

# **LEGITIMAÇÃO E MEDIAÇÃO DA ARTE**

**PROJEÇÕES NO CONTEMPORÂNEO**

**PAULA SCAMPARINI FERREIRA**

Dissertação em Artes Visuais, apresentada à banca examinadora e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob orientações do Prof. Dr. Carlos Alberto Murad.

Rio de Janeiro

2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Dissertação de Mestrado:**

Legitimação e mediação da arte: projeções no contemporâneo.

**Autor:** Paula Scamparini Ferreira.

**Orientador:** Carlos Alberto Murad

**Aprovada por:**

---

Professor Doutor Carlos Alberto Murad  
Orientador/Presidente da Banca Examinadora

---

Professora Doutora Maria de Fátima Morethy Couto

---

Professor Doutor Paulo Venâncio Filho

---

Professora Doutora Sonia Leita - Suplente

Examinada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Conceito:

SCAMPARINI FERREIRA, Paula.

Legitimação e mediação da arte: projeções no contemporâneo.  
/ Paula Scamparini Ferreira. – Rio de Janeiro, 2006.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Faculdade de Belas Artes, 2006.

Orientador: Carlos Alberto Murad.

Salão Bahia.. 2. Arte contemporânea.. 3.MAMBA. I. Murad, Carlos Alberto (Orient.). II.Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós Graduação em Artes Visuais. Faculdade de Belas Artes.. III. Legitimação e mediação da arte: projeções no contemporâneo.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Alberto Murad, pelo voto de confiança ao me acolher numa transição desafiadora neste início de ano, e por tanto agregar a esta pesquisa.

À Professora Doutora Maria Luisa Luz Távora pela orientação durante grande parte do período desta pesquisa.

Aos demais docentes da EBA-UFRJ que souberam apoiar este projeto.

A meus entrevistados do Rio de Janeiro e de São Paulo, que se dispuseram, formal ou informalmente, a enriquecer esta pesquisa.

À equipe do MAM da Bahia pela simpática acolhida, assim como aos profissionais e artistas locais.

À CAPES pela bolsa oferecida.

À formação como pessoa oferecida pela Universidade Estadual de Campinas.

Ao professor Doutor Paulo Mugayar Kühl por primeiro me inserir no universo acadêmico.

À minha família, pela presença e força essenciais.

Aos amigos novos e antigos que souberam acompanhar essa trajetória.

Ao Glaucio pela paciência por tanto tempo.

Ao Rio de Janeiro, suas paisagens e personagens, pela acolhida desafiadora e enriquecedora.

**Resumo da Dissertação apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais**

A pesquisa se debruça na compreensão das configurações atuais do meio artístico e de seus personagens por meio de uma abordagem histórica dedicada a momentos pontuais, que teriam indicado tais posições. Partiu-se de inserções conceituais históricas colocadas por Charles Baudelaire (1988) e Walter Benjamin (1985), do tratamento sociológico conferido por Stuart Hall e Marcel Mauss, e de análises do meio de arte mais recentes por Pierre Bourdieu (1987), Anne Cauquelin (2005), Thierry De Duve (2003), Arthur Danto (2006) e David Harvey (1992), entre outros. Foi traçado um caminho inicial acerca de como as presentes configurações do circuito artístico, compreendido através da análise de discursos primários (entrevistas) de profissionais do meio, sobretudo de mediação, dialogam com tais conceituações já colocadas. A partir daí, apresentaram-se movimentações e adequações de todo esse meio e de seus personagens inseridos nesse contexto.

Detidos na observação do meio artístico brasileiro no período de 2004 a 2006, e concentrando-se no Salão da Bahia como exemplo que possibilitou contracenar momentos distintos na formação da História da Arte, buscou-se evidenciar como ocorre a legitimação da arte através de novos agentes desta, como os mediadores e as instituições, elementos essenciais ao funcionamento do circuito de arte contemporânea brasileira emergente.

**Abstract of Dissertation presented to Faculdade de Belas Artes of Universidade do Rio de Janeiro, as a partial fulfillment of the requirement for the degree of Master in Visual Arts**

This study searches for an understanding of how the current Brazilian artistic medium is configured nowadays with the aid of a historical approach applied to specific moments that may have built these configurations. We have started from historical conceptual insertions posed by Charles Baudelaire (1988) and Walter Benjamin (1985), from sociological account conferred by Stuart Hall and Marcel Mauss, and from more recent analysis of the artistic circuit made by Pierre Bourdieu (1987), Anne Cauquelin (2005), Thierry De Duve (2003), Arthur Danto (2006) and David Harvey (1992), among others. It was then opened an investigative path on how current configurations of the Brazilian artistic circuit – itself understood through the analysis of interviews made with personalities of the area – dialogue with already established concepts. There have been changes and adequacies of the entire artistic medium and its personalities to the context of which they are part.

Committed to the observation of the Brazilian artistic medium and circuit during the past two years (2004-2006) and focusing on the “Salão da Bahia” as an example that permits the comparison between different moments of the development of a History of Arts, we tried to clarify how the legitimization of art works, and the role of its new ‘agents’, such as mediators and institutions, both essential to the Brazilian emergent contemporary art circuit.

## ÍNDICE

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
 <b>2- CONFIGURAÇÃO DO CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA</b>	
2.1- ESTATUTOS DA CONTEMPORANEIDADE.....	16
2.2- SOB A ÉGIDE DO MERCADO.....	23
2.3- LEGITIMAÇÃO PELA COMUNICAÇÃO.....	31
 <b>3- PERSONAGENS E PRODUTOS</b>	
3.1- ARTE É ISSO.....	41
3.2- A OBRA (E O ESPECTADOR).....	46
3.3- ARTISTA E UNIVERSIDADE.....	52
3.4- MEDIAÇÃO AUTÔNOMA.....	60
<b>3.4.1- Curadoria Emergente.....</b>	<b>71</b>
 <b>4- INSTITUIÇÃO SALÃO</b>	
4.1- O SALÃO COMO INSTITUIÇÃO.....	77
<b>4.1.1- A experiência Bahiana.....</b>	<b>81</b>
<b>4.1.2- Sistematização do Salão.....</b>	<b>85</b>
4.2- REPRESENTATIVIDADE VIA MAMBA.....	89
<b>4.2.1- Especificidades Valorativas.....</b>	<b>91</b>
4.2.2- Inserção Política e Circuito Local.....	97
 <b>5- CONVIVÊNCIA NO CAMPO AMPLIADO</b>	
5.1- LEGITIMAÇÃO E CONSAGRAÇÃO.....	102
<b>5.1.1- Limitações.....</b>	<b>111</b>
5.2- CIRCUITO AMPLIADO.....	122

5.3- NOVAS CONFIGURAÇÕES EM FORMAÇÃO.....	131
<b>5.3.2- Salão Sem Lugar.....</b>	<b>134</b>
5.4- CONVIVÊNCIA DE DECISÕES ARTÍSTICAS.....	137
<b>5.4.1- Em Malhas Privadas.....</b>	<b>139</b>
<b>5.4.2- Ações de Artistas.....</b>	<b>141</b>
<b>5.4.3- Outros Mecanismos.....</b>	<b>146</b>
5.5 CRUZAMENTOS: RELAÇÕES CONTEMPORANEIZADAS.....	149
<b>6- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>153</b>
<b>7- BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>157</b>
<b>8- ANEXOS</b>	
8.1- ANEXO I.....	163
8.2- ANEXO II.....	190
8.3- ANEXO III.....	191
8.4- ANEXO IV.....	194
8.5- ANEXO V.....	197
8.6- ANEXO VI.....	199
8.7- ANEXO VII.....	209

## 1. INTRODUÇÃO

A presente discussão pretende se aproximar de uma possível trajetória – entre muitas - traçada no universo da arte e observável nos produtos que esta hoje nos oferece. Dedicada à forma que estabelece a construção contínua do sistema de arte e suas conseqüentes formas de legitimação, apresentam-se aqui questionamentos desprovidos de quaisquer possibilidades de resposta conclusiva, mas cuja reflexão se faz essencial no meio de arte brasileiro neste momento.

Esta pretensa e parcial abordagem generalizante tem como viés motor não só os mecanismos de legitimação da arte, com ênfase na mediação, como também a forma como tais mecanismos se configuram ao longo da história da arte ou após esta (DANTO 2006). Ao intentar discutir aspectos da legitimação da arte, define-se aqui como eixo condutor a instituição ‘salão de arte’, em especial o Salão da Bahia. Este permite, através da análise de seus mecanismos de atuação, a verificação de particularidades irmãs aplicadas em eventos do mesmo cunho<sup>1</sup>, compostas de partícipes do meio de arte no Brasil. Com alguma amplitude de olhar, nos é possível travar uma discussão abrangente sobre o circuito de arte brasileiro e seus personagens.

A partir da tomada da contemporaneidade como realidade irrecorrível, admite-se que pouco se pode acertar com o mínimo distanciamento que esta nos proporciona. No âmbito das artes, sobretudo ao nos dedicarmos à incipiente arte contemporânea brasileira, pode-se dizer que quaisquer exatidões se mostrariam, cedo ou tarde, falhas, já que a arte contemporânea não dispõe de um tempo de constituição ou formulação suficiente e tampouco estabilizada.

---

<sup>1</sup> Editais dos Salões da Bahia em ANEXO I.

O distanciamento facilitador do domínio não é concedido, no estudo do ato da contemporaneidade, ainda que seja permitido por meio de comparação ou observação. A simultaneidade da produção artística e da produção intelectual acerca desta exige a aplicação de uma mescla de observação e instinto extremamente cuidadosos ao lidar com um campo (o artístico) que permite idas, vindas e antecipações, ainda que difusas. Cauquelin (2003) resume:

em sua indeterminação essencial, a situação em que o termo – pós-modernismo, leia-se aqui contemporaneidade - nos coloca tem de interessante o fato de deixar o historiador na obrigação de se voltar criticamente à sua disciplina, ou seja, de se questionar a respeito não somente de seu método histórico e crítico, como também sobre o objeto ao qual se dedica (a própria arte), seus processos e o papel desempenhado pela história na interpretação que se pode dar a isso tudo (CAUQUELIN, 2003:130).

Um reconhecimento decidido sobre seus parâmetros e pormenores não se faz possível por se tratar duma arte em pleno processo de afirmação, embora seja elementar para profissionais envolvidos com sua reflexão distingui-la, ainda que quase intuitivamente, como contemporânea. Desta forma, para abordá-la é preciso valer-se de critérios acordados, cuja imposição em se lidar com o presente imediato confere a esta pesquisa um caráter processual que a faz também parte da contemporaneidade em que se insere.

É através de questionamentos deste teor que esta pesquisa procura explicitar um caminho percorrido pela a produção de arte que, envolvendo seus personagens e contextos, teria culminado na configuração de seu campo da maneira que hoje se apresenta. Desta forma, o meio de arte brasileiro é interpretado nesta pesquisa a partir de olhos abrangentes, que partem de acontecimentos geradores de transformações no âmbito mundial histórico da arte.

Através de atuações de personagens em determinados contextos sociais a produção de arte, a cada momento da história, possibilita mudanças de definições que envolvem o circuito e meio artísticos como um todo e em suas determinações mais essenciais. São transformações essenciais que ocorrem num campo expandido, e figuram marcadamente a cada manifestação da arte, ainda que em pequeno âmbito, em todos os lugares em que esta se apresenta. No Brasil das artes contemporâneas e emergentes<sup>2</sup> tais definições se apresentam a cada atitude, exposição, mostra ou discussão que contemplem a arte contemporânea.

É justamente num evento como o salão de arte que se instala em plena contemporaneidade e se alça a um posto de destaque não apenas para a produção, mas para o circuito artístico emergente, que se encontra um exemplar intermediário entre os diferentes e temporalmente distanciados sistemas de arte e conceitos de artístico.

Ainda que lançando mão de um modelo ultrapassado de inserção, estes eventos puderam demonstrar em seu âmbito e atuação uma complexidade passível de ser apontada como exemplar para a visualização configuradora da realidade do meio brasileiro contemporâneo de arte.

Neste momento, é importante advertir que o intuito desta dissertação não foi atingir todos os aspectos do meio e as discussões correntes de arte brasileira. Deixou-se à margem alguns momentos passíveis de serem interpretados como cruciais, mas que, no entendimento do todo desta pesquisa, não fariam sentido essencial.

A partir dos salões de arte é possível estabelecer relações imediatas entre as atividades contemporâneas e as manutenções de critérios tradicionais no meio da arte. Inserido num grupo de eventos similares ou de menor ou igual abrangência

---

<sup>2</sup> Trato como emergente a produção de arte em vias de inserção no circuito de arte.

especialmente na época estudada, foi determinado o Salão da Bahia como evento fornecedor de pretextos que nos proporcionaram uma leitura acerca do atual meio da arte brasileira.

Tal escolha se pautou no fato desse meio, ainda que construído sobre pilares que o afirmam ter caráter ultrapassado, ter sabido lançar mão de poderosos agentes atuantes no campo das artes - o mercado e a comunicação – e, assim, ter atingido êxito como evento legitimador e difusor da arte e de artistas contemporâneos, sobretudo emergentes. Os agentes atuaram no sentido de conferir ao evento valor e reconhecimento, nos moldes da contemporaneidade, tornando-o sedutor parceiro para a produção artística. A partir do debate entre o antigo e o novo, o tradicional e o contemporâneo, buscou-se perceber de que forma mais uma vez instala-se uma configuração que poderá finalmente ser definida, ainda que em grau diluído, como contemporânea.

Compreendendo que os salões de arte atuam no rol da legitimação artística, ao dedicar-nos a possíveis critérios empregados nesta atividade essencial e determinante, deparamos-nos com o universo de poucas certezas que nos oferece a atualidade. Partindo do eixo Salão, optou-se pela aproximação a este universo através dos personagens que participam destes como júri e atuam às voltas com reflexões pares a aqui pretendida, pautando-se em sua compreensão e distanciamento esclarecedores, além das posições de profissionais que atuam em variados graus de intermediação entre a produção e o consumo de arte.

Atuando ao lado dos artistas, mas com a autonomia de profissionais da arte, os mediadores – intermediários entre produção e consumo – mostraram-se fonte essencial de troca de informações e impressões no caminho das reflexões pretendidas. Ao caráter

empirista desta pesquisa foram, portanto, adicionadas informações provenientes de diversas entrevistas realizadas com estes profissionais da mediação, sobretudo aqueles partícipes constantes do evento central a ser observado como exemplo<sup>3</sup>, que serviram como alavancas para as questões aqui pretendidas.

Ressalta-se que muitos dos agentes não exclusivamente mediadores são tratados como tais nesta pesquisa e, portanto, podem figurar entre as fontes básicas de informação recolhida. Por ter sido recolhida também informação através de contato com o circuito específico ao evento centralizador das questões pretendidas, aponta-se neste momento novamente quão inesgotável se torna o assunto, quando se percebe a completa impossibilidade de imparcialidade do olhar e do acesso a informações que nos atingem cotidianamente.

Dedicamos-nos à análise aprofundada, ou ao menos aproximada, do Salão da Bahia como exemplo representativo das questões a serem tratadas, buscando, a princípio, a presença de alguma homogeneidade explicativa deste universo, que apontasse sua potencialidade a tornar-se um método. Tal processo se aproxima da necessidade que Marcel Mauss (1968) ensina ser inerente à natureza humana, pois busca o domínio de coisas através da classificação esclarecedora dos sentidos. O Salão da Bahia torna-se um possível provedor de material para a elaboração, ainda que ousada ou superficial por seu caráter futuro, de predições aprovisionadas acerca não somente desta instituição, mas do circuito de arte como um todo.

Esclarecemos que especificidades geradas ou direcionadas pelo inevitável caráter político que assume decisões sobre o campo cultural, não foram abarcadas por se

---

<sup>3</sup> Foram entrevistados para esta pesquisa os seguintes membros de comissões julgadoras do Salão da Bahia: Heitor Reis, Fernando Cocchiarale, Marcus Lontra, Luis Camillo Osório, Denise Mattar, Franklin Pedroso, Tadeu Chiarelli, Aginaldo Farias e Moacir dos Anjos. Ver ANEXOS II e III.

tratar de um domínio no qual atuam forças que nos fogem a apreensão e interesse, ainda que se admita que definam toda a trajetória do sistema brasileiro das artes.

O circuito brasileiro de arte contemporânea, seus personagens e agentes, gradativamente se definem e atuam, nos moldes ou na remodelagem de fórmulas em algum momento estabelecidas pela arte mundial. Tal fato se distingue de qualquer outro já visto, pois tem como essência a reunião de pilares transformadores, afirmados a partir de contextos de revolução jamais vividos. Além disso, tem a capacidade de apontar seu rumo ou direção. A partir de transformações conceituais, a arte se manifesta em regime de liberdade e de variedade jamais vistos. Seus produtores e profissionais estão, assim, multiplicados e voltados à afirmação de sua polivalência, no sentido de propor a maneira como a arte deve ser tratada.

As revoluções sociais envolvem os efeitos da globalização e da inserção de tecnologias inovadoras que, unidas, alteram realidades e percepções, lidando com critérios de espaço e tempo. São distanciamentos e proximidades, tempos acelerados, reais e ficcionais e finalmente realidades distintas que se cruzam, que, diante do indivíduo, traçam uma nova paleta de relações humanas que ainda se constroem frente a tantas e tão próximas novidades. Alguns conceitos de pós-modernidade são aplicados nesta pesquisa por trazerem consigo pontos elementares destes aglutinamentos que ocorrem no interior dos seres e relações humanas e são expressas, sobretudo e a priori pela arte. Assim, além dos autores já citados, fazem-se presentes contribuições de Stuart Hall (1997), David Harvey (1992), Thierry De Duve (2003) e Pierre Bourdieu (1987), entre outros que, além das entrevistas já mencionadas, nos serviram de apoio, alavanca e esclarecimento sobre o assunto pretendido, em grau expandido.

Na praticidade das relações estabelecidas entre instâncias do meio da arte, as posições assumidas atualmente pelos envolvidos com a produção, mediação e consumo de arte são, portanto, aqui abrangidas e discutidas em alguns de seus aspectos pontuais específicos à contemporaneidade.

Aspectos que definem caminhos já iniciados e que especulam resultados, ainda que sem pretender defini-los, presentes nas trocas de posicionamentos que possibilitam refletir sobre a já sabida fluidez do campo das artes, e sobre quais posições podem denotar escolhas ou caminhos possíveis desta configuração. Neste ínterim, situam-se os personagens, cada um por vez, na posição de mediadores, ainda que do próprio trabalho artístico.

Sendo assim, julgamos, no decorrer da pesquisa, ser possível alimentar discussões pertinentes acerca da configuração do circuito atual da arte brasileira que se legitima, para a elaboração dum possível porvir. Procuramos, através de aspectos que parecem se afirmar na arte contemporânea, poder prever de que forma poderíamos estabelecer relações de troca – institucional ou não – com esse tipo de arte.

Tais percepções aglutinantes, ainda que desobrigadas de atingir quaisquer graus de homogeneidade, figurarão conseqüentes provedoras de ferramentas para a atuação em prol desta produção. A intenção é propor formas para dar apoio e vazão à produção, que se mostra essencial e bastante profissionalizada no Brasil. Isso coloca, afinal, esta pesquisa como um propósito e um desafio perante uma antecipação de possíveis atitudes legítimas e impulsionadoras dessa produção para a proximidade futura do desenvolvimento do meio da arte local.

## **2. CONFIGURAÇÃO DO CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

### **2.1 Estatutos da contemporaneidade**

A arte sempre reflete, filtrados pela subjetividade do artista, aspectos da conjuntura onde está inserida. Assim, as preocupações e acontecimentos político-sociais, além das questões exclusivas à produção artística, permeiam decisões e figuram no conjunto da arte. No Brasil, o conjunto das obras selecionadas por um salão, assim como conjuntos apresentados em feiras, mostras coletivas e bienais de arte contemporânea, formam mapas das possibilidades poéticas da a produção artística. Além disso, a incidência de troca entre esta produção e as mudanças contínuas no sistema das artes contextualiza as relações estabelecidas em seu campo. O resultado desse processo apresenta-se nas posições em que a arte contemporânea, seus personagens e instituições assumem.

O conceito de arte contemporânea aqui empregado passa a significar, portanto, a não totalidade do que se produz, mas aquilo que está sendo produzido “dentro de uma certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a historia da arte” (DANTO 2006:12), que poderia ser chamada típica da contemporaneidade. Neste sentido, o mercado atua como grande indutor sobre a produção de arte, cuja continuidade depende de redes comunicacionais tecidas por seus profissionais. Danto (2006) identifica uma mudança histórica, já em 1980, nas condições da produção de artes visuais, “ainda que, de um ponto de vista externo, os complexos institucionais do mundo da arte (...) parecessem relativamente estáveis” (DANTO, 2006:24). Uma nova descontinuidade no

âmbito artístico seria definida, assim como ocorrera outrora ao emergirem os conceitos de arte e posteriormente de artista.

Estariamos, portanto, num momento de transição da era da arte: a arte produzida durante a era da arte, e a arte produzida após o término desta. Podemos pensar na arte contemporânea “como se estivéssemos emergindo da era da arte para algo diferente, cuja forma e estrutura exatas ainda precisam ser compreendidas” (DANTO 2006:4). Um complexo de práticas dá lugar a um outro cujo formato é fluido e não dispõe do “benefício da narrativa legitimadora” (DANTO 2006:6): a grande causadora de tal transformação. A produção atual trata, então, de um “estilo de usar estilos” (DANTO 2006:13), sem que restem períodos ou narrativas para tais estilos serem completados.

Aplica-se a esse contexto o termo pós-modernidade, correntemente empregado e discutido por diversos autores<sup>4</sup> desde a década de 1970. Características da pós-modernidade formariam “um certo estilo que podemos aprender a reconhecer do mesmo modo como aprendemos a reconhecer exemplos do barroco ou do rococó” (DANTO 2006:14), embora não se ofereça unidade estilística única que defina o pós-moderno.

David Harvey (1992) apresenta a formação da nova identidade nomeada pós-modernidade, como um estado sócio-cultural proveniente das mudanças promovidas pelas transformações político-econômicas e provocadas pela dominância capitalista, o que promove a reflexão sobre os aspectos de produção, consumo e reorganização da produção cultural. O autor oferece um panorama das transformações culturais nas sociedades ocidentais, voltando-se, sobretudo, às metrópoles e ao desenvolvimento destas e destacando as formas de produção como constantes e determinantes promotoras da ocorrência de transformações sociais e culturais.

---

<sup>4</sup> Como exemplos cito Hal Foster, Steven O'Connor, Harold Rosenberg, Rosalind Krauss.

No ambiente das grandes cidades em formação, a Segunda Guerra Mundial causa o enfraquecimento dos posicionamentos políticos e o início do sentimento de niilismo e incapacidade perante a grande estrutura capitalista dominante dos sistemas político, econômico e cultural. Fortalecido o individualismo, inicia-se a construção do modelo de sociedade pós-moderna.

Segundo Harvey (1992), o próprio Modernismo ocorre a partir de uma reação às condições de produção (industrialização e urbanização), circulação das informações (transporte, comunicação, publicidade) e à forma como se configurou o consumo de bens com estas modificações após a Primeira Guerra Mundial. O Modernismo não foi só um elemento gerador de transformações, mas um conjunto de propostas vanguardistas, que tiveram como ponto de partida técnico e conceitual as condições sócio-tecnológicas desenvolvidas na época. Absorvendo as idéias de vanguarda, o Modernismo propôs a reflexão e a ação sobre estas.

O contexto cultural do Modernismo dá lugar à consolidação dos valores alçados pela contracultura e pelos movimentos antimodernistas politizados do início da década de 1970<sup>5</sup>, o que causou o estabelecimento de uma estética cultural, que institui uma identidade social específica à emergência do Pós-modernismo.

Segundo Hassan (1957, apud HARVEY, 1992), o momento pós-moderno mantém muito do caráter moderno. Tal continuidade histórica é anunciada conceitualmente pelas questões modernas transformadas em seus aspectos espaciais e temporais mutáveis, conferidos pela dissolução de um cenário adquirido do contexto, que abrigou ou culminou nas sequenciais rupturas de vanguardas européias. As características atribuídas ou classificadas como pós-modernas não seriam, então,

---

<sup>5</sup> Entretanto, estes princípios suscitam os primeiros debates acerca do Pós-modernismo, somente na década de 1980, apesar de sua origem ter sido composta ainda antes, na década de 1960 pelas transformações urbanas, que promoveram um caráter metropolitano às cidades.

fundamentalmente inovadoras, mas frutos de uma transformação de elementos herdados, em vias de amoldar-se ao contexto em que se inserem.

Harvey (1992:45) destaca que as relações de tempo e espaço são estabelecidas na produção cultural do período pós-moderno como uma associação não só às agitações, nos quadros de produção e consumo e às transformações identitárias dos indivíduos, como também aos valores de deslocamento e de transmissão da informação estabelecidos a partir desse contexto. Aos poucos, a identidade pessoal e a artística tornam-se, “incapazes de se apresentar de forma unificada temporalmente em função da sua concentração nas complexas circunstâncias que derivam do colapso das relações significante-significado na passagem do Modernismo para o Pós-Modernismo”<sup>6</sup> (HARVEY 1992:56).

A sociedade pós-moderna e suas instituições têm como principal característica a sua constante e veloz transformação e compressões de espaço e tempo - coordenadas básicas de todo o sistema de representação artística, cada vez menos naturais ao ser humano. Com processos em aceleração, distâncias minimizadas e ações, que causam impactos simultâneos, em diferentes espaços, tais moldagens contínuas trabalhadas por Weirtheim (2001) provocam efeitos profundos sobre as formas pelas quais identidades são localizadas e representadas, tornando qualquer espécie de identidade provisória e perturbadora.

O sujeito pós-moderno está composto por identidades simultâneas e convive com uma paisagem social em colapso, uma vez que se encontra circundado por inquietas e constantes transformações estruturais e institucionais. Segundo Stuart Hall

---

<sup>6</sup> Apesar de concordar com o caráter fragmentário do sujeito, Harvey (1992) repreende o posicionamento de filósofos notavelmente pós-modernos que dedicam total acolhimento às vozes da fragmentação. O autor acredita que, autenticando de imediato tais vozes, elas ficam impossibilitadas de atingir novos espectros de abrangência, como o político ou o social. Isto as reduz a um aspecto ou jogo de linguagem específico, acabando por intensificar ainda mais os guetos de poder.

(1997), este esfacelado contexto compromete o processo de identificação tradicional do sujeito com o meio, o que leva à não formação de um eu coerente, formatando uma identidade já fracionada em sua raiz. A falta de coerência do sujeito passa a dar vazão a outras múltiplas e intermináveis fragilidades e incertezas, que comporão uma identidade em novos e complexos moldes, mutáveis.

O artista, como exemplo-alvo destas mudanças, desempenha então sua função de maneira diversa ao que se entende tradicionalmente como produção artística. Esta ocorre por meio do olhar, do pensamento e da percepção, o que traça uma “nova cartografia artística que inclui a emergência de um sujeito contemporâneo que irá contribuir de maneira decisiva para uma posterior ressemantização da arte e dos postulados filosóficos” (BOUSSO, 2005). As posições que ocupam os artistas, em relação às demais posições definidas no sistema da produção intelectual e artística, tendem, segundo Harvey (1992), a se tornar um princípio unificador gerador de identidade do sistema cultural, e esclarecedores de transformações estruturais do circuito, ainda que em processo de configuração na constituição da história das artes.

Percebe-se uma perda de equilíbrio (ou de certezas), ainda que precário, da sociedade como um todo, o que possibilita e incentiva novas formas de manifestações de diversas ordens. Decorrentes da forma antinatural, que constitui a relação do sujeito com tempo e com espaço contemporâneos (inclusive ficcionais ou virtuais) se afirmam conceitos negativistas também na arte, que tornam corriqueiras as expressões não-tempo e não-lugares, além dos muitos outros não já discutidos. Podemos dizer que o meio de arte depara-se com um momento de incerteza, que deságua transitoriamente no meio da produção artística contemporânea.

Neste sentido, o momento Pós-moderno pode ser tratado como uma forma particular de crise do Modernismo, o que enfatiza a face fragmentária, efêmera, e caótica da formulação de Baudelaire (1988) sobre a dualidade humana e da arte, ao mesmo tempo em que exprime um denso ceticismo diante de toda determinação particular sobre como conceber, representar, ou exprimir o eterno e o imutável.

Na prática das relações derivadas da modernidade Moacyr dos Anjos<sup>7</sup> (2005) afirma que, na arte da pós-modernidade, “o objetivo moderno de projeção e progresso rumo a algum lugar é renegociado constantemente” (ANJOS, 2005) e propõe para esta a “metáfora do alvo móvel (...) mais como um processo de busca que ponto de chegada” (ANJOS, 2005). Desta forma, não se deve esperar da arte atual uma recolocação de utopias, mas a ampliação da ênfase no processo de busca voltado à articulação e à investigação, e associados a uma visão crítico-propositiva. Em escala mundial, pode-se dizer que o veloz processo de transmissão de informações, a extensão das possibilidades e facilidade de deslocamento espacial tornam a arte brasileira um conceito tão indefinido quanto arte alemã ou arte americana. Panoramicamente, “desde a década de 90 (...) o inevitável e irreversível processo de globalização vem desorganizando em alta velocidade as relações internacionais (...) um mundo novo para o qual não estamos minimamente preparados (...) tudo em tempo real” (BOUSSO, 2005).

Com isso, é gerada uma inevitável crise de parâmetros, na produção artística que, pela ausência de limites de criação que propõe, resulta numa larga produção de arte, talvez em escala nunca vista, o que demonstra um aspecto de sua positividade. De acordo com Ronaldo Brito, “o gesto de liberar implica uma situação de opressão, uma

---

<sup>7</sup> Diretor do MAMAM, em Recife, coordenador do projeto Visualidades Contemporâneas do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco. Atua também como curador e é autor de artigos sobre arte e mercado. Entrevista concedida, em maio de 2005, no Rio de Janeiro.

situação insustentável”, que seria respectiva à vivida na pós-modernidade (BRITO, 2002, apud BASBAUM, 2005:216).

Para Stuart Hall (1993), tanto o liberalismo quanto o marxismo já apontavam que:

o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas, cosmopolitas ou internacionais (...) e o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego... Ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às ‘comunidades imaginadas’ (HALL, 1993:43).

Tal processo construiria, gradualmente, um domínio de identidades mais racionais e universalistas. A sobreposição do global ao local encaminha a um descentramento constante das relações humano-sociais. Hall (1993) relata as crises de identidade pelas quais o homem passou<sup>8</sup>, e coloca o atual desequilíbrio das identidades culturais como mais um destes momentos. Para o autor, a identidade somente torna-se uma questão quando está em crise, e o Salão de Arte, por constituir uma instituição que, por seus preceitos, seria estável, incita a discussão ao apresentar crise em seus resultados e processos, em embate com a realidade também em crise.

---

<sup>8</sup> Segundo Hall (1993), as razões do descentramento conceitual do sujeito foram, cada uma a seu tempo: o questionamento às proposições-chave da filosofia moderna, o que levou ao desequilíbrio o homem enquanto ser total e único. A descoberta do inconsciente por Freud, que arrasou o cartesianismo; o questionamento de Saussure à linguagem e a negação do domínio de seus significados pelo homem; a visão de Foucault acerca do poder disciplinar, que individualiza os seres a fim de exercer poder coletivo através das instituições; e o impacto do feminismo como crítica teórica e movimento social. Assim, o sujeito do Iluminismo foi se dissolvendo em identidades abertas, contraditórias e inacabadas, o que certamente foi instaurado também pela arte.

## 2.2- Sob a égide do mercado

Ao contrário da idéia de que existe um campo artístico, tradicional e ideologicamente posicionado, em oposição ao sistema econômico, político e religioso, legislam instâncias que pretendem atuar na esfera cultural em nome de um poder ou autoridade não propriamente cultural. Dessa forma, sociedades, sistemas de produção e circuito artístico estarão sempre relacionados e em constante movimento. Ao tratar do sistema de produção e circulação de arte como “o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos”, Pierre Bourdieu (1974:71) afirma que o entendimento derivado destas relações permite a compreensão do funcionamento do campo, suas transformações, estrutura das obras que produz e de sua sucessão.

A história da vida intelectual e artística das sociedades (...) revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relação de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (Bourdieu, 1974:99).

Atuando desde os primórdios sob a tutela de instâncias de legitimidades externas, a produção artística, na pós-modernidade, desenvolve-se no sentido de, progressivamente, libertar-se de suas demandas éticas e estéticas. Historicamente, o primeiro momento de autonomia no campo das artes ocorre quando a burguesia é detectada como público consumidor em potencial para a produção de arte. Assim, possibilitam-se modificações, na produção artística, ou seja, a possibilidade para o

desenvolvimento de novas técnicas ou linguagens. A quebra da dependência de um consumidor específico permite aos artistas uma autonomia formal, que apenas é condição para a sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos. Define-se um primeiro passo em direção à distribuição do poder, no âmbito da arte, que, desde então, obedece a pressões dos índices de vendas e define um novo princípio de legitimação da arte: a trama múltipla e complexa do mercado consumidor.

Todas estas invenções do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da criação livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo (Bourdieu, 1973:104).

A ocorrência de uma sucessão de autonomias no meio artístico transforma inevitavelmente seus estatutos e seus personagens, que se descaracterizam em relação à tradição e exerce funções e posicionamentos em novos espaços. A desmistificação da atividade artística acompanha tais transformações sociais, que afetaram em particular o posicionamento do artista diante de sua produção e sua ideologia. Nesse sentido, o artista se desvencilha de um sistema seguro e é levado a uma posição marginal, devendo submeter-se agora às flutuações de mercado e atuar na dependência de *marchands* e críticos. É então que “o espaço intermediário entre produtor e consumidor povoa-se de uma grande quantidade de figuras – do *marchand* ao galerista, passando pelos críticos, especuladores e colecionadores” (CAUQUELIN 2005: 56).

Após o rompimento do moderno com o academismo e a centralização de poder de legitimação dos salões promovidos pelas Academias, que fomentavam a imagem do artista como antagônico ao sistema comercial, o artista passa a se agrupar em grupos

independentes e descentralizados, passando a desenvolver outras funções, como o de agentes. Durante o Modernismo a visibilidade de um artista dependia de seu engajamento em uma vanguarda, o que, para Bourdieu (1987), eram grupos promovidos pelo sistema de consumo. Aos poucos, as escolas artísticas são substituídas por grupos de artistas, que trabalham de uma mesma maneira, apoiados por um crítico, e cujas obras um *marchand* vende. Com isso, formam-se grupos de vanguarda em nome dos quais o crítico desenvolve seu trabalho, mas cuja constituição promove uma modificação na configuração das redes de relação do circuito de arte, possibilitando, conseqüentemente, um posicionamento mais crítico do artista e potencializando a ocorrência de se ter como público o próprio grupo.

A partir da criação e da multiplicação de instâncias mediadoras, responsáveis pela legitimação das obras, os salões, autônomos, adquirem poder de legitimidade e difusão do modelo de arte que criam. Bourdieu (2005) compreendeu o sistema erudito ainda destacado do mercado puro e simples quando desenvolve uma profunda distinção entre indústria cultural da produção erudita a partir da afirmação. “Ao contrário do sistema da indústria cultural, que busca consumidores em massa, o campo da produção erudita busca criar ele mesmo suas condições de sobrevivência, ou seja, produz inclusive suas normas de avaliação e validação de seus produtos” (BOURDIEU, 2005).

Ainda segundo o autor pode-se:

medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento (BOURDIEU 1973:106).

O campo da produção erudita passa a se destinar aos próprios produtores, numa ruptura contínua com as frações não-intelectuais inclusive das classes economicamente dominantes<sup>9</sup>. Ocorre uma espécie de fechamento em si mesmo, cuja hostilidade gera um distanciamento libertador do consumidor desinteressado pela erudição e encontra, no âmbito dos próprios produtores, um público envolvido, que se apresenta também crítico e cúmplice. Voltada sobre si mesma, a arte se torna um saber erudito, e chegar ao público não especializado não parece ser a intenção principal, já que a reflexão de ponta que se pretende não é acessível a este. O público geral passa então a diminuir proporcionalmente ao aumento do poder dos intermediários, que atuam, a princípio, nesta mediação.

A profissionalização dos agentes corresponde a uma especialização, mas os papéis não são individuais, pois, ainda que o profissional se intitule curador, este também, além de conservar museus, julga obras em salões, escreve textos de apresentação ou teóricos, apresenta e promove artistas. Tais modificações de papel fazem parte das estratégias de busca de espaço artístico. Assim, o profissional das artes transita entre as posições possíveis no circuito de arte, cujas fronteiras tornam-se cada vez mais fluidas.

Diante do numeroso e variado corpo de artistas e consumidores, criam-se códigos relacionais, que transformam diretamente as normas definidoras do acesso à profissão e da participação no meio, como determinações e imperativos técnicos. Isto é, forma-se uma nova distinção, ou perfil, para o artista e seu público. A partir de então, o

---

<sup>9</sup> A partir do índice de diferenciação proposto por Bourdieu (2005) para a observação do grau de autonomia do meio, seria possível afirmar que a obra de arte ou o artista que atingem o grande público, que não é merecedor de aceitação ou atribuição de valor pelo meio erudito, pois se estes atuam a partir de valores diversos. Uma produção de arte não seria passível de aceitação pelos dois grupos simultaneamente, já que a “intervenção do grande público chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural” (BOURDIEU, 2005:107)

circuito artístico passa a emprestar do mercado alguns métodos ligados à comercialização da obra de arte. No âmbito da arte, as relações passam a girar em torno de um novo interesse central externo, comercial e não mais erudito, contando com a atuação dos detentores dos instrumentos de difusão, que indicam ser, a priori, não centralizadores, mas agentes inevitáveis duma História da Arte Contemporânea em formação.

O processo de autonomização do meio artístico é sempre gerador de um processo de profissionalização que vem acompanhado pelo firmamento de regras e de deveres de cada personagem inserido neste campo, e que compõe um ponto de partida para que os envolvidos fiquem propensos a liberar sua produção de quaisquer vínculos de dependência, o que na arte contemporânea. A posição que cada agente ocupa e representa no campo da produção erudita distingue as relações sociais entre artista, mediadores (críticos, curadores, galeristas), colecionador e público. Este processo define as relações entre seus personagens e a definição da função do artista e de sua obra.

A produção de textos teóricos passou por diversas etapas até atingir o grau de autonomia da atualidade. O discurso teórico afirma-se, cada vez mais, como possibilitador do confronto de juízos divergentes, desde o momento em que os princípios estilísticos tornaram-se objeto central de produção e legitimação, tanto nas vanguardas artísticas européias - com movimentos e manifestos declarados – quanto no Brasil modernista. Assim, ao tentar decifrar a arte produzida em determinado momento, o crítico “se coloca a serviço do artista e contribui para afastar público e não produtores” (BOURDIEU 2005:122), ou seja, vem primeiramente favorecer o artista a tornar mais clara a essência de sua obra para si e para seus pares, e passa à glória de

interpretação da obra numa direção a desvelar ao artista novas formas de perceber sua própria arte.

É por via da inacessibilidade da arte que agem as instâncias de mediação, reprodução e consagração, assegurando a produção de receptores para esta mesma arte. Museus e instituições de ensino também se inserem, nesta esfera de mediação, e conseqüente legitimação, pois são formadoras de público e de produtores.

A distância que a arte estabelece com o público em geral é verificável por constituir um campo que pretende encerrar em si mesmo seus valores e demandas, e que progride por meio de rupturas cumulativas com os modos de expressão anteriores, impossibilitando continuamente a recepção fora de seu campo. E a arte contemporânea, apesar de deslocar-se ao espaço público, ainda não tem a capacidade de tornar-se inteligível a este, e os artistas, dedicados a pesquisas cada vez mais complicadas parecem pretender continuar agindo em seu campo e para o público interno a este. “Quando o campo se fecha em regras próprias, a única forma de agir dentro deste é concorrer ao alcance destas regras, o que empobrece em primeira instância a obra” (BOURDIEU, 2005:115).

Há, então, o embate entre a arte “verdadeira” e aquela que circula por razões de inserção do produtor e, por esse motivo, talvez esta venha se dedicando a infindáveis explicações e sistematizações, através de uma espécie de retorno à teoria (não somente na arte de pesquisa do próprio campo, mas muitas vezes à academia como respaldo para a produção em arte). Distinguem-se produções voltadas não propriamente para a arte,

mas para o meio, o que suscita o questionamento sobre para quem afinal deve ser a arte voltada, já que o público em massa está, ou parece estar, longe de constituir seu alvo<sup>10</sup>.

Os mediadores da arte sofrem e modificam seus posicionamentos e funções de acordo com as transformações sociais impostas e ocupam uma posição, que se transforma continuamente quanto à inserção e poderio. A prática de mediação pode ser considerada uma prática ainda em vias de consagração. Significa que, apesar de inseridos e bastante atuantes no campo da arte, esses profissionais ainda não têm posição bem determinada no meio artístico. Não é uma situação solitária a dos mediadores, pois se pode dizer que nenhum dos personagens envolvidos no campo das artes, atualmente, possa colocar-se em uma posição determinada e determinante sequer em relação a suas ideologias. No entanto, este profissional, por ter sofrido recentes modificações e constantes adequações de papel no meio, está ainda desestruturado. “Diversamente de uma prática legítima, uma prática em vias de consagração coloca incessantemente aos que a ela se entregam a questão de sua própria legitimidade” (BOURDIEU, 1974:177). E talvez seja esta legitimidade colocada à prova que conduz estes personagens a emitirem juízos muitas vezes divergentes, mas quase sempre apaziguadores, além da adoção de signos exteriores – filosóficos, graças a Kosuth (1975), científicos e assim por diante – a fim de alcançar determinada crença estabilizadora.

No interior do sistema, da forma como se constituiu e vem se constituindo historicamente, as instâncias que agem como entidades consagradoras ou legitimadoras cumprem “uma função homologa à da Igreja, pois funda e delimita sistematicamente a

---

<sup>10</sup> Podemos aplicar os adjetivos que Pierre Bourdieu (2005) utiliza ao fazer referência à produção artística. São estes: “puro”, “abstrato” e “esotérico”, uma vez que essa produção exige do receptor não só uma disposição que esteja adequada aos seus princípios de produção, como também enfoques específicos à produção.

doutrina a ser seguida, estabelece o que tem ou não valor sagrado e inculca fé nos leigos” (BOURDIEU, 1974:120). As referidas instâncias geram, além da concorrência pela legitimação da produção, a concorrência pelo poder de concedê-la. Estas entidades – físicas, jurídicas, privadas ou públicas – atuam em função de legitimadoras através de seleção e transmissão (circulação) destes bens culturais.

As relações que os agentes de produção, de reprodução e de difusão estabelecem entre si ou com instituições são mediadas pela estrutura do sistema das relações entre as instâncias, com pretensões de exercer uma autoridade propriamente cultural. Segundo Bourdieu (1973), parece irrefreável a atual circulação de informação, que possibilita formas de legitimação e de consagração estranha ao conhecido primado, o que, outrora, constituía uma espécie de barreira às demandas externas ao círculo erudito da arte, e assegurara, na detenção e imposição de princípios de legitimidade propriamente culturais, certa autonomia a este campo.

Vivemos, portanto num momento em que as formas de legitimação, não necessariamente culturais, fundem-se com as instâncias supostamente culturais. Por não haver um limite ou interdição para a circulação publicitária da arte, e pelo próprio meio não possuir mecanismos exatos para medir o grau de legitimidade de trabalhos ou multiplicáveis pesquisas artísticas, não se distingue quais produções – integrantes ou não do circuito comercial ou meio erudito - são possivelmente consagráveis.

De acordo com Bourdieu (2005), não há maneira de localizar, neste campo, sua verdade inteira, pois não há - e essa afirmação aplica-se ao meio da arte hoje, incerto e em transição - tomada de posição cultural “que não seja passível de uma dupla leitura na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural

(...) e em um campo que se pode chamar político” (BOURDIEU, 2005:169). Nas palavras do autor:

uma análise interna de um sistema de relações simbólicas só consegue reunir fundamentos sólidos se estiver subordinada a uma análise sociológica da estrutura do sistema de relações sociais de produção, circulação, e consumo simbólico onde tais relações são engendradas e onde se definem as funções sociais que elas cumprem objetivamente em um dado momento do tempo (BOURDIEU 1974:175).

Hoje, muitas tomadas de posição no campo das artes se mostram, sobretudo, políticas, e que muito da responsabilidade sobre aquilo que se afirmará verdadeiramente como “arte contemporânea” é abandonado a cargo do distanciamento que a História exige para ser contada.

### **2.3 - Legitimação pela comunicação**

Pode-se entender o artista e o campo da arte como integrantes dum sistema de comunicação, que foram capazes de transformar a produção artística, sua legitimação e sua fruição junto ao público. Neste sentido, é possível apontar uma nova mudança de paradigmas da arte, ocorrida, “na passagem da Era Moderna para a Era Contemporânea, a partir do segundo pós-guerra” (BOUSSO, 2005:5), quando foram alteradas as formas de recepção e de produção de imagens causadas pelo consumo de massa e os valores por este veiculados provocaram uma mudança irreversível da percepção do sujeito. “No início dos anos 1980 (...) com a determinação das redes informáticas como parcelas constituintes da vida cotidiana (...) finalmente o sistema da representação migra para o sistema das imagens” (BOUSSO, 2005:6). Formata-se assim uma nova realidade no

mundo das artes visuais, o que inclui a virtualidade como palpável e institui a artificialidade do olhar. Com isso, pode-se dizer que o desenvolvimento das linguagens artificiais (formas virtuais de comunicação e produção de informação) e seu uso generalizado construíram novas referências que alteraram a visão de realidade.

É fato que as artes não somente absorvem as transformações decorrentes da configuração, que a reprodutibilidade e circulação ilimitada de informação definem, como também passam a trabalhar com estas questões. A tecnologia que possibilitou tal passagem ou transformação, segundo Cauquelin (2005), se encarrega constantemente do andamento de dois princípios essenciais no desenvolvimento da sociedade: o progresso e a identidade.

As transformações decorrentes da soberania da comunicação - atuantes através do princípio da repetição e da redundância instauradas pela rede de informações - instauram e promovem a prevalência da própria rede sobre o conteúdo (as obras). Conseqüentemente, isso causa a re-significação da sociedade por alcançar os domínios artístico e social em seu conteúdo, além de sua estrutura de funcionamento.

O antigo sistema de vanguarda se torna contemporâneo pela diversificação e procura novas denominações, que estarão em novos artistas e atitudes na produção da arte. Tal movimento de renovação tem como deflagratória a presença de artistas cada vez mais jovens no circuito, consagrados precocemente pelo sistema excessivo de reprodução de marcas destinadas ao mercado.

Cauquelin (2005) detecta que “diferentemente das vanguardas da arte moderna, que se organizavam contra o mercado oficial pra preservar a autonomia da arte, no caso da arte contemporânea pretende-se uma absorção da autonomia pela comunicação” (CAUQUELIN, 2005:79), de forma que a exposição, não as obras, carregue a

significação “isso é arte”. Para Danto (2006), na contemporaneidade “pós-histórica”, a própria obra suscita a pergunta: “por que sou uma obra de arte?” Pergunta que pode ser aplicada às obras atualmente legitimadas pelo circuito, mercado e rede. A pretensão à condição de arte torna-se inclusive limitadora: “essa condição impossibilita a definição de obras de arte com base em certas propriedades visuais que elas possam ter” (DANTO, 2006:19).

Desta forma organizado, o artista que entra no mercado das artes precisa aceitar as regras impostas para prosperar no mercado. Isto requer um individualizar-se permanente que resulta numa certa redundância da obra, reproduzida e exibida incansavelmente, como algo necessário para a fixação do artista numa memória coletiva (de um grupo) numa situação em que estes estão tomados pelo excesso de informação diário. Há para a produção contemporânea a necessidade de que a obra circule pelo campo ampliado, e que se torne reconhecível como uma marca, atuando neste sentido mediadores e agentes das redes.

Um agente emblemático que participou diretamente da construção de artistas reconhecidos foi Leo Castelli. Cauquelin (2005), o aponta como um dos pilares, além de Duchamp e Warhol, da organização do meio de arte contemporâneo: “manter-se informado é, por um lado, ver os artistas, mas é também se documentar e documentar todo comprador eventual: os catálogos, os press-kits são largamente distribuídos aos jornalistas (...) os catálogos se tornam cada vez mais luxuosos” (Warhol, 1968, apud CAUQUELIN, 2005:59).

Uma característica essencial, mas perigosa do poder da rede é o fato de ela deslocar o poder de valoração para a rede, de forma que uma instituição, ainda que localizada e centralizada, só adquira poder, na medida em que seja capaz de estar

presente dentro da rede. Pode-se dizer que a contemporaneidade constitui uma espécie de realidade em segundo grau, uma simulação sendo construída, onde os valores (palpáveis ou atribuíveis) tornam-se extremamente rarefeitos e conseqüentemente muito frágeis. A noção de sujeito ou unidade comunicante apaga-se, em favor de um sistema de informações sobre o qual dominam as regras de circularidade, cujo princípio é a reversibilidade de informações.

Passam então a dominar as tomadas de decisão de relações pessoais, que asseguram proximidade e referência. Isto é, as tomadas de decisão oferecem uma espécie de segurança que as relações, constituídas a partir do colossal meio de troca de informações ilimitado, não pode oferecer.

O sistema de tornar visíveis as obras, pertence ao próprio princípio da comunicação que, segundo Cauquelin (2005) significa:

‘tudo’ dizer ‘tudo’ tornar público. Pois a palavra de ordem da comunicação é a transparência; não se omitem furtivamente as informações, nenhum produtor consegue trabalhar às escondidas. A informação não é ‘manipulada’, como ainda se acredita, pois a manipulação é típica do antigo sistema, aquele em que o produtor (artista) era diferente do intermediário (crítico, marchand, galerista), o qual era distinto do consumidor (o diletante, o público). Aqui tudo se passa a céu aberto, não há segredo, somente a velocidade da transmissão pode desempenhar um papel discriminador entre os grandes produtores e seus seguidores. (Cauquelin 2005:75)

É possível comparar este sistema ao que rege a publicidade, ou seja, a espetacularização da amostragem, com o maior e mais qualitativo alcance possível, que possa atrair público e consumidores através duma política quantitativa do produto. Concepção primeiramente apontada por Andy Warhol, autodenominado *business-artist* que, colocando o objeto corriqueiro ordinário em posição de obra de arte, afirmou o

mercado como instituição dotada de valor, apesar de, à primeira vista, deixar parecer que seria o museu a instituição a promover valor às obras.

Pode-se dizer que Warhol pertença à arte contemporânea, além da história da arte pop dos anos de 1960, pela forma como articula a arte no circuito e, em particular, na sociedade e nos negócios. Partindo de Duchamp e do Dadaísmo, Warhol introduziu a imagem serial na arte e a utilização dos meios eletrônicos de impressão e reprodução. Imagens contaminadas pela cultura de massas que, para Cauquelin (2005), nada mais eram que um prenúncio de afirmação do advento das redes. O artista, através da reprodução banalizante, mas também espetacularizante, de rostos e produtos de consumo, numa repetição incessante de tais imagens até a saturação, ocupou inteiramente o circuito e perpassou os limites da arte, construindo uma poderosa rede de autopromoção através da circulação de seu nome-marca. O nome Warhol tornou-se uma obra, e, talvez, a última ação do artista poderia ter sido a venda de seu nome para um colecionador qualquer.

A partir de então, Cauquelin (2005) coloca que obra e artistas passam a ser tratados pelas redes de comunicação simultaneamente como elemento constitutivo (sem eles a rede não tem razão de ser), mas também como um produto da rede (sem a rede nem a obra nem o artista tem existência visível). É estabelecido um princípio de circularidade bastante promíscuo, pois, através de publicações sobre a visibilidade dos artistas, cria-se uma cadeia muito próxima da publicidade, em que os destinatários são também os gestores da rede. Ou seja, o sistema da arte contemporânea organiza-se de forma que os produtores “profissionais da circulação das obras (...) e os artistas-objetos – pretextos dessa transmissão” (CAUQUELIN 2005:78) a destinem a si mesmos, e a consumam após havê-la fabricado, como numa regurgitação.

Segundo Cauquelin (2005) Warhol teria sido também o promotor de um “esboço de um desnudamento da rede formada pelos profissionais da arte” (CAUQUELIN, 2005: 87), pois atuou como um porta-voz satírico da sociedade de consumo, cuja obra se situa no sistema mercantil e simultaneamente exhibe-o crítica e notoriamente. A este respeito, a autora afirma: “a definição da arte como negócio e do artista como homem de negócios (...) é portadora de uma desmistificação fundamental na qual residem justamente os encantos da arte contemporânea, orientada segundo os princípios da comunicação” (CAUQUELIN, 2005: 93).

Estaríamos num momento em que a liberdade deflagratória do sistema reflete sobre este, mas não o acusa, trabalhando com as possibilidades que este oferece e demonstrando a capacidade de adequação e reflexão do artista para com sua realidade, liberto de quaisquer fardos tradicionalistas. A exigência de pureza artística de inserção, na tradição em seus valores, atua na recusa do comércio de arte e da posição do artista como homem de negócios<sup>11</sup> desapareceram ao final das vanguardas e seu aspecto anticomercial e, segundo Cauquelin (2005), “cederam lugar aos artistas absolutamente determinados a se tornar ricos e célebres e a fazer uso, para isso, de todos os trunfos mundanos. Se um deles não alcança, como Warhol, seu objetivo determinado, é talvez por não possuir o domínio do processo.” (CAUQUELIN 2005:117). Pode-se afirmar que a arte contemporânea tem sua imagem inserida numa realidade de segundo grau, que substitui o real e objetivo por uma vivência de projeções, possibilidades e meios possibilitadores. A obra deixa de ser o principal na arte.

---

<sup>11</sup> Refiro-me à polêmica declaração de Warhol: “comecei minha carreira como artista comercial e quero termina-la como *business-artist* (...) Eu queria ser um homem de negócios da arte ou um artista-homem de negócios (...) Ganhar dinheiro é uma arte, trabalhar é uma arte e fazer bons negócios é a melhor das Artes” Warhol, Andy in *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)* (Paperback) Harcourt , 1977)

Os inúmeros desdobramentos da arte nesse período trouxeram importantes contribuições para a transformação do sistema de representação em sistema de imagens, que invadiram, desde os anos de 1960, a vida cotidiana da sociedade. Os artistas da *pop art* tinham como referência a linguagem da publicidade que, depois de introduzida no meio das artes, nunca mais deixou de ser dominante. A arte assume a influência da publicidade e de suas imagens da mídia - efêmeras e instantâneas tomadas como mercadorias e que visam à produção de signos finalmente mercantis -, que se colocam como agentes dominantes na constituição da visualidade contemporânea.

A construção destas imagens ocorre a partir do sistema dominado pela circulação de capital, e sugere a organização de uma indústria de produção específica a estas, que tem como agentes de poder os chamados criadores diretos ou produtores culturais. É promovida uma espécie de criação ressemantizada mercadologicamente das formas estéticas em circulação dedicadas às massas (ou ao cliente), o que causa em efeito ampliado no contexto da vida cultural: a redefinição da visualidade que se cria cotidianamente nas grandes cidades.

Por sua vez, a atuação do produtor cultural pós-moderno, que utiliza meios de comunicação como ferramentas estratégicas na divulgação de suas idéias artísticas, influi diretamente no delineamento do perfil do artista contemporâneo.

A partir de seu primeiro momento de autonomia, quando houve a constituição da burguesia transforma o estatuto da obra aos poucos em produto, o meio da arte vem elegendo, ainda que mudanças e autonomias tenham ocorrido, um novo mandatário para suas ações, o que vem a ser o mercado. Isto representa um retorno às tutelas, que jamais abandonaram a razão econômico-social, interesses base de instâncias de poder financeiro e comercial. Hoje, aliada ao mercado atuante sobre todas as formas de

produção de bens e de elevação de poder, a rede de comunicação cumpre o papel de dar visibilidade (poder social) através da concessão ou não da circulação da mercadoria, ou seja, do produto-obra ou do personagem-artista veiculado. Pode-se dizer que a rede de informações seja o próprio circuito<sup>12</sup> a serviço do mercado: universos sutilmente distintos, porém dificilmente dissociáveis.

Instala-se gravemente um problema de ordem de escala, que torna monstruoso o poder do mercado, e se alia ao poder de circulação de imagens. Por sua vez, tais imagens interferem não só na resultante da produção artística, como também no próprio imaginário, ou na formação visual de uma geração. Como consequência de um sistema regido pelo mercado, os produtores são consagrados de forma irregular, ou seja, a consagração é perpetrada por instâncias desigualmente legítimas (público estranho ao corpo de produtores) que instituem relações objetivas entre produtores e instâncias capazes de exercer as etapas de consagração seja pela legitimação simbólica ou pelo princípio de cooptação. Atualmente, dividida entre instituições diferentes, as funções de reprodução e legitimação da arte, tornam-se adaptáveis às regras do sistema, que busca cooptar iniciativas, muitas vezes com sucesso.

Sendo assim, ao fazer referência à realidade contemporânea Cauquelin (2005), afirma que as instituições - museus e centros culturais - teriam por função designar para o público o que é arte contemporânea, ou seja, agrupar informações e atuar como legitimadoras conscientes. Para tanto, os conservadores e diretores de instituições têm a vantagem de promover obras sem precisar lidar, a princípio, com meandros do mercado. Desta forma, não mais caberia à crítica de arte – figura influente desde o modernismo - assegurar a articulação entre obra e público, já que se vê acompanhada nesta função por

---

<sup>12</sup> Trato o circuito de arte como o pequeno universo no qual estão inseridos artistas, mediadores e consumidores de arte, e dentro do qual circulam reflexões, decisões e as próprias obras como produto.

uma profusão de profissionais da arte, além daqueles a serviço da comunicação e da publicidade, o que se torna apenas uma peça entre outras no mecanismo de apresentação de obras e artistas.

A universidade, por sua vez, retomada função primordial de instituição formadora, assume-se como instituição de legitimação. No Brasil, isto se dá através dos cursos de pós-graduação que promovem, além da reflexão, a produção artística dentro da universidade e a apresentação de obras e artistas ao mercado. Segundo Lontra (2005)<sup>13</sup>, o que hoje salva a arte contemporânea, ou o que dá a ela seu passaporte de existência (...) é a capacidade de engendrar idéias (...) de provocar situações, de reorganizar, reclassificar e compreender o mundo” (LONTRA, 2005). Neste âmbito, discussões acadêmicas teóricas se mostram bastante enriquecedoras, à produção de arte, o que será discutido adiante

Para Cauquelin (2005), o sistema da arte se apresenta em um chamado “estado contemporâneo”, que se caracteriza por ser “produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção de acordo com o antigo sistema” (CAUQUELIN, 2005:27). Sobre os conceitos fundamentalmente tradicionais da arte, afirma:

essa constelação de opiniões feita de elementos heteróclitos, herdada em parte das teorias do século XVIII (Kant, Hegel e o Romantismo) em parte do século XX (a crítica social e a arte para todos), esta solidamente enraizada e forma uma tela, uma máscara através da qual tentamos apreender em vão a contemporaneidade (CAUQUELIN, 2005: 28).

---

<sup>13</sup> Crítico de arte e curador, esteve à frente da Escola Parque Laje no RJ, foi júri do SNAP, implantou o MAM de Brasília, foi curador do MAM-Rio e implantou e curou o MAMAM. Entrevista concedida em dezembro de 2005 no Rio de Janeiro.

E completa: “avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que esta acontecendo” (CAUQUELIN, 1992:41).

### 3. PERSONAGENS E PRODUTOS

#### 3.1 - Arte é isso

É histórico o fato da produção artística se direcionar ao salão. Isto ocasionou momentos cruciais para o desenvolvimento das artes ocorressem no âmbito destes eventos. Para Thierry De Duve (2000) “o museu, os salões do século 19 e o ‘Palais de Beux Arts’ em Bruxelas são [foram] somente templos de poder artístico...” (DE DUVE, 2000:42) e, à iniciativa de Manet ao submeter “Cristo Morto” ao Salão de Paris, em 1864, atesta que este já percebia que “um dia os museus se transformariam naquilo que os salões eram: um espaço aberto a todos, absorvido pela indústria de lazer, um divertimento especializado em espiritualidade” (DE DUVE, 2000:42).

Pode-se confirmar tal expectativa ao observar a atual inserção das Bienais e grandes mostras, como a Documenta de Kassel, substitutas reais dos salões num terceiro momento de mercado do espetáculo. Porém, os salões, no formato tradicional, judicativo e não espetacular contraditoriamente fazem ainda parte do universo da arte no Brasil.

De Duve (2000:19) relata como o último Salão da *Academie des Beaux-Arts*, em 1880, já representava o “fiasco total” da instituição salão<sup>14</sup>. Com o salão extinto, criou-se a Sociedade dos Artistas Franceses, que demonstrava o descontentamento dos artistas perante a arbitrariedade de uma única instituição autorizada a delegar patentes de

---

<sup>14</sup> Neste, o júri foi desafiado pela maior parte dos artistas envolvidos e, deparando-se com a grita, absolveu-se de suas responsabilidades e aceitou cerca de 7.289 inscritos. O diretor em gestão completa tal ação alocando os piores artistas nos melhores lugares, e ridiculariza novamente o júri como instituição de poder legitimador. O efeito desta crítica descontrolada e do descontentamento público, além de uma perda de quase 120 mil dólares, fez com que, em 1881, Jules Ferri decidisse que o governo francês não mais estaria envolvido com os Salões.

legitimidade aos que aspirassem ao título de artista profissional. Cria-se também neste momento o Salão dos Independentes. Motes contra o poderio manipulado pelos salões e seus representantes possibilitaram importantes passos na História da Arte. Tais iniciativas trazem consigo inevitáveis reorganizações e relocalações de funções dos personagens atuantes no campo das artes.

A impossibilidade de recusa diante do urinol “Fonte” de Marcel Duchamp sob o nome de Richard Mutt, fez com que se apresentasse ao público, em Nova Iorque, em 1912, um objeto de arte que viria a transformar o conceito de arte “representacional” para arte “presentativa”. De Duve (2000) atribui a estratégia de Duchamp, ao submeter sua obra ao Salão dos Independentes, à antecipada percepção pelo artista de uma espécie de academização também destes salões<sup>15</sup>, seja na cooptação de tal iniciativa pelo sistema, ou em sua sistematização.

Duchamp instaura uma nova atitude frente à arte a partir da maneira com que posiciona seu trabalho em relação ao regime da arte da época, já que sua produção e ação culminam no apagamento da obra como entidade e no realce de seu conteúdo, de forma que este se baste à afirmação de legitimidade do objeto apresentado como arte. Colocando as problemáticas “qualquer coisa pode ser arte”, “qualquer um pode ser artista” e, “devolvendo a arte a todos”, Duchamp retira conceitualmente - por apresentar tal novidade impassível no momento de manipulação ou catalogação - qualquer valor do monopólio dos júris de seleção, e desde então a todos cabe a afirmativa: “isto é arte” ou “isto não é arte”<sup>16</sup>.

Segundo Venâncio Filho (1986), instaura-se, a partir daí, a suspeita na arte, que prospera na contemporaneidade, ainda que com alguns ajustes, dos quais trataremos

---

<sup>15</sup> Duchamp havia sido rejeitado, no salão dos Independentes, em Paris, em 1912, com seu quarto cubista.

<sup>16</sup> O que, segundo De Duve (2003), Mallarmè já havia, em 1874, percebido, quando escreve em defesa de Manet no momento em que o Salão rejeitou duas de suas telas.

adiante. O autor coloca o *ready-made* em posição de limite da arte, mais tarde exaustivamente explorado pelos artistas contemporâneos: “além do *ready-made* ou tudo se transforma em arte ou a arte desaparece” (FILHO, 1986:71).

A questão do que vem ou não a ser arte é constante na contemporaneidade, frente a uma produção que se apresenta de infinitas maneiras e que permite o julgamento do público. Desta forma, a arte requer uma mediação que a apresente mais inteligivelmente. De Duve (2000) aponta Alfred Stieglitz como o primeiro grande *presenter*, quando publica “Fonte”, de Duchamp, numa edição de “The Blind Man”. De outra maneira, talvez a obra não causasse tamanha gravidade na arte e em sua história<sup>17</sup>. A representação do objeto de arte legitimou-se em primeira instância e consagrou-o levando-o à posteridade.

A partir daí muitas vezes o artista assumiu a posição de *presenter* e, neste sentido, como ícone-exemplo de posicionamento do artista contemporâneo, De Duve elege Marcel Broodthaers, que atestou que seu sucesso como artista dependeria de seu sucesso comercial. Broodthaers define a forma como a arte passa nomeadamente a estratégia, recheada de insinceridade.

Desde que o sucesso de Duchamp mostrou que qualquer coisa e tudo poderia ser arte desde que fosse reconhecido como tal por uma instituição artística, que fique proclamado que os artistas que venham depois de Duchamp agora não precisam ser mestres de arte alguma que não a da estratégia, habilitando-os a penetrar a referida instituição. (Broodthaers, DATA, apud, DE DUVE, 2000:30).

Desta maneira, a cooptação do artista pelo mundo da arte passa a participar do processo de produção artística, e a dialogar com este, que opta irrevogavelmente pela

---

<sup>17</sup> Duchamp já sabia da necessidade de um *presenter* para qualquer destes *presentational devices* – ou obras-, já que a autoridadeurgia pelo caráter *sui generis* mesmo para um trabalho auto-suficiente. Stieglitz tinha autoridade perante o circuito de arte - como galerista e fotógrafo - para avaliar, ou dar o aval à obra como tal.

concessão ao mundo institucionalizado que dita – de forma cínica e impensada – que arte é aquilo que está no museu.

De Duve (2003) refere-se a uma concepção da arte e seu meio como “pós- Duchampianos”, e lembra que a inscrição “Isso não é um charuto” (*Ceci n’est pas une pipe*), de René Magritte, em 1928, já declarara a obra de arte nomeadamente uma representação que não faz parte do real e sustenta a discussão de arte como idéia, reduzindo a representação à apresentação e sancionando ao objeto o título “Isso é Arte”<sup>18</sup>.

Da combinação do “mundo da arte pós-Duchampiano” (DE DUVE, 2000:36) e da anti-autoridade proposta por Magritte, afirmou-se para a maioria das facções avant-gardistas de 1970 o significado que o trabalho de arte não mais teria relação com emoção estética ou qualidade, mas com reflexão. De Duve (2000) entende tais modificações sociais e não afetivas em relação aos trabalhos artísticos, de forma que da asserção “este quadro é bom” passa-se à afirmação ou negação: “isto (não) é arte”. Quem sentencia oficialmente tal sanção é o *presenter*, o mediador das artes, que se mune de autoridade institucional para tanto.

Nada verdadeiramente fundamental mudou entre os Salões na época de Manet e os salões contemporâneos que emergiram nos tempos dos *popstars*, das Documentas, de Veneza e das outras Bienais, e das feiras de arte (...) com exceção de que (...) após Duchamp, a frase “Isso é arte” tomou uma força tão intimidadora que tornou-se virtualmente indelével<sup>19</sup> (De DUVE, 2000:33).

<sup>18</sup> Broodthaers trabalhou com inscrições do tipo “Isso não é uma obra de arte”.

<sup>19</sup> “Nothing truly fundamental has changed between the Salon in the days of Manet and the contemporary salons which emerged in the popstar years, the Documentas, the Venice and others Biennales, and the art fairs here, there and everywhere – this whole spectacular absorption of art into the leisure industry and the marketing of “spirituality”. Nothing’s changed except that along came Duchamp, and that after Duchamp, the sentence “This is art” took on such intimidating force that it’s become virtually indelible”. Tradução da autora.

Ronaldo Brito considera razoável para a arte hoje a questão “Arte é isto?”, ao invés do lugar-comum “Isto é arte?” (BRITO, 1992, apud BASBAUM, 2001:207). Esta proposta expande ainda mais horizontes conceituais ao re-posicionar na atualidade a arte frente a olhos e mentes, que já secretamente lançam a questão, já há algum tempo se posicionam com olhos, braços e ouvidos atentos a re-alocar também os conceitos e certezas calcificados pela arte moderna.

Para De Duve (2000), Broodthaers fora o único de sua geração de artistas que entendeu o sentido, trágico para o verdadeiro artista, de arte como estratégia. O autor define o fazer artístico como algo que se tornara “uma espécie de jogo de guerra, jogado exclusivamente entre os artistas, donos de galerias e curadores de arte contemporânea, com o público à margem” (DE DUVE, 2000:34). Desta reação emerge, no meio das artes dos anos de 1960, a figura que se mantém na contemporaneidade: um pouco organizador, um pouco artista, vezes dono de galeria e comerciante, sempre um promotor de novas tendências.

O domínio das decisões, quanto ao estatuto do objeto de arte e do artista, é então compartilhado entre curadores de exposições, diretores de museus e artistas. Todos estes na condição de *presenters* e toda a distribuição de papéis dentro dos domínios da arte precisou ser reconsiderada, o que passa inevitavelmente pelos papéis das instituições, mercado e mídia (então museu, galeria e salão). Com o abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do artista, produtores, intermediários, e consumidores não necessariamente se distinguem, podendo-se desempenhar papéis simultâneos. Os curadores passam a assumir o lugar dos júris de salão do século 19, diretores de museus agem à maneira de Duchamp como artista, e o artista atua como o leigo outrora colocado no júri por Duchamp (De Duve, 2000).

### 3.2 - A obra (e o espectador)

A crise da arte, instalada desde que a arte moderna veio questionando e desconstruindo os conceitos tradicionais da arte, resultou em processos de transformação que a desfiguraram ininterruptamente, negando seus preceitos tradicionais, durante um longo período, desde o final do século XIX, fechado com a produção de Duchamp. A partir do momento em que o valor da obra deserta o objeto pra estar no lugar e no tempo – apresentando a pós-modernidade à arte e antecipando questões da arte contemporânea -, os aspectos da arte apresentam alterações profundas em seu caráter. A ampla alteração do caráter da arte instituído pelo uso de “novos meios”, que oferecem novos aparatos e ferramentais, constitui-se sobretudo em fontes de desafios para os artistas, que vêm refletir acerca de seus significados e especificidades. Algumas possibilidades cruciais são colocadas para a arte a partir destes, como a de descobrir-se numa obra níveis diferentes de significado que se adequem ao espectador.

A relação de proposição através da obra inaugurada por Duchamp com os *ready-mades*, coloca a arte e seus valores em questão, propondo ao observador algo que está além daquele objeto, do que ele representa, trabalhando com o que ele pode significar. A potência de existência, característica-germe<sup>20</sup> da contemporaneidade, se revela nas obras que propõem ao observador uma reflexão. São nada mais que uma potência a ser completada pelo que observa, de maneiras múltiplas, mas que atestam sua existência e relevância pelo lugar que ocupam.

---

<sup>20</sup> Acredito que o estatuto de potência, mais que o virtual, esteja se sobrepondo à vivência ou à realidade na sociedade contemporânea.

Na contemporaneidade, após mais de um século de buscas *avant-gardes*, resta a “dúvida como antídoto para a falta de fé” (DE DUVE, 2000:74), que chama à questão certezas artísticas relacionadas a estilo, tecnologia, convenção, e ao ‘direito da arte à existência’ após ter resistido em “luta pela sobrevivência da tradição por meio de sua destruição” (DE DUVE, 2000: 26). Porém, após ter-se negado seus preceitos, resta a certeza de que se pode fazer arte de qualquer coisa, e assim se instaura a suspeita: “a dúvida tem tão eficientemente se resguardado frente à perda da fé que tornou-se uma nova crença.” (DE DUVE, 2000:49) Pode-se afirmar que tal crença na dúvida tenha se tornado inevitável uma vez que “quando vemos a obra dita ‘arte contemporânea’, estamos vendo na verdadeira arte contemporânea em seu conjunto. Ela mesma se apresenta em seu processo de produção” (CAUQUELIN, 2005: 72).

O objeto artístico contemporâneo resulta de uma pesquisa especializada para interrogar a própria natureza da arte, e a obra de arte é aquilo que é reconhecido como manifestação de um saber, para o observador um desafio imprevisível com regras sendo inventadas a todo o momento, e deixando à deriva quaisquer possibilidades de se estabelecer definições certas.

Como todo trabalho cultural, a obra de arte requer um mínimo de compromisso com uma determinada forma ou sistema de saber e torna baldia a análise debruçada na incerteza de uma definição de arte, já que a arte contemporânea propõe mais problemas do que soluções. Recusando a contemplação passiva, esta provoca e causa a relação de desconfiança e tensão de que fala De Duve (2000), o que leva produtores e profissionais a uma busca racional pela explicação deste ‘ciência’ em outras ciências.

No entanto, Danto (2000) afirma que, recentemente, começou-se a sentir que os últimos 25 anos de enorme produtividade experimental, sem direção narrativa no campo

das artes visuais, “estabilizaram-se como norma”, a partir do momento em que “o invólucro [da filosofia na arte iniciada por Kosuth] fora rompido” (DANTO 2000:18). A criação, liberta de peso histórico, filosófico, de maneira estética ou finalidade, passa a ser “a marca da arte contemporânea (...) não existe essa coisa de estilo contemporâneo” (DANTO 2000:16). Isso é possível porque “a arte contemporânea manifesta uma consciência de uma história da arte, mas não a leva adiante” (HANS BELTING, 1994, apud DANTO, 2000:6), mas utiliza a arte do passado como ferramenta e o museu como espaço, possíveis a quaisquer usos que o artista queira dar.

A reprodução e a circulação das obras de arte já contextualizadas causam inevitáveis transformações no caráter da obra e em sua valoração. O prenúncio de Benjamin (1985) a respeito da perda de aspectos tradicionalmente inerentes à obra de arte<sup>21</sup>, também antecipa a recente substituição do termo obra de arte nos meios de discussão artística. Refere-se a um objeto que, com o avançar dos anos e a mudança de referenciais, abandona e substitui valores. Assim, modificam-se também os termos aplicados à produção artística, de forma que, na contemporaneidade, não há significados fechados que possam ser codificados pela designação de um nome e, portanto, a fixação de conceitos passa a ser uma impossibilidade.

A reprodutibilidade e a circulação, em grande escala, atuam diretamente na superação dos valores auráticos da obra de arte. A valoração do objeto de arte não mais conta com a unicidade da obra, e o termo “obra de arte”, desfeita esta aura, que rodeou os objetos artísticos por séculos, acaba por cair em desuso e ser substituído por “trabalho artístico”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Aura, unicidade, valor absoluto, critérios estéticos, autonomia, criatividade, genialidade, valor eterno e o secreto.

<sup>22</sup> Também influenciaram esta mudança de configuração, no meio artístico, que ocorreram e ocorrem, como a profissionalização do artista e do meio (mediadores).

Chega-se a questionar – teórica, crítica, ou praticamente, através da produção de obras ou trabalhos artísticos - se existiria hoje o chamado “fazer artístico”. Segundo Tadeu Chiarelli (2005)<sup>23</sup>, “o artista contemporâneo (...) não parte de pressupostos, ele vai e exerce sua ação no mundo (...) e o espectador, o curador e o crítico também são indivíduos que estão dentro desse mesmo universo. O que vai existir é a tentativa de uma ponte entre esses vários agentes” (CHIARELLI, 2005). Tal colocação explicita como o processo na contemporaneidade torna-se parte integrante da obra, negando qualquer valor de obra pronta e compartilhando o processo numa extensão deste à mediação e à recepção da arte.

No que tange à legitimação, o valor de exposição afasta, em todos os aspectos, o valor de culto da obra. “A exposição passa a ser a marca moderna de autenticidade das obras” (BENJAMIN, 1985:41), o que na contemporaneidade se transfere à circulação, seja qual for. Além disso, “o crescimento dos meios (...) possibilitou que o desenvolvimento de novas linguagens em arte modificasse além de idéias os hábitos artísticos (VALERY, 1901, apud Benjamin, 1985:14). A “arte das mãos” se diferencia da “arte do olhar” e produz uma arte absolutamente conceitual que lança mão de quaisquer recursos disponíveis, despreocupado com pureza técnica, exceto quando a pesquisa por trás da obra questiona a própria técnica.

Dessa forma, a produção e o manejo de cópias e múltiplos propõe uma nova determinação que transforma a produção não somente em seu sentido, mas em seus sentidos relacionais. Mas tal interesse não significou uma quebra. Hoje, os artistas expõem aquilo que está a seu alcance de produção, seja qual ele for, e é possível ver trabalhos megalomânicos convivendo com trabalhos singelos, e ainda com projetos de

---

<sup>23</sup> Professor Dr. da ECA-USP. Foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Possui livros publicados sobre arte e crítica de arte no Brasil e atua como curador. Em entrevista concedida em São Paulo, em maio de 2005.

trabalho expostos igualmente. A arte se desmaterializa de forma escancarada. Lontra (2005) acredita que a arte que recuse qualquer processo artesanal “permite que qualquer pessoa inteligente sem talento seja artista” (LONTRA, 2005), trazendo o conceito tradicional de talento para a contemporaneidade e colocando-o em embate com a questão da intelectualidade: “tenho dúvida, se a arte é direcionada pela inteligência ou pelo talento (...), e curiosamente a arte é não democrática nesse aspecto: ela é a diferença, é a surpresa, é o gênio” (LONTRA, 2005).

Lontra se refere à idéia de gênio clássico, mas admite que, na contemporaneidade, funciona o personagem que estiver assumindo e atuando no papel destinado a ele. Assim, pode-se dizer que a arte contemporânea não distinga bem tais características e possibilite soluções artísticas muitas vezes insinceras sobre a autenticidade da qual, sem ferramentas para fazê-lo de imediato, somente o processo histórico poderá apontar.

As transformações que a arte contemporânea apresenta podem ser identificáveis pelas novas proposições trazerem novidades para os formatos estabelecidos. Segundo Bouso (2003), o hibridismo na arte<sup>24</sup> implica numa imperativa modificação na fruição artística, “que deixa de vez de ser contemplativa (...) e insere o corpo humano como interface” (BOUSSO, 2003). Pode-se ainda interpretar, no conjunto da produção contemporânea, um processo ainda diluído de busca de formação de um todo que se similariza e une as partes através de determinantes – ainda que demasiado recentes e ambíguas - em vias possíveis de se tornar um método, um novo padrão, que gere uma espécie de receita ‘multi-possibilitadora’ de atitudes. No entanto, a intenção da utilização de meios infinitos e variáveis não trata de um interesse por novas técnicas,

---

<sup>24</sup> “As fronteiras entre suportes e meios sofrem um sensível apagamento e a intersecção entre as linguagens do cinema, das artes visuais, da música, da literatura e do documentário passam a integrar vídeos, ambientes imersivos e a arte nas redes” (BOUSSO, 2003).

mas faz parte de uma reformulação da arte e de seus meios. Para Cauquelin (2005), não há mais tomada de posição (vanguarda) que tenha valor por sua novidade formal, já que a informação e sua circulação são a verdadeira riqueza. O tempo acelerado das ações e obras incidem também na percepção do sujeito. Defrontado com imagens que surgem e desaparecem impossibilitando a contemplação, com obras que não permitem a visualização ou percepção de sua totalidade, com obras que se compõe virtualmente, o sujeito é obrigado a mudar sua postura diante de um trabalho de arte.

A presença da obra de arte, que tem relação direta com autenticidade, se ausenta em reproduções, mas parece fazer-se novamente presente em instalações, performances, happenings e outras manifestações artísticas contemporâneas que parecem buscar de volta a questão da aura única, mas de uma nova maneira que não a impossibilite de ser documentada, discutida, que circule e passe à posteridade através destas ações. Pode-se considerar que o artista contemporâneo busque resgatar ou revisitar alguns dos conceitos da modernidade que conferem valor à obra, como que numa busca cega por definições e certezas, mesmo na superficial celebração das incertezas de critérios. A performance e a relação ritualística única, com a instauração (LAGNADO, 1999, apud BASBAUM, 2001:371) trazem a questão deste possível retorno à aura da obra de arte e a um possível romantismo renovado, após um período nos deleites da razão.

A realidade da circulação em massa de imagens alterou também a percepção das massas frente a estas, que tendo ganhado familiaridade visual, ainda assim mantém-se distante conceitualmente das artes plásticas, tornando-se acentuadamente eruditas, para a perplexidade do público. Para Steinberg, “a história da arte moderna é também a história da perda progressiva do público de arte” (STEINBERG, 1965, apud BATTCOCK, 1975:244). A palavra “público” não designa neste momento uma espécie

particular de pessoas, mas refere-se a um conjunto de ideais num papel desempenhado pelas pessoas, ou antes, “um papel que as pessoas são induzidas ou forçadas a desempenhar por uma determinada experiência, e somente os que estão além da experiência deveriam estar isentos da acusação de pertencer ao público” (STEINBERG, 1965, apud BATTCOCK, 1975:245). “Porque quanto mais o significado social da arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição (...) o convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão” (STEINBERG, 1965, apud BATTCOCK, 1975:245).

### 3.3 - Artista e universidade

A partir das inúmeras mudanças no sistema da arte, também o perfil do artista contemporâneo se mostra bastante transformado. Tendo participado ativamente no movimento para a implantação e transformação do sistema de arte no país<sup>25</sup>, a antiga academia continua provando sua inserção no circuito e no mercado globalizado, ainda que redefinida como universidades que, representando tradição e inovação, não deixam de atuar como instituições de poder no campo das artes.

No Brasil, a formação universitária do artista é um fenômeno recente. Além da graduação em arte, as universidades oferecem especialização através de cursos de pós-graduação *lato* e *stricto-sensu*, e de bolsas de mestrado e doutorado que, ainda que

---

<sup>25</sup> “A fundação da Academia (...) marcou e alterou positivamente o país ao longo de sua história até o final do século XIX: criou um sistema de ensino formal da arte (...); constituiu parte da implantação do ensino universitário no Brasil (...); deu mobilidade física e alterou o perfil do mercado; deslocou os domínios da arte dos círculos religioso e militar para o âmbito da sociedade laica e civil; instituiu a história e a crítica de arte, ainda que de modo incipiente; alterou positivamente a relação entre arte e Estado; promoveu nossas primeiras exposições públicas de arte; criou o Salão (...); criou um público novo; enfim, mudou o papel e o lugar da arte na sociedade brasileira” (HERKENHOFF, 2005, apud LUZ, 2005).

poucas, permitem ao artista dedicar-se em tempo integral à pesquisa artística. São iniciativas importantes como incentivo para a produção de arte no país, porém faz-se essencial a discussão acerca da sua atual configuração e sua atuação como terreno para a análise e realização de projetos artísticos.

As razões que levam um artista a buscar reconhecimento universitário - escolha que exige uma aptidão específica para o tratamento metodológico das teorias e conceitos – são variadas. Do ponto de vista de Osório<sup>26</sup> (2005), o caminho que levava a arte de volta à universidade se deu na medida em que o artista foi “vivenciando a inquietação do artístico, a oscilação constante da arte com sua negação e superação (...) se voltando para a investigação aporética do artista” (OSÓRIO, 2005). Une-se a este desejo a possibilidade de transformar em profissão universitária um tipo de saber que costumava ser transmitido na vivência informal dos ateliês livres, e atuar por sua vez como docente, dando continuidade à atividade de troca reflexiva e possivelmente encaminhando sua pesquisa artística em paralelo.

Profissional da Universidade, Luís Freire<sup>27</sup> (2005) revela-se apreensivo ao prever:

novamente (...) vai criar uma categoria de artistas (...) erudita aos extremos, (...) que não só é capaz de fazer a sua arte, mas de justificar a sua arte, de criticar (...) e de refletir sobre a sua arte, de escrever e falar com propriedade sobre a sua arte. Quer dizer, é um super-artista que começa a surgir e que está relacionado com a academia. (FREIRE, 2005)

Chiarelli (2005) se posiciona avesso a essa configuração e procura não participar de bancas de artistas. Relata um episódio que o fez pensar não ter nada a dizer

---

<sup>26</sup> Crítico de arte (O Globo- RJ) e professor Dr. na PUC-Rio e UNIRIO. Foi curador de algumas exposições de arte contemporânea e tem livros publicados sobre artistas contemporâneos. Entrevista concedida, no Rio de Janeiro em maio de 2005.

<sup>27</sup> Coordenador e professor Dr. da EBA-UFBA. Entrevista concedida em Salvador em dezembro de 2005.

àquele artista próximo ao título de doutor, e esse incômodo o faz não mais atuar nessa posição, ainda que participe ativamente de bancas estritamente teóricas. Tal posição demonstra o quão incertos estão inclusive os profissionais especialistas a respeito da produção artística atual. Milton Machado<sup>28</sup> (2001), por sua vez, defende o sistema em gestão: “tenho procurado sugerir a meus orientandos um salto em distância (...) encorajando-os a escrever sobre algo que (...) pertence a todos, ao território das exterioridades onde os trabalhos se encontram e se separam” (MACHADO, 2001:24). E justifica: “mesmo que escrever teoria continue representando uma dificuldade, melhor uma teoria em débito com o escrever e com a teoria do que com o próprio trabalho” (MACHADO, 2001:26). O autor demonstra, assim, uma nova independência em relação à tradição e anuncia esclarecidamente a transformação que os títulos de mestre e doutor, ao menos em Artes, possam estar sofrendo.

O sistema de ensino participa, hoje, amplamente da unificação do mercado de bens simbólicos, reunindo e apoiando grupos de artistas, beirando a curadoria. Desta forma, a Academia retoma uma parcela da inserção, que, outrora, tivera, no circuito das artes, e atua, no rol da imposição de legitimidade na cultura dominante através da arte que produz. O meio universitário, porém, absorve uma parcela pequena de artistas, ainda que demonstre ser cogitado ou desejado por muitos como local de troca e produção de idéias. Para Lontra (2005), o fato da ação artística na universidade ficar “atrelada a uma instituição com todos os seus valores, uma instituição de poder” (LONTRA, 2005) pode causar uma mudança de conceito não pretendida e conseqüências talvez desastrosas, por demais políticas. Segundo Lontra, ainda que sua função seja provocar reflexão, a universidade “é uma instância que não pode ser

---

<sup>28</sup> Artista em atividade e professor do Programa de pós-graduação da EBA-UFRJ.

liderança” (LONTRA, 2005). Deste ponto de vista, é preocupante a dimensão que tal prática vem tomando. Alguns possíveis equívocos rondam a presença do artista, na Academia, o que se estende à própria reflexão gerada no âmbito desta, o que, a princípio, seria o seu mais positivo aspecto.

Ainda que os artistas sempre tenham buscado se reunir em grupos a refletir sobre suas questões, quando esta discussão ocorre no âmbito da universidade, a proposta geralmente parte de uma terceira pessoa, que muitas vezes deixou de produzir voltado ao circuito, acerca da produção de ponta em arte contemporânea. Neste sentido, Bourdieu (1987) afirma:

A defasagem temporal entre a produção intelectual e artística e a consagração escolar (...) não constitui o único princípio de oposição entre o campo de produção erudita e o sistema de instâncias incumbidas de difundir, conservar e consagrar um tipo determinado de bens culturais e, ao mesmo tempo, de produzir incessantemente novos produtores e novos consumidores (Bourdieu, 1987:126).

Atuam, nestes termos, inúmeras dificuldades, que se interpõem entre a produção erudita e a praticidade do circuito artístico. Acrescento que certa antinaturalidade se apresenta quando se esperar que um grupo de artistas trabalhe segundo um critério ou caminho específico que não tenha necessariamente sido escolhido por todos eles. A discussão que coloco é a de como uma forma de “criação guiada” por discussões não necessariamente autênticas pode gerar arte múltipla e nova, e, sobretudo, verdadeira. São questionáveis a filosofização do pensamento do artista e a sistematização da produção ao redor de um aprendizado em comum e gerador de questões, que podem causar certa homogeneidade na produção, interesses, atitudes e produtos, entrando em conflito com a rica multiplicidade típica da arte contemporânea, num declínio da experimentalidade livre.

Os docentes, muitos deles artistas, dedicam-se à atividade de ensino e à pesquisa por não ter encontrado, no país, um mercado de arte continuado e sistêmico. É sabido que o mercado artístico, no Brasil, não se sustenta e deixa a grande maioria de seus artistas à deriva. São perfis de artistas como Joseph Beuys, atuante como professor na Academia de Arte de Duesseldorf por mais de uma década, que afirmou em 1969: “to be a teacher is my greatest work of art” (ser um professor é minha maior obra de arte), (BEYUS, 1987, apud LAGNADO, 2003: 05).

Uma vez integrante da universidade, o artista-estudante se dedica a sua produção autoral, e adapta o corpo curricular ao seu projeto artístico, formando, assim, sua pesquisa como artista. Torna-se instigante tal posição, quando o princípio da produção artística afirma sua autonomia, e, portanto, sua independência de títulos, que não lhe conferem necessariamente a posição de artista. É possível que este conceito esteja em transformação, e que o perfil do artista contemporâneo, ou “pós-temporâneo”, esteja se transformando num misto bipolar entre artista-pesquisador e artista-mediador.

Segundo Denise Mattar<sup>29</sup> (2005), o mercado atual se interessa pelo artista que se apresenta respaldado por um discurso já cultivado sobre sua pesquisa, sobretudo pela facilidade de mediação que ele fornece. “Sinto que esta postura (...) é muito negativa para artistas que não têm facilidade para falar de seu trabalho (...) Acho essa construção teórica para alguns muito verdadeira, e para alguns muito falsa.” (MATTAR,2005).

De qualquer forma, aceitos com mais facilidade pelo mercado, o artista pode inclusive lançar mão da academia como órgão legitimador, quase curatorial. Pode-se dizer, então, que mais um mecanismo de mediação fora recentemente criado como

---

<sup>29</sup> Curadora independente atuante no Rio de Janeiro, foi curadora nos MAM-SP e MAM-Rio. Entrevista concedida em abril de 2005.

amostra da espécie de burocratização, ou institucionalização que sofre a sociedade contemporânea: a universidade.

Lisette Lagnado (2005) coloca em debate a contradição, que, muitas vezes, parece ocorrer, que diz respeito ao trabalho prático do artista universitário, que acompanha a dissertação ou tese onde suas questões são discutidas, muitas vezes ser enfraquecido e transformado em mera “ilustração de uma teoria forjada para uma finalidade antinatural” (LAGNADO, 2005:08).

A autora questiona a necessidade de serem criadas justificativas para a produção de arte, enquanto Osório (2005), sob outro ponto de vista, ressalta a universidade enquanto espaço de investigação, capaz de absorver a produção contemporânea “no que ela tem de experimental e investigativo” (OSÓRIO, 2005:PPP). Osório, apesar de defender que o estatuto teórico seja algo que se vincule à especificidade da arte e do pensamento artístico-estético, concorda que “a teoria não pode nunca ser domesticadora” (OSÓRIO, 2005:PPP), já que “idéias estéticas, são diversas das idéias racionais: são intuições para qual conceito nenhum dá conta” (OSÓRIO, 2005:PPP). Perante tais contradições, caberia à universidade então se rediscutir a partir do lugar que ocupa para a produção artística contemporânea, enquanto lugar de formação onde se produz conhecimento, e refletir sobre a forma como é desenvolvida esta atividade, e os riscos inerentes a este sistema.

Retomam-se questões sobre erudição. “Toda vez que a arte se aproxima dos critérios de sistemática científica, ela vai se restringindo a uma parcela que entende a linguagem e que a cultiva. É a erudição” (FREIRE, 2005). Na medida em que o campo de produção erudita amplia sua autonomia, os autores e artistas sentem-se capazes de exercer quaisquer funções dentro deste campo de atuação das artes e lançam princípios

de legitimação para a própria obra ou trabalho. Tornam-se “criadores”, reivindicando autoridade devido a seu carisma, com pretensões a impor na esfera cultural sua autoridade (Bourdieu 1974).

Para Fernando Cocchiarale (2005)<sup>30</sup> a pesquisa de um artista pré-contemporâneo era já especializada, dava-se em torno de elementos característicos do *metier* da própria arte e se reorientou da forma para o conteúdo ou tema. Porém o curador indaga se a consciência e consistência dos eixos poéticos de um trabalho e do discurso que o valida, não derivariam de um processo em um momento apropriado, sem ser “fruto de quaisquer falseações aceleradoras de processos que deveriam ser naturais” (COCCHIARALE<sup>31</sup>, 2005). Assim, aponta um evidente deslocamento de eixo ao ressaltar que hoje se aprende o sentido crítico das próprias obras na escola, que não seria ideal para se ensinar a crítica, já que constitui o lugar de referência para o recebimento de crítica.

Exigências da contemporaneidade, para a qual não basta ao artista ser manipulador de conceitos e teorias, mas espera-se deste que, simultaneamente a estas atividades que envolvem a produção, realizem a atividade de autopromoção, justificável por se tratar de um país sem recursos e ofertas para a produção de arte. Tais exigências, porém, deixam “paradoxalmente como atividade secundária a pesquisa e o desenvolvimento do próprio trabalho” (COCCHIARALE, 2005), gerando uma ansiedade dominante, que pode ser inibidora de qualquer naturalidade ou verdade na produção de arte.

---

<sup>30</sup> Curador Geral do MAM-RJ desde 200, coordenou a seção de Artes Plásticas da FUNARTE, foi júri do SNAP, professor do Parque Laje, e curador do Programa Rumos do Itaú Cultural. Em entrevista concedida em maio de 2005 no MAM-RJ.

<sup>31</sup> Curador Geral do MAM-RJ desde 200, coordenou a seção de Artes Plásticas da FUNARTE, foi júri do SNAP, professor do Parque Laje, e curador do Programa Rumos do Itaú Cultural. Em entrevista concedida em maio de 2005 no MAM-RJ.

Expõe-se uma conseqüência desta academização, quando Franklin Pedroso<sup>32</sup> (PEDROSO,2005) relata que “a preocupação do artista jovem em querer teorizar seu trabalho tem sido uma coisa muito forte (...) e é cansativo quando o artista tem um discurso muito teórico” (PEDROSO, 2005). Essas definições acerca das questões do próprio trabalho caem em contradição com o sentido exclusivo específico e inerente à arte contemporânea de possibilitar diversidade de leituras de uma obra. O autor acrescenta que “explicar a obra é para quando você vai fazer um texto” (PEDROSO, 2005)

Mattar (2005), por sua vez, diz estar certa de que “o excesso de academia não só atrapalha os artistas como atrapalha a produção como um todo” (MATTAR, 2005). A curadora independente acredita que o excesso de pensamento teórico seja um instrumento negativo de inibição dos artistas. Para ela “os artistas que se apegam a fórmulas vão cair no médio (...) a academização leva todos ao mais ou menos (...) e o correspondente ao academismo (na arte) é o cinema americano: todo mundo vê, mas sai como entrou” (MATTAR, 2005 ). Para Murad<sup>33</sup> (2005), ao contrário, “o manejo criativo, por um artista na universidade, das linhas criadoras de um pensamento teórico é um instrumento de potencialização (e não inibição) conceitual” (MURAD, 2005).

Frente a tantos embates, não se pode dizer que haja um rosto plausível para identificar o perfil do artista contemporâneo, num futuro próximo, mas que, ainda que com múltiplas faces, o fruto de uma permeabilidade entre discussões eruditas e a prática artística pode delinear feições para o artista emergente brasileiro.

De qualquer forma, a arte produzida a partir de discussões acadêmicas faz com que os artistas estejam talvez mais aptos a concorrer internacionalmente por espaço no

---

<sup>32</sup> Curador independente, atuante em diversas mostras relevantes no Rio, SP e no exterior. Foi curador adjunto na IV Bienal Mercosul. Em entrevista concedida em maio de 2005.

<sup>33</sup> Professor Dr. da EBA-UFRJ e orientador desta pesquisa. Durante orientação em junho de 2006.

circuito das artes, diminuindo ou diferenças cruciais entre artistas de diferentes nacionalidades de forma que tal resgate seja irrecorrível.

São questões que se colocam a respeito duma globalização homogeneizadora de culturas, antecipadas pela realidade demonstrada pela arte e que ficam sem resposta. Porém, há uma facilidade atual para que o mercado abrace o artista que, como pesquisador teórico-prático, seja capaz de discorrer sobre suas próprias questões, facilitando a mediação, e oferecendo maior possibilidade de prover capital.

Talvez esse seja mesmo o perfil do artista contemporâneo, mais uma vez como efeito múltiplo e multidimensional de uma transformação das condições sociais de produção provocadas na prática pelos valores plurais contemporâneos.

### **3.4 - Mediação autônoma**

“As obras de arte são de uma infinita solidão. Nada as pode alcançar tão pouco como a crítica.”

Rainer Maria Rilke.

Os conceitos legitimação, crítica de arte e suas variantes são alvo de constante discussão, no meio artístico, por consequência da crise causada pela perda de seus padrões, crise esta que culminou na quase impossibilidade de julgamento estético. A autonomia da obra, em conjunto com a autonomia do artista e das instâncias mediadoras, tornou quaisquer parâmetros subjetivos, e assim, todo o processo de valoração da obra de arte foi posto à prova: do preparo dos condutores da arte ao poder

de autoridade das instâncias de legitimação e difusão da arte, ao mercado agindo como consagrador desta.

A crítica de arte sofreu uma inevitável e irrecorrível reviravolta quando Charles Baudelaire, no século XIX, propôs a avaliação poética da obra, partindo da criação poética do artista. Baudelaire (1988) recusou o sistema preestabelecido de crítica formal, pela rigidez e imparcialidade que apresentava, e colocou o artista como um ‘herói da modernidade’ “capaz de extrair do transitório o que ele tem de eterno” (BAUDELAIRE, 1988, 18). Aplicada a um instaurador de poéticas, a crítica deve ser igualmente parcial, apaixonada e política, além de manter um ponto de vista que descortine o máximo de horizontes possíveis da obra. O poeta defendia para a criação artística e o juízo desta o estabelecimento de uma “ponte visível com a tradição da arte” (BAUDELAIRE, 1988, 19), e rejeitava o desejo de surpreender como valor máximo da arte, mas pretendia abrir em cada obra um universo de leituras e interpretações possíveis e igualmente verdadeiras. Chiarelli (2005) defende, na contemporaneidade, a escrita de arte como produção de sentido, e ressalta que uma obra é portadora de sentidos múltiplos: “sempre mais rica que qualquer possibilidade de você encerrá-la em um discurso” (CHIARELLI, 2005), existindo, portanto maneiras de exercê-la.

A serviço da comunicação, é papel do mediador atingir o público através do uso de palavras. A legenda – que surgiu quando os jornais ilustrados começaram a fornecer indicadores sobre as obras - torna-se pela primeira vez parte essencial da obra, quase obrigatória (CAUQUELIN 2005), não somente como legendas e títulos de obras. A relação de proposição com a obra instituída primeiramente por Duchamp, hoje, ajuda a instituir também a importância da linguagem, utilizando nomes que guiem uma

interpretação sobre o objeto. Ainda que as discussões presentes nesse estejam distantes da reflexão superficial que alguns nomes possam projetar.

Dêiticos são palavras presentativas sob guarda, por trás destas esconde-se a autoridade do apresentador que se apropria destas. Elas deveriam ser imaginadas por seu próprio caráter, libertas das bocas que as clamam, como que deixadas por uma mão anônima em folhas soltas de papel (...) livres para escolher seus referentes<sup>34</sup> (De DUVE, 2000:40).

“Palavras são *ready-mades* pertencentes a todos, e palavras presentacionais são pedestais sobre os quais outras palavras são colocadas, da mesma forma que as obras de arte em museus são coisas apresentadas por outras coisas” (CAUQUELIN, 2005:47).

Para compreender a arte contemporânea, no atual cenário desordenado, a crítica de arte precisou renovar-se. Na necessidade proeminente de se afirmar o porquê das coisas, percebendo a forma do caminhar inconsciente coletivo, Baudelaire (1988) justificou que “a paixão eleva a razão a alturas insuspeitadas” (BAUDELAIRE, 1988:88), portanto “o crítico deve sentir-se livre para agir poeticamente sobre o objeto poético ao qual é submetido seu olhar” (BAUDELAIRE, 1988:88).

Pode-se dizer que o importante passo dado por Baudelaire para a crítica de arte seja hoje essencialmente posto em prática por muitos profissionais da mediação. Cocchiarale (apud BASBAUM, 2001) lança mão de seus preceitos ao discorrer sobre a dificuldade em aceitarmos – público, artistas e críticos – a presente ausência de conceitos ou critérios precisos para a produção e julgamento da arte, frutos inevitáveis da época contemporânea, que distancia progressivamente significante e significado

---

<sup>34</sup> “Deictics are presentational words under guardianship, behind them hides the authority of the presenter who appropriates them. They should be imagined left to their own devices, freed from the mouths uttering them, and as if etched by an anonymous hand on loose sheets of paper (...) Free to select their referents.” Tradução livre da autora.

numa subjetivação do processo que beira a resistência à mediação pela palavra e a possibilita somente mediante o uso de novas modalidades interpretativas.

Ao lidar com critérios inexatos ou indeterminados, mediadores atuam como pré-historiadores que atribuem conceitos<sup>35</sup> e nomeações<sup>36</sup>, que serão calcificados pela história, que parece ser escrita cada vez mais de perto. Na produção de arte contemporânea, a intenção e a realização estão muito próximas. Da intenção à realização, a proposição se realiza das mais variadas formas.

a proposição na arte contemporânea (...) se insere na cadeia de proposições sócio-relacionais em que vivemos (...) as obras discutem a própria arte (...) e mesmo a intervenção nos espaços de exposição, que antes discutia a instituição (...) teve que (...) recompor-se com a instituição. (CHIARELLI, 2005)

O mediador se volta para o processo elaboração artístico, que inclusive “exige (...) um vocabulário e uma gramática que escapam ao não-iniciado” (CAUQUELIN, 2005:157).

Basbaum (2001) indaga a potencialidade das palavras condutoras à produção de valor. Potencialidade esta não apenas analítica, mas essencialmente criadora, produtora de sentido. Basbaum (2001) afirma como sendo a única limitação – e privilégio – da escrita sobre arte, o seu próprio caráter de visualidade, e defende o texto próximo da obra de arte como particularidade que gera valor ao texto, distante do exercício do juízo frente à essencial provocação do trabalho de arte. Mattar (2005) esclarece que, grosso modo, há dois tipos possíveis e hoje aplicáveis de “visão” de uma obra por um crítico:

---

<sup>35</sup> O crítico ainda é instado a produzir os vínculos capazes de reunir obras publicadas com o mesmo selo, apesar da variedade aparente, e parece o fazer através de adjetivações dominantes, tais qual: fragmentação, efemeridade, etc.

<sup>36</sup> Refiro-me a exemplos clássicos como o *impressionismo*, que resultou de uma crítica negativa a respeito do aspecto das pinturas e do *fauvismo*, também aplicado inicialmente com caráter pejorativo.

analítica ou poética: “eu acho que a crítica analítica é extremamente perigosa”<sup>37</sup> (MATTAR, 2005).

Ainda que a crítica analítica se extinga, ainda que mude de caráter, deve sobreviver de uma outra forma, mesmo porque, como diz Steinberg (1968, apud BATTCK, 1975:78), “regra geral de que toda vez que aparece uma arte verdadeiramente nova e original, os primeiros a denunciá-la, e gritando mais, são os artistas. Obviamente, porque são os mais engajados. Nenhum crítico, ou burguês ultrajado pode igualar, em matéria de repúdio, a paixão de um artista” (STEINBERG, 1968, apud BATTCK, 1975:242).

Numa sociedade, onde impera a comunicação, não há como exigir da arte que não a empregue como meio, ou como mediadora na apresentação de um trabalho. Pode-se assumir, que, como diz Geldzahler (1962, apud BATTCK 1975:252):

a criação da obra de arte já exigiu um número demasiado grande de decisões complexas e múltiplas, já se referiu a uma enorme quantidade de obras anteriores, para que isto possa ser descrito adequadamente com palavras. Em resumo, a tarefa do crítico é uma tarefa impossível, mas, nem por isso, menos digna de ser tentada (GELDZAHLER, 1962, apud BATTCK 1975:79).

Assim, o crítico de arte tende a desaparecer, dando lugar a escritores poéticos de textos múltiplos que seguem referenciais muito subjetivos. A crítica de arte em voga tem um papel bastante específico, de apresentação de artistas, em textos para livros e galerias, acompanhados da extrema profissionalização dos mediadores e conseqüente desprendimento de quaisquer posições ideológicas, ou seja, como uma nova espécie de

---

<sup>37</sup> Pode-se exemplificar, de fato, a existência de críticas que se revelaram muito prejudiciais à arte brasileira. Couto (2004) aborda e analisa histórica e criticamente a atuação, muitas vezes desastrosa, dos críticos eruditos ao defenderem os interesses da busca de uma vanguarda nacional.

prestação de serviço que deve, afinal, agradar o cliente – sejam estes o artista, o galerista ou a instituição promotora.

Mesmo a crítica de imprensa atual, que visa à formação de público, já é uma atividade bastante diluída. Osório (2005) define o aspecto formador, porém limitado, de suas atividades enquanto crítico de jornal:

Não escrevo para um leitor desavisado no jornal, mas escrevo para leitor não especializado, não inserido no circuito, que esta margeando o circuito e que, a partir da leitura da crítica no jornal vai de certa maneira balizar melhor a sua relação com as exposições e (...) produzir um vocabulário, uma análise conceitual histórica, que não esta interiorizada no espectador (...), mas que pode ser sugerida (OSÓRIO, 2005).

O termo “crítica de arte” está preso à carga tradicional judicativa da palavra crítica. Sugere, atualmente, sua própria substituição por uma nova categoria para nomear esta atividade de reflexão quase sempre teórica ou filosófica. O grande desafio para a crítica contemporânea é a nova configuração a qual deve se adequar. Lontra (2005) questiona:

gênero literário curioso é esse da crítica, eu que eu evidentemente tenho que ter a objetividade de um texto jornalístico, a pesquisa de um texto acadêmico, e a elegância poética de um estilo literário, de um gênero artístico. Se eu consigo a simbiose destas três situações estou fazendo alguma coisa que possa ser caracterizada como uma crítica hoje (LONTRA, 2005).

É crucial para o crítico a questão do público a quem ele se dirige. Intérprete de uma arte difícil, recôndita, destina-se geralmente a um público já interessado, relacionado e engajado, constituído muitas vezes dos próprios artistas e seus colegas de profissão. Há algo de desagradável na constatação de que o público constante da nova arte seja tão limitado e especializado, mas, segundo Geldzahler (apud BATTCOCK, 1975) esta sensação de desagrado parte da idéia que se faz de um público ideal, ou de

uma arte ideal, ou antes, de um relacionamento ideal entre o grande público e o artista. O processo de formação de público é vagaroso, são poucos os convertidos frente à jovem arte e o entendimento ou troca é ainda para poucos, já que a arte contemporânea constituiu-se uma especialidade, tal qual a música erudita.

Geldzahler (1962) afirma que: “os bons críticos dos últimos cem anos<sup>38</sup> tem sido o público de arte, os próprios artistas e seus amigos escritores” (GELDZAHLER, 1962, apud, BATTCOCK, 1975:78), e ressalta o caráter de legitimação na ação mediadora destes: “os críticos escreviam e faziam conferências, freqüentemente bastante persuasivas, sobre a espécie de arte que o público tinha dificuldade em aceitar<sup>39</sup>” (GELDZAHLER, 1962, apud, BATTCOCK, 1975:78).

A escolha inicial, que é política ou ideológica, traz com ela uma obrigação de estilo. Na medida em que o crítico se vê obrigado a romper com a tradição clássica, acadêmica, (...) ele se vê necessariamente colocado na situação de ter de inovar (CAUQUELIN, 2005:46).

A crítica de arte passa a ser, não mais um acompanhamento nem uma transposição, mas uma tentativa de decifrar e de teorizar as novas formas plásticas. Deste modo, conquista autonomia e torna-se um gênero específico.

Caminha na direção da exploração de critérios próprios da picturalidade e deixa o domínio das avaliações normativas que concernem os formatos, temas (...) em suma, o tratamento iconográfico. Assim sendo segue os artistas e se insere em grupos, (...) e contribui para formar (...) a imagem do artista moderno, que ela projeta no futuro como vanguarda (CAUQUELIN, 2005:46).

O crítico, por ter exercido por muito tempo a função de vendedor, ou auxiliar deste, hoje ainda é visto como tal, ainda que muitos destes tentem se desvincular de

---

<sup>38</sup> O texto foi publicado em 1965.

<sup>39</sup> Refere-se às vanguardas modernas.

artistas específicos e atuam muitas vezes como prestadores de serviço. No início, o crítico se mantém realmente próximo ao jurado de salão, muito contíguo aos valores reconhecidos anteriormente. Quando, a partir dos anos de 1890, a consistência de um mercado independente se estabelece, o poder da crítica de arte torna-se dominante e substitui progressivamente o poder do reconhecimento oficial.

O crítico de arte é, então, um agente da comunicação que trabalha a fim de formar um novo público consumidor de arte, ou ao menos de movimentar este mercado, muitas vezes esquecido ou deixado de lado para contemplar iniciativas mais mercadológicas e que garantam retorno financeiro. A esta tarefa do crítico é acrescida a tarefa de validar a obra ou não, seguindo os passos dados pela academia, outrora. No entanto, a tarefa é feita de maneira diversa, de acordo com os próprios princípios velozes e incertos da sociedade contemporânea e da comunicação. Torna-se, afinal, um profissional da mediação, especialista em arte, que submete projetos ao olhar de leigos que dominam o capital e a mídia.

Na contemporaneidade, assim como o *marchand* assume papel publicitário, “o crítico de arte realiza no domínio da arte o trabalho de projetor, novo na tradição crítica” (CAUQUELIN 2005:45), e o crítico de vanguarda assume um papel de promoção “cujo argumento de venda baseia-se na profecia auto-realizadora” (CAUQUELIN 2005:45), antiga profecia que hoje deixa lacunas discutíveis sobre a veracidade ou eficácia da mesma.

Percebe-se, então, como o estilo de texto crítico elaborado hoje tem certamente refletido em si os ditames da contemporaneidade. São textos livres, poéticos, que não atribuem ou desacreditam valor à obra, mas que refletem sobre esta, muitas vezes academicamente. Os mediadores são teóricos fora das academias, cujas teorias muitas

vezes destoantes suscitam questionamentos quanto ao poder exercido pelos mediadores no âmbito das artes se valendo de teorias conflitantes.

A situação se agrava quando a decisão passa a ser oferecida ao poder privado, o que será discutido adiante. Ainda assim seu poder se revigora a partir da necessidade de escoamento de uma grande quantidade de artistas ‘soltos’ no mercado, e “porque uma chancela é muito importante para jovens artistas” (CAUQUELIN 2005:88).

Os mediadores atuais, apesar de manterem relações com artistas e grupos de artistas, são figuras móveis, cambiantes tanto em pensamento quanto territórios. Estes profissionais têm, hoje, uma autonomia que confere a ele um certo poder de inserção do artista ou grupo na mídia – a exclusão desta inserção é lida como uma crítica negativa, já que é a comunicação que promove o artista. O mediador tem acesso aos artistas e por isso é peça fundamental para instituições e produtores culturais, mas, simultaneamente, tem acesso às instituições e aos meios de circulação, ainda que deva respeitar todo o processo e a lógica de mercado.

Segundo Gedzahler (1962), foi com o “falso passo para a democratização da arte, no século XIX, que o crítico profissional tornou-se necessário” (GEDZAHLER, 1962, apud BATTCOCK, 1975:76), e “estabeleceu-se assim a nova profissão de intérprete da arte para o grande público” (GEDZAHLER, 1962, apud BATTCOCK, 1975:76). Com as transformações sofridas por todos estes saberes, e pela própria produção artística, houve um deslocamento do âmbito abrangente, que compreende a produção artística como um todo, para um âmbito mais reduzido, que entende às vezes o fenômeno de uma ou duas produções artísticas. Com isso, perde-se qualquer perspectiva de grande narrativa ou relato, o que prestava segurança e verdade ao juízo crítico. Assim, caminhamos para o terreno da fragmentação, uma posição mais atualizada, onde

antes de aceitação total reina o subjetivismo muitas vezes menos amparado pela teoria – formalista, mas muito respaldada por teorias que se constroem e se desfazem ao próximo passo, cujos enredos provêm das mais diversas ciências e experiências.

Porém, na medida em que se assume essa posição de crítica, assume-se uma autoridade (autoridade porque de alguma maneira há ali um olhar, uma formação, uma disposição argumentativa, que qualificam esse crítico e essa crítica, e que vão constituir o seu leitor e seu público), que não deve ser confundida com autoritarismo. “O que comumente se considera o ‘gosto’, no sentido mais lato do termo, não é outra coisa senão a competência necessária para apreender e decifrar índices que, ao nível mais elementar, podem ser extremamente grosseiros e totalmente extrínsecos” (BOURDIEU 1974:146).

As artes plásticas, na medida em que perdeu as certezas artísticas, convocou a crítica não apenas para diferenciar a boa arte de não arte ou da má arte, mas para participar do processo de constituição do artístico. E esse processo constitui também sentido que não estão dados *a priori* para a arte.

Cocchiarale (2005) acredita não ser mais possível o exercício crítico baseado na idéia de alteridade, de separação, tal como o Iluminismo o havia constituído e, portanto, discorda da presença de qualquer autoritarismo, nos júris de salões, atestando que a comissão de uma seleção, “mais ou menos conscientemente” (COCCHIARALE, 2005) atua como comissão curatorial, e não mais como comissão de seleção. Para o autor, a performance de um júri de seleção se dá mais no sentido de organizar um evento que faça sentido em seu conjunto do que de selecionar os melhores artistas individualmente. Osório (2005) “diria que muitos artistas não são cortados porque são ruins, mas são cortados porque ao longo da seleção, conforme uma tendência vai se impondo, ele não

cabe (...) então mesmo no caso dos salões eu diria que isso não se aplica” (OSÓRIO, 2005).

A crítica se retira, portanto, da posição de juiz para a posição de testemunha e, assim, passa a compartilhar da mesma inquietação e procura de sentido que as obras, em seus respectivos tempos presentes. A aposta da crítica passa a ser a de contribuir para os sentidos das obras que, não definidos *a priori*, devem ser constituídos junto às obras, tornando-se, esta mesma, parte integrativa do processo.

O crítico afirma-se como intelectual da arte e, ainda que muitos se coloquem contra estes, julgando-os interventores intrometidos e incapazes, o meio de arte sugere cada vez maior mediação e, conseqüentemente, alguma instância a articulá-lo, mediando justamente como estes o fazem. A reorientação de carreira numa parte considerável da chamada crítica para a área curatorial deve-se à função da crítica de arte ser uma função moderna que está em erosão no mundo contemporâneo. Cocchiarale (2005) não acha ser a crítica seja uma possibilidade contemporânea. O curador acredita que essa possibilidade judicante só era possível, pois:

Havia a crença nos grandes relatos e você podia explicar os fenômenos da arte como uma coisa inteligível, e que havia desaguado no mundo da autonomia da arte, no mundo moderno. Então face a essa realidade você tinha algumas possibilidades de criticar, mas todas elas firmemente vinculadas a teorias, abrangentes que prescreviam o sentido e o destino da arte (...) a crítica de arte vai encontrar numa produção que era autônoma (...), portanto afastada da vida, uma produção artística uma possibilidade de discurso também autônomo (Cocchiarale, 2005).

Em tempos em que o absoluto dá lugar ao relativo, a clareza limitada da palavra e de seu usuário se apóia na ação mostrativa do curador, exercida na esfera da visibilidade.

### 3.4.1 - Curadoria emergente

Sempre presentes na história das instituições, mas sem nome próprio, houve dirigentes responsáveis pela mediação e organização de exposições. No entanto, nas últimas décadas, este personagem, com a profissionalização do mercado de artes, ganhou status independente da instituição e das galerias. Tendo adquirido designação independente, e especializados em suas áreas, o curador substituiu designações como críticos e diretores de museus. Os curadores não adotam uma posição ideológica, ao contrário dos críticos de outrora, mas atuam habilmente em um mercado aberto.

Com o mercado de arte autônomo, ainda que não auto-suficiente, seus personagens adquiriram autonomia, para adequar-se às necessidades de sobrevivência neste mercado. A curadoria, emergida na contemporaneidade, e cuja autonomia se potencializa constantemente, demonstra sua abrangência de atuação, e é identificada pelos próprios profissionais atuantes de diferentes formas que se complementam.

Para Osório (2005) “a curadoria é uma crítica que age em outro meio (...) a montagem de uma exposição é um texto implícito (...) que é crítica, é produzir discernimento, é produzir relação” (OSÓRIO, 2005). Cocchiarale (2005) concorda com tal alusão, afirmando a atividade crítico-curatorial muito mais hermenêutica (interpretativa) do que analítica.

A curadoria, ao lidar com obras ‘abertas’ decide por incluir o artista com determinada leitura, talvez diferentemente da proposta primeira do artista. Para Agnaldo Farias<sup>40</sup> (2005) “uma exposição de curadoria é muito a questão de autoria do curador utilizando as obras dos artistas” (FARIAS, 2005:PP). O curador aponta para um

---

<sup>40</sup> Curador do Instituto Cultural Thomie Othake, em São Paulo, foi curador do MAM-Rio. É professor Dr. da FAU-USP e realiza curadorias para grandes instituições de arte, e foi curador da representação brasileira da 25ª Bienal de SP e adjunto na 23ª edição e na primeira bienal de Johannesburgo.

equivoco com relação ao que seja nomeado um curador hoje: “tem gente que apenas organiza uma exposição e se intitula curador. A curadoria tem que ter um embasamento, uma proposta, uma questão que ligue todos os artistas” (FARIAS, 2005).

Com uma visão mais clássica, Chiarelli (2005) coloca que o curador por excelência “é aquele que estuda uma coleção e é responsável por cuidar de uma coleção” (CHIARELLI, 2005), o que ainda acontece dentro dos museus. Pode-se dizer que estes modos de atuação convivem e formam um todo harmonioso em sua possibilidade com o meio e mercado de artes, mas concorda com a face da atividade mais em voga, vendo o curador como “um artista que cria uma concepção visual, lançando mão da possibilidade de estabelecer varias leituras diante de uma obra e de criar um discurso sobre tal leitura” (CHIARELLI, 2005).

Osório (2005) justifica a incompatibilidade da atuação judicativa com a de curador, pelo grau de envolvimento que a curadoria requer com os da crítica possíveis alvos: os artistas, e julga depender do bom senso dos profissionais o sucesso do grupo: “à medida que eu venho exercitando essa crítica jornalística, eu tenho evitado curadoria, para não criar uma incompatibilidade” (OSÓRIO, 2005).

Mattar, (2005) finalmente compara o curador ao diretor de cinema ou teatro, uma espécie de regente que atua como construtor ativo da visualidade contemporânea das artes, e que se torna elemento essencial para sua organização.

A latente questão acerca da superação do artista pelo curador demonstra o estranhamento e receio dos artistas, devido ao fato de perceberem aos poucos que precisam desta ou de outra mediação para atingir o tão desejado êxito profissional, que hoje se dá através do mercado. Para Chiarelli (2005) o curador é alguém que está atrás do artista. “Minha atividade de curador é uma decorrência da minha atividade de

pesquisador, que é uma decorrência da minha atividade docente. Curadoria (neste âmbito) pra mim é outra maneira de dar aula” (CHIARELLI, 2005). Mattar (2005) não nega deter o poder de alçar artistas à visibilidade e ao êxito de mercado. “Pode-se entender como êxito um artista que produz a vida toda incessantemente e cuja genialidade poderá ser descoberta em anos, mas hoje é tido como êxito a inserção do artista no mercado” (MATTAR, 2005)

É preciso cuidar para não cair na visão do complô, da coisa corporativista de que determinadas questões seriam privilegiadas pelos curadores de alguma forma, quase autoritariamente. O poder está inevitavelmente espreado por todas as relações, sobretudo profissionais e, na medida que o mercado de arte adquiriu profissionalismo, as características do *business-world* se agregaram a este. A necessidade do escolher leva ao exercício de poder em qualquer área da sociedade, e é, portanto, inevitável a presença das relações de poder também na área das artes, constitutiva da própria forma de organização da sociedade.

Para Lontra (2005), “quem tem poder nas mãos é o dinheiro, não o curador, e quem tem meios é o produtor.” (LONTRA, 2005). O que se confirma ao observar o funcionamento das leis de incentivo<sup>41</sup>, através das quais atuam produtores e contratam curador para atuar sob seu jugo.

Ao organizar uma exposição, inevitavelmente, recorre-se ao curador ou se colocam quaisquer decisões de caráter erudito diretamente, no âmbito do mercado e de sua economia, que se posta e impera poderoso diante do sistema da arte. Ocorre muitas vezes o ditame do mercado sobre as artes, já que, na qualidade de demandante, o financiador da operação pratica essa atividade artística que fica, na sociedade de

---

<sup>41</sup> Lei Rouanet e Lei do Audiovisual – MINC.

comunicação, cada vez mais distinta da atividade propriamente estética e próxima do espetáculo. “Já havíamos visto os profissionais da arte reivindicarem pra si uma função artística (crítica), agora temos os profissionais da indústria, dos bancos e da política como criadores (CAUQUELIN, 2005:164).

Partamos da premissa de que a arte é sempre desestruturadora e a cultura sempre normativa. O museu, como elemento da cultura, faz com que o curador - elemento do museu - realize função normativa. Chiarelli (2005), apesar de pensar o curador como “uma instância da cultura, não uma instância do poder (...) e sofre as pressões da cultura” (CHIARELLI, 2005).

O museu é apenas uma parte da infra-estrutura da arte que cedo ou tarde terá que lidar com o fim da arte e com a arte depois do fim da arte. (...) devem todos (...) ceder espaço e se tornar diferentes, talvez muito diferentes, do que foram até agora. (...) a história institucional terá de esperar pela própria história. (DANTO 2006:21)

Os conceitos com os quais trabalham estes profissionais são aqueles já discutidos quando se tratou de arte contemporânea. É claro que esta, como em qualquer outro momento, tem sua função e inserção e, por conseguinte, suas questões específicas, que se aproximam bastante também das questões filosóficas e humanas que estão se desenvolvendo sobre a sociedade atual. A arte é seu meio, pode antecipá-lo, mas dele não se desvincula. Ao curador, assim como ao crítico, cabe os acontecimentos da arte, estar atento ao que se produz, numa espécie de educação do olhar, um treino visual por experiência, não teórico, muito abordado pelos profissionais da área.

Pedroso (2005) tem como referência Mario Pedrosa, que dizia que um crítico de arte tem que saber falar de política, economia, cozinha, questão social e que a arte une tudo isso. A atualização disto é colocada pelo próprio Pedroso: “tem que estar capacitado com informação pra poder perceber de maneira mais apurada e imediata (...)

ainda que rapidamente (...) tudo o que esta ali naquela mostra, apuradamente” (PEDROSO, 2005). Para o curador os mediadores têm a função de rodar o país e trazerem a produção artística para o centro, num desafio de estar realmente buscando artistas novos, já que são pouquíssimos os que conseguem uma galeria, ou uma exposição individual, sobretudo fora do eixo Rio-São Paulo.

A subjetividade, em todas as fases da existência artística, é recorrentemente responsabilizada pelas dissonâncias de ocorrências e opiniões. Segundo Anjos (2005), ela faz parte de qualquer processo de escolha na vida, e é preciso assumi-la, já que “num processo de escolha, o olhar de críticos e curadores, que são formados por uma carga de historicidade, (...) foi criado, assentado e sedimentado, e embate com a proposição artística que tem sua historicidade” (ANJOS, 2005) E em tudo isso há um elemento de subjetividade, de troca, que é irrecorrível.

De acordo com Cochiaralle (2005), “o mundo contemporâneo é um mundo escalonado em subjetividade” (COCHIARALLE, 2005), no qual a auto-consciência do artista contemporâneo é por esta muito impregnada, assim como as soluções curatoriais contemporâneas. Essa recorrente presença da subjetividade, na esfera da produção, reflexão e, inclusive, no circuito de arte, indica uma tendência ao contemporâneo indissociável do mesmo, como uma característica, que “não pode nem ser usada com elemento crítico” (COCHIARALLE, 2005).

O caráter preocupante do campo da arte atual é a falta de espaço para o excesso de produção. O local, a categoria, ou ainda os personagens, que detém este poder de inserção e atuam como autoridades culturais. Mas, ao fim destas reflexões, me ocorre que, se vivemos realmente inseridos nas entranhas do mercado, cujo fluido transportador de informações são os meios de comunicação e, se são estes os pilares,

que sustentam (embora com frágeis palafitas) o sistema de arte, como negá-los, como rejeitá-los e como sobreviver sem eles? Afinal é a própria lógica de seu funcionamento que garante a integridade do campo de produção erudita e a do salão como instituição.

A existência de artistas autônomos guiou o crítico a sua posição judicativa e, hoje, a existência de um mercado autônomo, através da inserção privada e de seu posicionamento autônomo levado ao extremo, os leva a transmutar suas posições para a de curadores. Os críticos deixam de assumir a posições ideológicas e de mediadores de mercado para retomar aos critérios valorativos num júri, demonstrando como os tempos adéquam os papéis de seus integrantes.

O salão passa, então, a ser, ele mesmo, uma instância de mediação. A arte sem critérios fica sujeita ao julgamento intelectual, a partir da subjetividade do profissional, que exige, inevitavelmente, um grau de erudição típico da arte contemporânea, ainda que esta forneça inúmeras leituras que abranjam melhor seu público. A resposta talvez seja: a arte não deve nada a ninguém, nem a ela mesma, mas precisa se submeter ao sistema para continuar existindo.

## 4. INSTITUIÇÃO SALÃO

### 4.1- O salão como instituição

Historicamente, os salões de arte tiveram grande participação cultural nos principais centros de produção artística no mundo. O apogeu destes eventos se deu entre os séculos XVIII e XIX, notabilizando-se principalmente na França.

A Instituição Salão atuou até meados de 1790 como espaço consagratório para artistas acadêmicos, na Europa, sobretudo na França. Em 1791 dá-se o primeiro movimento de descontentamento com esta instituição e suas regras rígidas, foi então que o salão se adaptou pela primeira vez, tornando-se mais flexível e abrindo espaço para artistas que não faziam parte da Academia. Em 1793, funda-se a Comuna das Artes<sup>42</sup>, o Salão finalmente se desobriga da sua intensa relação de troca com a *Academie dès Beaux-Arts*, destituindo-a ao mesmo tempo do poder que através deste exercia<sup>43</sup>. A Comuna – semelhante aos atuais júris ou comissões de salão – era composta de acadêmicos e artistas, possibilitando que a partir de então os salões se adequassem a transformações que a produção de arte propunha. Esse movimento ocorre vagarosamente, já que as definições tradicionais tardam a desvencilhar-se de um evento que mantém ainda hoje o mesmo rótulo, lógica de funcionamento, e quase a mesma ideologia.

---

<sup>42</sup> Comuna das Artes, na França, foi o primeiro júri constituído não só de acadêmicos, era constituída por um corpo de 60 membros, entre representantes de varias esferas culturais do país: da arte, da magistratura, da ciência, da literatura, do teatro, da armada etc.

<sup>43</sup> A Academia Francesa funcionava como uma instituição legitimadora, e não formadora. Segundo Luz (2005), os artistas já conheciam seu *métier* quando se tornavam seus membros. Nela apenas se ajustavam às regras.

A ideologia dos salões de arte sempre carregou consigo um dominante estatuto social elitista e as polêmicas que a rodeavam. O fato de habitarem os estratos político-culturais da sociedade foi um incentivo para que discussões eruditas sobre arte se fizessem presentes, gerando neste período os primeiros escritos da crítica, e que, conseqüentemente, segundo Âncora (2005) auxiliava no desenvolvimento de seus métodos.

No Brasil, com a vinda da Missão Francesa, é criada, em 1816, a Academia Imperial de Belas Artes. Nesta se instalam a formação acadêmica e exposições baseadas no modelo francês. Tais exposições passam a ser sistematicamente organizadas pela Academia, e nós “como bons iniciados, não só absorvemos o gosto pelos salões como fizemos deles um “lugar”, um espaço de sacralização da nossa arte, de confirmação de valores e obrigatoriedade de comparecimento” (LUZ, 2005:18).

A estrutura dos salões atuais, com origem delineada no século XIX, há muito apresenta certo descompasso com a produção de arte e, portanto, pode-se dizer que esteja hoje bastante defasada<sup>44</sup>. Torna-se, assim, passível de críticas a respeito de seus métodos pouco renovados se comparado à constante atualização da produção de arte. A estrutura inerente a seu formato judicativo, com seleção por *dossiers* e caráter competitivo é necessária ao seu funcionamento, e difícil de ser modificada.

---

<sup>44</sup> Os salões brasileiros se configuram a partir do modelo francês. Inaugurada, em 1840, no Brasil, com formato inicial de mostra realizado pela “Academia Imperial” no Rio de Janeiro, apenas em 1894, ainda sob o nome de exposição, traz as características do que viria a ser chamado salão, e passa a ser desta forma nomeado somente em 1933. A Academia participa ativamente do movimento para a implantação do sistema de arte no país que estabelece novas concepções de produção e de sociedade em relação à arte e ao artista. No início do século XX, a reflexão acerca da arte se davam redor do Salão Nacional de Belas Artes, mas somente em 1931 anunciam-se as primeiras mudanças a respeito das bases prático-conceituais na instituição salão no Brasil e ajudou a mais à frente inaugurar a “Divisão de Arte Moderna” dentro do Salão Nacional de Belas Artes. Contudo, somente é criado o Salão Nacional de Arte Moderna de forma independente do SNBA, em 1951, porém ainda sob o comando da mesma comissão organizadora do SNBA.

Constituem-se no Brasil, a partir do início na década de 1950, mostras de caráter panorâmico que aos poucos sobrepõem o principal salão brasileiro, o Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). Em 1951, cria-se a 1ª Bienal de Arte Moderna do MAM de São Paulo que, a partir da segunda edição, torna-se mais atraente que os salões do Rio, pela visibilidade internacional que promove e prêmios que confere, anunciando o caráter falho dos salões do Rio que, passavam por um momento de crise causada por seu caráter regionalista e pouco abrangente<sup>45</sup>, e prevendo sua superação pelas Bienais.

Os salões, em declínio desde o início do século XX, durante a passagem para a Arte Moderna, perdem gradualmente a original representatividade ao passo que se criam novos mecanismos “mostrativos” e legitimadores mais adequados para a arte produzida no período, e que assumem sua posição rapidamente.

Marcadamente, as exposições criadas de maior porte e abrangência, que superam o modelo dos salões de arte, e que hoje se mantêm no topo dos acontecimentos artísticos mundiais, são as Bienais e a Documenta de Kassel. Esta, primeiramente realizada em 1955 em Kassel, na Alemanha, desde 1972 acontece a cada cinco anos, tendo sua próxima e 12ª edição agendada para 2007. As Bienais mais significativas hoje são: a Bienal de Veneza que, em sua 51ª edição em 2005, reúne curadores e artistas do mundo inteiro, a Bienal de São Paulo, já em sua 28ª edição em 2006 (criada em 1951), a Bienal de Paris,

---

<sup>45</sup> Na década de 1960 promove-se o chamado “boicote” à Bienal de São Paulo que se estende para o SN e provoca uma espécie de ruptura dos canais de legitimação da arte brasileira. Durante algum período o Salão passa por algumas reformulações pouco relevantes e, em 1976, realiza-se o último Salão em sua dupla vertente. A ausência dos Salões foi idealmente contornada pela criação do Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1978, realizado pela FUNARTE, buscando-se conter o declínio da instituição causado pela falta de verba, através de sua adequação que tinha como objetivo privilegiar o “novo” na arte brasileira, tendo em vista avanços em sua representatividade nacional. Segundo Paulo Herkenhoff, a iniciativa de criar o SNAP na FUNARTE – Fundação Nacional de Arte - foi tomada num momento de “calmaria” da Bienal de São Paulo. A FUNARTE recebe então a responsabilidade jurídica de realizar anualmente o SNAP, o que teve conseqüências desgastantes já que os prêmios do Salão não mais alimentariam o acervo do MNBA. Com um projeto pouco sólido e o MNBA estagnado em aquisição de acervo, o SNAP, por sua vez, deixou de ser realizado em 1996.

em sua 11ª edição em 2006, a Bienal de Istambul, já em sua 9ª edição, e a de Johannesburgo criada em 1995. As novas mostras são eventos que reúnem curadores, artistas, empresários, colecionadores e galeristas de arte de todo o mundo, e que a cada edição vêm capitaneadas por profissionais de alta qualificação e inserção no meio de arte contemporânea, que nomeiam representantes ‘regionais’ - por país - a fim de reunir relevantemente a produção contemporânea mundial. Convidados a participar nestes eventos pelos ‘sub-curadores’ de cada região, os artistas muitas vezes elaboram projetos específicos para a ocasião. Pode-se perceber que a dinâmica destes eventos se distanciam em muito daquela dos salões, pois apontam num âmbito maior, destinando-se à participação de artistas já legitimados ou consagrados, e atestando a limitação introdutória de alcance de um salão de arte nacional.

Em 1980, tenta-se retomar através de uma agência mediadora – A FUNARTE – um salão nacional<sup>46</sup>, mas esta, apesar de iniciativas de contemporaneização de sua atuação, é extinta em 1992 por razão da retirada do apoio institucional federal. Desta forma, transfere, aos poucos e em parte, sua função representativa no circuito nacional das artes a salões como o MAMBA e a outros eventos de cunho semelhante, então já existentes<sup>47</sup>.

A razão pela qual os salões têm, “uma espécie de sobrevida (...) no Brasil” (COCCHIARALE, 2005) é justamente a lacuna estrutural existente no circuito e mercado das artes do país. Os salões brasileiros constituem no país uma “metáfora da

---

<sup>46</sup> Nos anos de 1980 houve a retomada e reformulação do Salão Nacional pelas mãos de Paulo Herkenhoff, a fim de adequá-lo às características da arte contemporânea. Modificou-se a composição do corpo de jurados, e promoveu-se a descentralização das inscrições. Em 1988, os jurados visitariam ateliês em todo o país com o objetivo de convidar artistas promissores a participar do salão, numa nova tentativa de obter representatividade nacional.

<sup>47</sup> Alguns exemplos em ANEXO V.

ausência das galerias” (LONTRA, 2001:PPP)<sup>48</sup>, o que contribui para a atuação destes como instituições responsáveis pela difusão e circulação da arte ‘emergente’. Ainda, são meios de troca de informação que funcionam no sentido de inicialmente lançar artistas no mercado de arte, como um mecanismo de impulsão direcionado às galerias e exposições coletivas, portas de entrada para o tão restrito circuito das artes visuais do país.

Num cenário de desequilíbrio das instâncias legitimadoras dos salões, o Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1994, percebendo a lacuna que o Salão Nacional havia deixado, cria, por mediação do seu diretor Heitor Reis, o Salão de Arte Contemporânea do MAM da Bahia, uma instituição fora do eixo Rio-SP que seria capaz de inserir a Bahia no circuito nacional das artes e, talvez, vira a substituir o SNBA, e que veio mais tarde se chamar simplesmente “Salão da Bahia”.

#### **4.1.1- A experiência baiana**

Desde a primeira edição do referido Salão, as inscrições são abertas a cada ano por volta de junho e julho, para artistas brasileiros ou residentes no país, e absorve um número máximo de trinta artistas selecionados a cada edição. A todos os selecionados se oferece uma ajuda de custo no valor de 1.000 reais e este grupo concorre à premiação oferecida a seis artistas por edição, no valor de 15.000 reais. Estes valores por si só determinam o interesse dos artistas emergentes na participação neste independente de sua abrangência e outras determinantes.

---

<sup>48</sup>. Marcus Lontra foi júri do SNAP, implantou o MAM de Brasília, foi curador geral do MAM-Rio. de 1990 a 1997, implantou e curou o MAMAM. em Recife, e atua como crítico de arte e curador no Rio de Janeiro.

A equipe responsável exclusivamente pela organização do Salão, coordenada por Adélia Xavier, lança um edital<sup>49</sup> anualmente, quando recebe pelo correio os dossiês dos artistas. Estes devem conter o registro fotográfico de obras de caráter inédito que o artista submeta ao júri, e que podem se encaixar ou não nas categorias mais comuns na produção atual. São três trabalhos a serem submetidos acompanhados de um currículo expositivo do artista que vem a complementar seu dossiê e oferecer informações relevantes para a seleção, além das informações referentes ao trabalho, como título, dimensões, suporte e ano de produção. Além de inédito, o trabalho deve constituir produção recente do artista, com um intervalo de um ano entre a confecção da obra e o ano de exercício do Salão.

Ao analisar os Editais do Salão MAMBA nota-se primeiramente uma modificação linear nas categorias de arte disponíveis para inscrição de obras<sup>50</sup>, até que, em sua quinta edição, em 1998, o edital passa a apresentar uma nova paleta de categorias, mantida até hoje, acrescida das categorias autônomas: Instalação, objeto, performance e vídeo-arte, além das tradicionais: pintura, escultura, desenho, gravura e – posteriormente inserida – fotografia, além da inevitável manutenção do item “outros”, explicitando uma exigência da produção contemporânea.

Em geral, as regras deste salão pouco diferem das dos demais salões espalhados pelo Brasil, tampouco daquelas do extinto SNAP. Porém a necessidade de re-feitio destas regras são constantes, e se manifestam ao passo que as propostas artísticas se

---

<sup>49</sup> Ver ANEXO I.

<sup>50</sup> Na primeira edição, em 1994, disponibilizavam-se as seguintes categorias: pintura, escultura, desenho, gravura – os “formatos” mais tradicionais, de acordo com a história das artes plásticas -, e “mídias contemporâneas”, que continha as subdivisões instalação, performance, vídeo - tape, fotografia, e “outras formas de criação e multiplicação de imagens”. já na segunda edição a categoria “fotografia” ganha autonomia e se dissocia do grupo “mídias contemporâneas”, que continua a conter as outras subdivisões citadas. No terceiro edital do Salão, chega-se a cunhar os termos “categorias convencionais” e “categorias não convencionais” para distinguir meios de produção de arte, o que denota um olhar ainda bastante calcificado, mas aberto a ‘novas experiências’, como sempre afirmado pela própria organização do Salão.

transformam. Em resposta às propostas do público produtor de arte, algumas poucas modificações que o Salão da Bahia realizou refletem o “caminhar” das artes, no que tange seus formatos ou formas de expressão. Lançando mão do fato das obras serem alocadas em categorias no Salão, é possível comparar e identificar as novidades de meios propiciadas pelos avanços tecnológicos, e o conseqüente interesse dos artistas em ‘novas linguagens’<sup>51</sup>. Interesse que se mostra bastante nitidamente ao se observar a crescente das inscrições em técnicas relativamente novas, teoricamente ainda pouco discutidas pela arte. No cruzamento entre os gráficos percebem-se, inclusive, contradições, como a de alteração de interesse por pintura. Tal resultado demonstra como os interesses das comissões julgadores se colocam firmemente frente a produção de arte contemporânea e suas linguagens. O que faz a peculiaridade do salão frente as mostras de aspecto curatorial, geralmente voltadas à leitura de trajetórias individuais ou questões conceituais de caráter histórico, é que os primeiros, por princípio, assim como mostras panorâmicas como as Bienais e a Documenta, propõem-se a mostrar a diversidade da produção na variedade de manifestações que formam a produção artística contemporânea.

As comissões que avaliam os projetos submetidos ao Salão são compostas por cinco profissionais da área das artes, entre eles – pode-se afirmar como regra – o diretor do MAMBA. Os profissionais escolhidos pelo Museu são figuras que se destacam pela atuação no circuito de arte contemporânea brasileiro. Estes profissionais lançam seus olhares sobre a produção da nova geração de artistas e dão o seu aval. São olhares muitas vezes divergentes que atuam no processo de inserção do artista no circuito das artes, haja vista a recente eliminação das rígidas divisões que separam críticos,

---

<sup>51</sup> Ver ANEXO IV.

historiadores, teóricos e artistas, englobando hoje na pesquisa artística todos estes personagens, que circulam pelo meio sem maiores limitações.

O crescimento do interesse por parte de artistas em participar do Salão da Bahia foi uma constante em todo o Brasil já a partir da terceira edição. É a premiação um dos maiores incentivos à participação que, já prevista em edital, é oferecida pela instituição. Em sua primeira edição, o Salão ofereceu seis prêmios aquisitivos no valor de cinco mil reais, o que, já na terceira edição dobrou para 10 mil reais, e na quinta subiu para 15 mil. No Brasil, são valores bastante expressivos frente às demais iniciativas do gênero. Os prêmios são sempre de caráter aquisitivo, cujas obras contempladas vêm formando a já expressiva coleção de arte contemporânea do MAM da Bahia. Além da premiação, na quinta edição, com o evento já reconhecido no meio artístico, se incluiu a ajuda de custo de mil reais para todos os participantes do Salão, o que decerto proporciona comodidade aos artistas para a montagem e transporte das obras para a exposição. Ocasionalmente outros prêmios são conferidos, como ocorreu na 12<sup>a</sup> edição, em 2005, em que se conferiu um prêmio adicional chamado “Prêmio Gilberto Chateaubriand”<sup>52</sup>.

Além disso, o Salão da Bahia propõe-se, já em sua concepção, a constituir um meio de amostragem das vertentes contemporâneas da arte produzida nacionalmente, que se realiza através dos catálogos do evento, confeccionados desde a primeira edição do evento, e que atua como disseminador das obras do Salão através de documentação fotográfica de alta qualidade. Também figuram currículos dos artistas e locais de atuação atual, como material de comunicação.

Estes dados possibilitam a visualização do universo do evento, formatado no decorrer de sua sedimentação no campo das artes plásticas no Brasil, e permitem-nos

---

<sup>52</sup> Premiação adicional cuja obra passa então a constituir o acervo da Coleção Chateaubriand.

traçar um relativo panorama referente à identidade - subjetividade intrínseca e necessária ao êxito - construída pelo Salão MAMBA nestes doze anos de existência. A constatação de que o Salão já tem hoje uma identidade formada parte dos próprios organizadores e mediadores; identidade esta que, além de representar, age hoje como um parâmetro para a indicação das transformações periódicas da produção de arte contemporânea brasileira:

Esses anos (...) deram-lhe identidade própria, definida pelo perfil nitidamente contemporâneo, altos índices de aceitação e prestígio que goza junto aos artistas e à crítica especializada. É um referencial importante para assinalar os caminhos da arte brasileira, (...) um sinalizador de novas tendências artísticas. (LONTRA, 2002)

#### **4.1.2- Sistematização do salão**

Alguns aspectos internos às práticas do Salão podem esclarecer posicionamentos dos profissionais, produtores, instituições e mercado da arte contemporânea brasileira. A seleção em salões é sempre feita de forma um tanto quanto arbitrária, por ser irrecorrível em seus resultados. No caso do Salão da Bahia, esta é realizada por um corpo de jurados denominado comissão julgadora que, na realidade, são duas por evento: uma comissão de seleção e uma comissão de premiação. As decisões se pautam em conceitos e critérios discutidos, momentaneamente entre estes profissionais, e que resultam em um consenso muitas vezes difícil ou fragmentado e, sobretudo precário.. testemunha: “é um universo restrito de obras e visões limitadas naquele ano específico (...) que formam convenções que são limitadas (...) num contexto que emerge, que se

crystaliza naquela exposição.” (ANJOS, 2005). Desta forma, comentaremos brevemente a seguir algumas peculiaridades da sistemática do evento, que nos permitirá compreender o salão e sua imediação.

Reunida a comissão de seleção frente os dossiers, se elege, em três dias úteis, entre mais de mil projetos, trinta artistas que irão expor nas alocações do MAM da Bahia durante os meses de dezembro, janeiro e fevereiro. Mattar (2005) explica o processo de redução de um universo de 1500 portfolios para 30: “a coordenação do salão faz uma pré-seleção da qual tira uma produção que não dialoga com a contemporaneidade” (MATTAR, 2005).

No momento do julgamento, segundo Mattar (2005) estarão à disposição da comissão de seleção por volta de 900, dos 1500 portfolios iniciais. A 1ª seleção pela equipe se dá da seguinte forma: “a gente vê por ordem de inscrição (...) se todos concordarem que não interessa o portfolio é retirado, se um achar que fica, fica” (MATTAR 2005). Evidenciando o fato de neste momento não haver leitura de currículos, Mattar prossegue: “num júri de salão o que é muito bom nunca tem [gera] dúvidas, e o que é muito ruim também nunca tem dúvidas. Normalmente a gente perde tempo no salão discutindo os artistas que não são geniais, mas são bons. Podem vir a ser geniais, podem voltar pra trás.” (MATTAR, 2005), e confirma que por esse motivo se consideram os currículos dos artistas, para visualizar se há uma coerência produtiva. No segundo dia de trabalho geralmente os portfolios se reduzem a 300, quando “a gente vai ver tudo de novo pra olhar esses 300, que a gente vai reduzindo pra 100, e no terceiro dia (...) pra 30” (MATTAR, 2005).

Sobre a rapidez do processo de seleção Cocchiarale (2005) detecta que, se o processo é rápido, também outras curadorias que faz são rápidas. “No Brasil, a gente

trabalha sobre pressão, não acho a condição ideal (...) mas tem seu lado formador. Dá agilidade, capacidade de improvisação, de criatividade” (COCCHIARALE, 2005), o que, de certa maneira encontra o que Danto (2006) trata como olho experiente.

Xavier (2005), ao esclarece de que forma os critérios de seleção e da premiação são diferentes, expõe: “Na seleção o primeiro que mandou é o primeiro a ser visto, não se separa por categoria (...) vê um pouco a idade do artista (...) a formação, o que ele já fez antes.” (XAVIER, 2005). No momento de compor o conjunto final de obras selecionadas, há, segundo a coordenadora, “algumas preocupações regionais e técnicas” (XAVIER, 2005), já que trata-se de “um mapeamento, não uma seleção dos melhores necessariamente. Na premiação são os melhores.” (XAVIER, 2005)

Na seleção, há a preocupação, a respeito do aspecto regional. Busca-se igualdade entre os estados, na medida do possível: “a primeira seleção é feita por qualidade do trabalho, sem dúvida (...) Quando está chegando dos 30 finais, se tiver cinco artistas do Rio de Janeiro participando, a gente vai tentar pegar um da Bahia, do Rio Grande do Sul” (MATTAR, 2005). Tal preocupação distributiva acusa a intenção do Salão em fugir do monopólio do eixo Rio-SP, quando os artistas destes centros têm óbvias vantagens sobre os demais, e incentivar a participação de artistas de outras regiões do Brasil. Tal atitude é mantida, ainda que se possa apontar algum prejuízo a artistas das metrópoles não selecionados por quaisquer destes critérios ‘técnicos’.

Já as divisões em categorias são, segundo Lontra (2005), feitas a posteriori, pelo setor de museologia, e se mantém especialmente, segundo a coordenação do evento, por motivos administrativos e para a análise interna do Salão. Tais divisões formais, ou seja, as categorias possibilitam a percepção de mudanças não estruturais, mas adquiridas em

função do interesse artístico no Salão, e, eventualmente, observadas ao promover transformações estruturais de adequação do evento.

A premiação, por sua vez, se dá no dia anterior à abertura do Salão. Uma nova<sup>53</sup> comissão se reúne na manhã do evento, ou no dia anterior, e circula pelas obras já montadas com o intuito de definir aquelas que se premiarão e conseqüentemente farão parte do acervo do MAMBA. Por se constituir em acervo, a escolha na premiação apresenta um caráter diverso da seleção, e volta-se inevitavelmente àquelas obras que se mostram passíveis de serem futuramente relevantes. Na premiação, requer-se que os premiados sejam artistas “que já estão com um *curriculum* um pouco mais adiantado” (MATTAR, 2005). Fabio Cypriano (2004)<sup>54</sup> reafirma:

Tanto quanto a obra, premia-se também uma carreira. Justamente por servir de instrumento de aquisição de museus, é preciso levar em consideração não só a importância da obra, mas também observá-la como um momento representativo dentro de uma série de produções do artista, daí a idéia do investimento. (CYPRIANO, 2004:32)

Os relatos assumem o lógica interesse de formação de acervo para o museu através da premiação no salão, num sentido da escolha por obras que possivelmente venham a adquirir mais-valia com o tempo. Desta forma, pode-se dizer que o MAMBA ganha muito com tais premiações, já que dificilmente se compram obras de arte pelo valor de dez mil reais ainda que de artistas contemporâneos.

---

<sup>53</sup> Muitas vezes, a comissão de premiação repete em maioria os membros da comissão de seleção. Ver ANEXO III.

<sup>54</sup> Membro da comissão julgadora, in catálogo da 11ª edição do Salão em 2004.

## 4.2- Representatividade via MAMBA

O Salão MAMBA, em poucas edições, tornou-se de fato um dos mais significativos eventos de difusão da arte emergente no Brasil, o que se confirma por seus números, proveniências e ‘qualidade’ de inscritos. O evento recebe por volta de 1500 inscrições a cada edição, provenientes de todos os estados do país. Cocchiarale (1999)<sup>55</sup> testemunha: “se nos restringirmos ao circuito estrito dos salões de arte, é bem provável que o salão da Bahia seja o que maior interesse desperte na comunidade artística.” (COCCHIARALE, 1999), e descreve os visíveis motivos: “o valor de suas premiações e pró-labore (...), a oportunidade de integrar uma exposição de caráter nacional” (COCCHIARALE, 1999).

É realidade que, no Brasil, por ser um país de dimensões continentais, potencializa-se a necessidade de exposição de qualquer prática, entre estas, a da produção artística e, para a produção emergente, os salões atuam como vitrines se constituindo num qualificado meio de amostragem desta produção. Segundo Reis (2004), o Salão tem sido, nos últimos anos, um dos fatores que dão credibilidade ao artista no Brasil:

Tem que ter um bom galerista, tem que participar de duas ou três exposições, de uma coletiva (...) mas uma das três ou quatro coisas que são importantes para o artista jovem é ser selecionado no Salão da Bahia. E ser premiado então: já tá no mercado (REIS, 2004).

Diríamos que pode ser definitivo para o artista ser exposto pelo Salão da Bahia, ao passo que esta exposição – em sentido ampliado – frutifique em contato com um galerista, com mediadores, e a partir de então o circuito se abrirá para este. Porém,

---

<sup>55</sup> Texto elaborado por ocasião da 6ª edição do Salão, em 1999. in Catálogo Salão da Bahia, 1999.

atingindo o circuito por outras vias, a participação no Salão passa a ser descartável, como uma etapa do processo que tenha sido sobreposta ou suprimida. É certo que no Brasil os salões suprem a carência do mercado, tornando tais eventos responsáveis pela etapa de apresentação do artista ao circuito. Como instâncias de circulação para a produção emergente, assumem, portanto, “o papel de ser uma etapa determinante para a formação do artista” (OSÓRIO, 2005). Porém há outras maneiras de inserção, como percebe Chiarelli (2005), ao ver o Salão da Bahia como uma das possibilidades de inserção do artista no mercado das artes, mas ressalta: “mas não a única” (CHIARELLI, 2005).

Por outro ângulo, parece ser também importante para mediadores participar de eventos deste cunho, como declaram Chiarelli (2005)<sup>56</sup>: “participando dos salões, eu tinha condições de perceber a produção nacional”, e Mattar (2005): “é importantíssimo participar de júri de salão (...) porque você tem a oportunidade de conhecer artistas que normalmente não conheceria (...) porque vê trabalhos do Rio Grande do Sul até o Nordeste”. Pelo fato da produção artística constituir o material de trabalho dos profissionais de mediação, estes certamente se regozizam ao poder, nestes eventos, em adquirir conhecimentos que comporão ou enriquecerão sua gama de atuação. É através destas atividades que se forma um mediador capacitado, e quando a subjetividade profissional se instala. Subjetividade essencial num momento em que certezas não se sedimentaram, e num campo extremamente recente, quando o alcance das informações de cada mediador permite sua distinção entre outras produções e sua atuação com maior ou menor impacto no meio.

---

<sup>56</sup> Professor Doutor do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Ex curador do MAM-SP. Atualmente, atua como crítico e curador de arte contemporânea no Brasil. Tem livros publicados sobre arte e crítica de arte no Brasil.

#### 4.2.1 Especificidades valorativas

As comissões<sup>57</sup> do referido salão, definidas pela direção do Museu, são determinantes para o reconhecimento do evento como representativo no circuito das artes. Frente à necessidade de se compor um júri de excelência no circuito, são convidados profissionais que, com base no ‘circuito anual’, estão produzindo ativamente voltados à questão da arte contemporânea no Brasil. Para Reis (2005) a identidade do Salão surge desta escolha, e o resultado se dá em função do olhar de cada um. A busca da organização do Salão (XAVIER, 2005), na promoção de uma re-identificação e afirmação do evento que o afirmasse nacionalmente, fez com que já em sua terceira edição, em 1996, se instituíssem jurados provenientes de outras capitais e a participação de personagens que não tinham essencialmente uma produção imediata ou estivessem intensamente inseridos no contexto nacional dos acontecimentos contemporâneos em arte se finda.

Com a garantia da presença efetiva de jurados de renome no campo das artes, em sua maioria atuantes nas grandes capitais, São Paulo e Rio de Janeiro, e com produção atuante em crítica e/ou arte – ainda que deficientemente regidos pela presença institucional da direção do museu e a pouca rotatividade de seus membros – o Salão se destaca e se afirma como instância de legitimação.

Dentre as particularidades do evento passíveis de questionamento figura a escolha dos júris de seleção e premiação, já que o resultado final do salão reflete a seleção deste. Assim, a formação do júri determina a formação final do salão. Chiarelli (2005) justifica ter sido convencionado que o profissional dedicado de maneira

---

<sup>57</sup> Ver ANEXO III.

sistemática a refletir sobre artes e a participar de sua construção, receba a função de desenvolver trabalhos que lidem com certo grau de poder, como os convites para realizar exposições e a participar de júri de salões.

Questiona-se o fato dos júris serem compostos fundamentalmente de pessoas de fora do estado da Bahia: “ao alijar membros locais se admite ou faz transparecer a descrença de que no local haja pessoas com conhecimento de arte contemporânea”, declara Freire (2005) Justino Marinho<sup>58</sup> (2005) sugere possíveis jurados locais que, porém, não ofereceriam absolutamente projeção nacional comparável à da maioria dos membros de comissões convidados pelo MAMBA.

Seria excessivo afirmar a ausência de pessoas capacitadas na região para julgar a arte contemporânea num salão de amplitude nacional, mas se daria certamente, visível e desagradável disparidade entre a atuação dos membros locais e dos convidados, o que poderia ferir a imagem e importância nacionais do Salão perante outros estados. Certamente, a maioria dos curadores baianos não possui a abrangência mediadora dos demais convidados, tampouco – o que acredito ser a verdadeira causa desta diferenciação - podem oferecer ao MAMBA a reverberação nacional no contexto das artes plásticas da forma como o veiculam os demais nomes escolhidos para compor as comissões.

Há uma potencialização do eixo comunicacional neste sentido. São nomes de peso: curadores de Bienais, organizadores de grandes exposições, artistas reconhecidos, colecionadores representativos. Pode-se dizer, então, que não é bastante possuir vivência na área das artes e ter respaldo teórico e atuação razoável. O Salão busca os profissionais de ponta em termos de inserção e projeção. Ou seja, um evento que, para

---

<sup>58</sup> Artista em atividade em Salvador e coordenador dos Salões Regionais do Estado da Bahia.

se validar no circuito precisa de nomes muito significativos nacionalmente para compor sua equipe convidada, e que empreste essa projeção ao salão.

Neste sentido observa-se que a escolha fora feita já no processo do evento, em sua terceira edição, como dito anteriormente. O Salão direciona sua parcela de ousadia a trazer para o evento a cada ano as figuras que se destacaram, naquele mesmo ano, por sua atuação no âmbito da arte, e deixa de lado a afirmada experimentação neste sentido. A partir daí, a principal entidade legitimadora do evento passa a ser a ordem de grandeza da atuação dos membros das comissões no circuito das artes.

Os conceitos discutidos por Benjamin (1985), sobre a reprodutibilidade da obra de arte e seus ‘ecos’ se aplicam diretamente sobre a configuração da produção, do circuito e do mercado das artes hoje. Pode-se dizer que o que não foi reproduzido não exista na sociedade atual. É nestes termos que o Salão da Bahia atua como disseminador de arte e artistas, a partir da legitimação que confere a estes e a suas obras. É através da circulação das obras documentadas em catálogos que o salão oferece ao artista divulgação essencial para seu trajeto, e exerce perante o público grande poder de disseminação de tendências e artistas, e assim afirma sua representatividade.

Distribuído pelo MAMBA para museus e instituições do Brasil e do exterior, além de remetidos a uma lista de nomes representativos e atuantes no meio da arte, o catálogo – a cada ano mais elaborado graficamente, com boas fotos das obras, e que inclui currículo e contato dos artistas – atua como uma espécie de indicação de artistas novos, em sua maioria ainda não conhecidos nacionalmente. Na prática, atestando mais uma vez a fragilidade do circuito, pode-se dizer de acordo com Cocchiarale (2005) que:

quando você pega um catálogo de um salão em que um artista jovem tem a sorte de ter um pequeno texto escrito sobre seu trabalho por essa comissão, onde você tem um texto geral em que fale das instituições ou dos salões ou das características do mundo contemporâneo, você está produzindo informação<sup>59</sup>. (COCCHIARALE, 2005).

Ressalta-se o fato desta informação produzida carregar consigo o aval das comissões de mediadores profissionais, o que pode deslocar em alguns centímetros o artista em direção ao campo da legitimação, onde reside o sentido que difere o salão e os que são nele selecionados por outras iniciativas artísticas de exposição independentes de mediação.

Portanto, ainda que, ao anúncio de Benjamin (1985) hoje se una a possibilidades de reprodução e circulação em grandíssima escala, possibilitada sobretudo pela internet, a presença de um aval como o conferido ao grupo de artistas num catálogo produzido por um salão de um museu e fruto da escolha de nomes atuantes no meio artístico, ainda é mais crível que qualquer veiculação possível por meios livres de comunicação, inclusive pelo meio palpável que apresenta. Não se trata, portanto, apenas do alcance da informação através da circulação, mas da qualificação que o nome de um grande museu, unido aos nomes de figuras influentes no meio confere ao artista pelo catálogo veiculado.

Diante do quadro atual de dificuldade financeira dos museus brasileiros, estes se encontram em situação de calamitosa problemática<sup>60</sup>, afetando sua manutenção estrutural, o que se reflete no fato de as coleções que pontualmente sofrem acréscimo de

---

<sup>59</sup> Os catálogos deste salão abrigam também textos escritos por organizadores e mediadores participantes, nos quais são declaradas pretensões, previsões e pressupostos do evento.

<sup>60</sup> Sobre esse assunto, uma fonte atual, ainda que restrita a um âmbito sobretudo carioca, é a publicação da Funarte “Arte / Estado”.

obras são muitas vezes de colecionadores e não cedidas pelo Estado<sup>61</sup>. O Salão fornece ao MAMBA ao menos cinco obras de arte contemporânea anualmente.

É através das premiações, menções honrosas, doações e da relação com artistas do salão que adquirimos obras (...) temos hoje mais de 200 obras de arte contemporânea, (...) exatamente a produção contemporânea brasileira de lá pra cá. (REIS, 2005).

A reunião do acervo contemporâneo talvez seja o maior ganho do Museu através do Salão, já que poucas instituições, e entre estas inclui-se o MAMBA, atualmente possuem recursos suficientes para a aquisição de obras de arte, ainda que contemporâneas.

Este acervo foi definido a partir dos irrecorríveis critérios estabelecidos pelas comissões julgadoras a cada edição. O painel composto pelo acervo MAMBA de obras contemporâneas – cerca de duzentas e vinte<sup>62</sup>, entre prêmios-aquisição do salão e doações de artistas jovens – hoje é, portanto, registro da produção plástica de gerações de artistas que surgem anualmente.

Na medida em que se faz um recorte que se supõe apresentar como significativo dentro de um universo grande da produção contemporânea emergente, a partir da escolha de um determinado júri, os trabalhos são expostos numa instituição conceituada, publicados em catálogos, discutidos, alguns inseridos dentro de uma coleção permanente num museu como o MAMBA, o que revela a formação de todo um processo de legitimação destes trabalhos.

Tal legitimação diz ao público e circuito que os trabalhos são, naquele momento, indicadores ou índices de uma visualidade contemporânea válida, e de questões

---

<sup>61</sup> Por exemplo, o MAM do Rio tem consigo a coleção do Gilberto Chateaubriand através de comodato e o MAC de Niterói, a coleção Sattamini.

<sup>62</sup> Com base em referência interna de obras do museu.

envolvidas na face mais ampla da cultura. Portanto, é importante que sejam conhecidos, como constata Anjos (2005): “o Salão da Bahia promoveu, principalmente em Salvador, mas também num raio mais ampliado, uma mudança de concepção do que seja arte contemporânea, do que seria arte contemporânea, do que seriam artes visuais.”

Anjos (2005) afirma que, ao apontar para determinadas questões fundamentais da arte contemporânea, ao longo de 12 anos, o Salão influenciou sensivelmente a visualidade daqueles que de alguma maneira lidam ou consomem arte. Concorde-se que o foco de maior atuação e efeitos compreende essencialmente Salvador, mas pode-se dizer que tal discurso se expanda nacionalmente, ainda que em partículas. Ressalta-se o fato da coleção MAMBA proveniente de premiações no Salão viajar pelos estados<sup>63</sup>, sobretudo do Norte e Nordeste, e de que tal ação compreenda um parcial processo legitimador e formador por levar-se ao público fora do eixo central de produção de arte obras provenientes do salão como significativos exemplos da produção brasileira de arte contemporânea.

Para o MAMBA, o Salão parece ser a principal atividade, pois é este que confere ao primeiro certo poder na esfera das artes brasileiras, através das três variantes: comissões (legitimação); catálogos (circulação), e acervo (formação). Portanto, a atividade de que o Museu despense mais verba e esforços. Os museus resistem ainda em absorver determinados tipos de obras relacionais que não podem ser expostas ou colecionadas, o que é indicador de fragilidade e despreparo destes. No entanto, no MAMBA, sua manutenção de obras do acervo ainda é precária, apesar de haver um projeto completo à espera de liberação de verba enredado há anos na burocracia

---

<sup>63</sup> Em data comemorativa dos dez anos do evento, realiza-se uma exposição itinerante do acervo do MAMBA.

estadual. E deste pormenor pode-se perceber uma certa sobreposição de importância da reprodução da obra – passível de circulação em grande escala – sobre a obra em si.

#### **4.2.2- Inserção política e circuito local**

Tratando-se de um museu instalado em uma capital fora do eixo principal das artes no país, é inevitável e até compreensível uma tendência à regionalização. Habita o evento uma constante tensão entre o regional e nacional, percebida desde as primeiras edições<sup>64</sup>, cujo aspecto motivador é, a princípio, a fuga da exclusão, na qual se colocam os estados não tão poderosos – como SP e RJ. É através de eventos deste cunho e de seus desdobramentos, que estados como a Bahia se legitimam no circuito das artes brasileiro. Nas palavras de Cocchiarale<sup>65</sup>, “o Salão é o grande responsável pela inserção da cidade de Salvador no circuito nacional de exposições”. Desta forma, o MAMBA passa a dar visibilidade a artistas que dificilmente a teriam por estarem longe da discussão de ponta em artes plásticas e dos meios de circulação nacional, já historicamente restritos em sua completude. Efetivamente a cargo de propulsão trabalha o MAMBA: a nova geração de artistas baianos incentivados pelo MAM inclusive nos salões, e em sua maioria ali já premiados, foi construída na cidade de Salvador. Muitos se formaram na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) ou cursaram o mestrado do programa de artes visuais, e, em sua trajetória, passaram pelos Salões Regionais realizados anualmente no estado da Bahia.

---

<sup>64</sup> Denota o fato já discutido por Stuart Hall (1997) sobre a ênfase no regional gerada pelo aspecto da perda de referência nacional como efeito da globalização.

<sup>65</sup> In Catálogo da 6ª edição do Salão MAMBA em 1999.

Alguns artistas atuam nas comissões julgadoras destes eventos, e outros como professores eventuais na própria UFBA ou em outros cursos como aqueles oferecidos pelo próprio MAM da Bahia. Revela-se um circuito local muito estreito de formação e produção de arte no local. No catálogo do “Rumos Itaú Cultural”<sup>66</sup>, de 2003, o texto que contempla a Bahia, concentrando-se em Salvador coloca que há pouco, “sob nova direção, a EBA-UFBA foi retomada como centro de formação na Bahia”.

O circuito cultural voltado à arte contemporânea em Salvador abrange algumas poucas instituições, já que por ser uma capital turística prioriza as artes populares e seu comércio. Pode-se denominar o “Corredor Vitória”, uma pequena avenida onde se instala a maioria dos locais voltados à arte contemporânea, sobretudo emergente, como o epicentro das artes em Salvador. Majoritariamente particulares, ali se situam o ACBEU (Associação Cultural Brasil-Estados Unidos), o Instituto-Goethe ou ICBA (Instuto Cultural Brasil-Alemanha), e algumas galerias, como as galerias Paulo Darzé, que trabalha com artistas do Salão, e a galeria Thomas Cohen, além da galeria da EBA UFBA, as mais ativas para a arte emergente.

O MAMBA figura como praticamente o único a trabalhar com arte contemporânea proveniente de outras partes do país e do mundo, além das instituições privadas já citadas ACBEU e ICBA. Paralelamente, há algumas instituições que, capitaneadas por responsáveis pelos Salões Regionais, buscam contemporaneizar-se, com dificuldades, como o Museu de Arte da Bahia, que sofre por habitar o Pelourinho, centro turístico da cidade de Salvador. No circuito de arte em Salvador, segundo o ‘Rumos’ de 2003 “a alternativa para muitos tem sido a participação nos Salões Regionais, que efetivamente estão longe de ser um espaço legítimo da arte”. São salões

---

<sup>66</sup> Mapeamento Nacional de arte emergente. Iniciativa que tem ocorrido bienalmente, desde 2001, e mapeia, através de visitas por todo o país, os artistas com produção ativa.

que selecionam artistas de algumas regiões da Bahia e sofrem pela falta de acesso destes à formação, informação e ferramental.

Na mídia local, o Salão da Bahia tem grande destaque, pois sabe-se que hoje é o evento artístico mais influente existente no estado. Isto aponta para a importância de representação local no evento de cunho nacional que ali ocorre: “a Bahia vem aumentando sua presença a cada ano: responde por quase 15% dos inscritos, muitos já badalados no circuito nacional e internacional”. À frente do evento, Xavier (2003) valoriza o evento: “a marca de participantes tem se mantido em torno de mil, número bastante expressivo, a ponto de salões de estados como Pará, Goiás e Paraíba terem utilizado a experiência baiana como modelo.”

Muitas vezes, a mídia local incentiva um ultrapassado protecionismo, reclamado por artistas e curadores baianos: “a Bahia tem grandes chances de sair prestigiada no anúncio dos ganhadores da nona edição do salão. Foram aprovados trabalhos dos já conhecidos e premiados...” Sobre tal regionalismo, a coordenação do evento diagnostica: “Há ainda o interesse em incentivar baianos, mas há muita concorrência, e cidades como Rio e São Paulo têm, além de mais inscritos, mais trabalhos que se encaixam na premissa de contemporaneidade do salão” (Xavier, 2005).

Parte integrante e integral ao circuito de arte, as instâncias de poder atuam ininterruptamente influenciando o andamento das instituições culturais. “Há uma estratégia surpreendente do Estado da Bahia de se utilizar de maneira inteligente e competente da produção cultural para uma nova imagem econômica da Bahia, isso é fato”, afirma Lontra (2005).

Chiarelli (2005) compara o MAMBA a grandes museus do Brasil:

O MAM de São Paulo, nos anos 90, ganha visibilidade muito grande porque está capitaneado por uma das principais figuras do empresariado paulista (...) que possibilitou a profissionalização definitiva do museu. (CHIARELLI, 2005)

Esta realidade esclarece como, de fato, as inserções políticas influenciam e são muitas vezes definitivas no sucesso das instituições culturais brasileiras. Segundo Chiarelli (2005): “se você identifica mercado como circuito – o que eu acho perfeitamente possível – sobretudo hoje isso ganha uma complexidade muito grande, porque você tem instâncias de poder”. Ou seja, ainda que nos voltemos a instituições públicas, os interesses particulares, ainda que legítimos, e o poder financeiro rondam o meio, e constituem uma espécie de condição para a existência e muitas vezes para o sucesso destas instituições e possíveis ações culturais.

Reis (2005) confirma a efetiva atuação do MAMBA sobre a arte emergente baiana e se vangloria de que “até determinado período na história da Bahia as verbas oficiais eram destinadas a um grupo de cinco ou seis artistas que vieram desde o Modernismo” (REIS, 2005), justificando as ações do MAM com seu sucesso atual:

desde a década de 50, até 60 aparecem dois ou três artistas, na década de 70 quatro ou cinco, na de 80 você não tem nada (...), e em 90 você tem uma geração de quarenta nomes que estão circulando nas galerias e expondo, e que são convidados para as Bienais. Uma gama enorme de artistas hoje que estão no circuito pela ajuda do MAM (...) isso é pela ajuda oficial mesmo. (REIS, 2005).

Como um evento de grande representatividade e sucesso local e nacional, o Salão MAMBA pode ser considerado um modelo de retomada destes eventos pelo país. Com a inserção nacional que deu à Bahia, a representatividade de suas mostras que levam ao Estado arte contemporânea emergente de todo o Brasil, e com seu crescente acervo, o Salão da Bahia parece ter realmente retomado o interesse pelo salão. Goiás,

Belém, Fortaleza, e Pará e Paraíba<sup>67</sup> são estados que demonstram este refluxo pelo Brasil inteiro. Uma quantidade de salões que denota sintomaticamente a falta de retorno do meio de arte brasileiro à sua produção.

---

<sup>67</sup> Ver ANEXO V.

## 5. CONVIVÊNCIA NO CAMPO AMPLIADO

“Não busque por enquanto respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva por enquanto as perguntas.”

*Rainer Maria Rilke*

### 5.1- Legitimação e consagração (no evento)

No momento em que os modos de produção passam ainda por transformações, assim como os critérios de avaliação e validação do que se toma como arte, convive com a instituição salão a dúvida quanto ao processo legitimador e o estabelecimento de quaisquer formas de valoração da obra de arte, dos artistas e dos órgãos que atuam na contemporaneidade. O paradoxo coloca-se a partir da estrutura judicativa inerente aos salões ser aplicada sobre formas de arte cujos princípios não caberiam em modelos de julgamento conhecidos.

DeDuve (in *Arte & Ensaio* no.10, 2003), ao lançar a tríade conceitual *atitude-prática-desconstrução*, representativa da transitoriedade do momento atual, deixa clara a contínua tradução de conceitos e critérios e a institucionalização de valores pautados muitas vezes em discursos elaborados diante de sua complexidade. Ao lançar esta tríade de paradigmas como uma rememoração à anterior típica da modernidade - *criatividade-meio-invenção* - o autor retoma a idéia da suspeita na arte, estabelecendo para a arte contemporânea os mesmos pilares modernos, porém agora “sem a fé [de outrora], e com a suspeita” (DE DUVE, 2003).

DeDuve (op.cit.) nos permite refletir sobre a insustentabilidade dos parâmetros rarefeitos contemporâneos baseados em conceitos de descrença e perda de certezas e utopias. Tal ausência de certezas em relação a questões essenciais como tempo e espaço

(lugares), aspectos históricos (referências) e suas já enfraquecidas tradições (passado) motiva uma ansiedade generalizada que se formulou já em Cézanne, e passou a pertencer à natureza da arte contemporânea, que se apresenta como risco.

E nós, o público, inclusive os artistas, devemos nos orgulhar por estarmos diante de tal problema, porque nada mais nos pareceria verdadeiramente fiel à vida; e a Arte, afinal de contas, é considerada como um espelho da vida. (STEINBERG 1962, apud BATTCOCK, 1975: 261).

Danto (2006), por sua vez, acredita ser a contemporaneidade um momento de liberdade artística quando a necessidade de legitimidade da arte teria se desfeito. A respeito da arte contemporânea afirma que “a vida realmente começa quando a história chega ao fim” (DANTO 2006: 6), ou seja, acredita que o período em que a história da arte teria de ser feita tenha dado lugar a uma espécie de nova era, quando a arte simplesmente acontece, despreocupada com quaisquer aspectos históricos de superação. A arte contemporânea atua sobre o mundo como parte dele.

Ainda que atuante nos moldes contemporâneos de atitude e ação dos quais fala DeDuve (2003) que o meio da arte brasileiro lida constantemente com a escassez. Escassez de recursos, que se estende à insuficiência de espaços legítimos de exposição e comércio. Este quadro enfrenta ainda uma crescente da produção artística, pela profissionalização e expansão de suas instituições de formação. Decreta-se uma concorrência entre os artistas voltada ao simples direito de ser exposto ou analisado por instituições ou profissionais reconhecidos, já que é preciso que a marca do artista circule entronizada pela comunicação no circuito e mídia artísticos, transformando uma possível crítica em simples curadoria.

Nas artes, informar torna-se julgar e legitimar. Instala-se uma oscilação de valores legitimadores compreendidos por tais atividades, e não necessariamente gerados por meio de palavras críticas, mas concedidos através de anúncios consagradores ou negados em silêncios negligenciadores. Assim, a ética da comunicação publicitária torna-se pertencente ao meio artístico, capaz de exercer seu poder de difusão como mediadora neste campo onde a simples circulação da informação consecutiva é capaz de consagrar ou do contrário. Não há, portanto, atuação no campo artístico contemporâneo que não exija tomada de decisões que envolvam inserções ou exclusões de possibilidades tais quais as que ocorrem no salão.

O júri do salão passa a ser analógico ao marchand, e todos os pequenos ódios e os grandes temores e expectativas por parte dos artistas (são) projetados não para um mercado inexistente, mas para um sistema de exposições do qual os salões fazem parte. (COCCHIARALE, 2005).

E assim volta-se a já instalada suspeita a este tipo de evento. Naturalmente, um evento como o Salão MAMBA não abraça a pretensão de definir o que venha ou não a ser arte hoje, porém tem sua parcela de atuação nesta direção, já que, ao oferecer um pequeno panorama possível da realidade artística emergente brasileira naquele momento, torna-se responsável por uma parcela de sua disseminação. Intrinsecamente, discute através das visões dos julgadores participantes do evento, atuando sobre as propostas dos artistas, o que vem ou não a ser arte contemporânea.

Considerando a multiplicidade de olhares passíveis de serem aplicados à produção, ao se apresentar introdutoriamente artistas ao circuito, manipula-se inevitavelmente critérios de valoração para esta arte. Portanto, aceitar ou rejeitar obras num salão – um exercício de crítica pontual que permite a entrada para o circuito de

arte, num movimento em que o olhar crítico qualifica - trata-se de aplicar a estas valores, ainda que subjetivos e relacionados a critérios variáveis e intuitivos.

Assim, a presença de críticos diferentes nas comissões judicativas faz-se indispensável, pois possibilita o embate de opiniões diversas frente à subjetividade de cada um daqueles personagens e trabalhos. Apresenta-se o aspecto essencial de precariedade do evento, que reside no fato de que diante de mesmo um conjunto de obras, certamente outra comissão criaria outra exposição. Osório (2005) atribui tal realidade à questão subjetiva integrante da arte contemporânea:

*Atribui-se razão em substância a esse gosto subjetivo (...) vai se procurar justamente as instâncias de compartilhamento (...) nessa procura de deslocamento do subjetivo pro comum (...) ganha valor quando se torna (...) parte de uma sensibilidade comum (...) constituidora e constituinte desse processo de sentido. (OSÓRIO, 2005)*

Pedroso (2005), a este respeito, complementa: “se não houvesse esse elemento de subjetividade na escolha não precisaria haver um júri. Você estabeleceria questões critérios objetivos e os trabalhos seriam avaliados” (PEDROSO, 2005).

Reis (2005) declara que no evento o único critério globalizante nas decisões das comissões estaria vinculado uma idéia de “coeficiente de contemporaneidade”, conceito que será trabalhado adiante, que se alicerça a partir daí na subjetividade da experiência de cada membro acerca deste, baseando-se na idéia de uma história viva, escrita a cada leitura ou decisão tomada. Mostrou-se improfícua a possível busca por critérios ou premissas aplicadas na seleção do salão, mas tal ‘coeficiente’. “A idéia da natureza do artístico está passando por uma transição (...) essa pergunta na verdade é um exercício

para a constituição desse sujeito no mundo em que a regra (...) já não serve” (Osório, 2005).

Desta maneira, as incertezas acerca de critérios com os quais mediadores – comissões julgadoras – lidam ao legitimar a obra ou trabalho de arte, deixam sua relevância hipotética em segundo plano, e passam a constituir um fator de concordância na direção de se fazer desnecessária ou contraditória uma “análise de obra” nesta pesquisa. Tal decisão se impôs ainda que estudos de campo e visitas de acervo já tivessem sido efetuados por ocasião das edições do Salão de 2004 e 2005.

Crê-se, afinal, que o valor de uma obra seguramente só se lhe poderá ser atribuído posteriormente, retrospectivamente talvez, à medida que sua potencialidade se realize gradualmente. Chiarelli (2005) ressalta a este respeito que, mesmo uma exposição panorâmica da arte brasileira, talvez seu resultado a médio prazo já não seja contundente: “tudo está permeado pela história. Vejo artistas que foram significativos em determinado momento e que deixaram de ser (...) por isso a história da arte tem que se dar na contemporaneidade.” (CHIARELLI, 2005). É preciso lembrar neste momento que a ordem dos fatores altera em muito os resultados neste caso, ou seja, uma obra deve ser apresentada para existir como tal, porém não basta uma apresentação para que uma obra resista. Tal certeza diminui a parcela de responsabilidade dos mediadores (júris neste caso) ao exercer seu poder de legitimação ao eleger obras e artistas, já que será a ação de um universo de fatores e uma sucessão de decisões que irão decidir pelo destino ou lugar de uma obra ou artista, consagrando-o ou não.

Para Anjos (2005), “nas últimas duas décadas, por processo histórico (...) a crítica passou a ser também uma atribuição da curadoria (...) na medida que formula exposições, faz escolhas, dá visibilidade a determinados artistas ou tendências, de

alguma maneira e ele legitima e articula um discurso crítico de legitimação daqueles artistas e daquela produção. Os salões podem ser vistos hoje como microssistemas de embate entre os membros do júri onde são explicitadas questões vezes momentâneas que serão valorizadas em detrimento de outras”.

O salão é então um dos locais onde esse embate se dá e onde convenções são formadas e reafirmadas, portanto onde valores são afirmados ao longo do tempo. Pedroso (2005) relata que, apesar de ter estudado crítica de arte, hoje não se sente à vontade em “influenciar o que o artista vai fazer” (PEDROSO, 2005), mas atua num sentido de “ajudar, perceber (...) dar ao artista condições para ele se desenvolver cada vez mais.” (PEDROSO, 2005)

Apontando para uma leitura razoavelmente superficial em seleções em salões, “jamais (...) tem o mesmo teor de criticidade e reflexão que um crítico teria (...) principalmente pela natureza do que está ali” (ANJOS, 2005). Tal caráter se justifica pela necessidade de num salão ser estabelecido um julgamento de rápidos posicionamentos. Ainda sobre as circunstâncias que um salão oferece, “os critérios que você cria pra decidir entre uma obra e outra de salão é diferente dos critérios que você usa para decidir escrever sobre uma exposição e não outra” (OSÓRIO, 2005). Moacyr especifica: “Quando você chega num salão pra julgar (...) você vem com uma bagagem, e a sua bagagem é a educação do seu olhar” (MOACYR, 2005).

No caso do olhar dos jurados, que vêm desenvolvendo profissionalmente tal olhar, basta deparar-se com a realidade daquele salão que o permite traçar avaliações e posicionamentos rápidos para formar um consenso. Para Lontra (2005) o salão é a possibilidade de arriscar, principalmente para críticos e curadores. Nas palavras do autor, “tem gente que fala muita teoria, mas não tem olho (...) o salão é um pouco ‘texto

a quente' [termo jornalístico que se refere à imediatez de resultados]" (LONTRA, 2005).

Diante do júri, cada obra de arte se apresenta como uma possibilidade estética e artística, diante do qual cada grupo de profissionais vai estabelecer seus parâmetros. Para Anjos (2005) “você dá chance para que o trabalho fale, na verdade, simplesmente (...) o trabalho se premia” (ANJOS, 2005). Tal afirmação não decreta que se selecione a melhor obra, mas a melhor obra dentro daquele salão, naquele momento. “Aquela obra que foi em primeiro lugar coerente entre aquilo que ela se propôs e a realização (...) e como ela se relaciona com as outras obras que estão do lado dela” (CHIARELLI, 2005).

Parece-me que a situação dos júris diante das obras de salões atuais compreenda uma fusão entre a descrita por Leo Steinberg (1972, apud BATTCOCK, 1975:260) ao relatar sua primeira experiência ao se deparar com uma obra de Jasper Johns, e ao olhar para a obra num segundo momento, com certa conformidade, observando a obra ainda desafiadora, mas sem sofrer choques.

Sou desafiado a calcular o valor estético (...) de uma gaveta enfiada numa tela. Mas nada de tudo o que já vi pode ensinar-me como fazer isto. Permaneço sozinho com esta coisa e cabe a mim julgá-la na ausência de padrões convencionais. (...) Numa tentativa de formular certos significados vistos nesta espécie de arte – destinam-se estes a demonstrar algo a meu próprio respeito, ou constituem uma experiência autêntica? Tais perguntas são infundáveis, e suas respostas não estão armazenadas em parte alguma. (REFERÊNCIA)

A discussão que propomos não trata do processo de consagração do artista, mas do imprescindível passo que possibilita a exposição do artista à visibilidade, a partir de meios “legítimos” à produção de arte contemporânea.

No circuito afora os salões, acontece o mesmo: pode-se dizer que a formação de valor da obra no circuito seja também fruto de consensos e convenções gerados por

diversos fatores que atuam nesse meio. Desde os próprios artistas, aos galeristas, críticos, curadores, universidade, público, instituições e jornalistas. O embate entre visões diferentes provenientes de posições diversas que assumem uma determinada visão de conjunto, que termina gerando um valor artístico e potencialmente monetário ao trabalho.

Ocorre que no Brasil (...) esse embate de opiniões não se dá de uma forma igualitária (...) o meio artístico nem sempre é igualitariamente formado (...) é mais densamente formado do ponto de vista institucional e não de mercado (...) e dentro desses mecanismos diversos que existem de confronto, eu acho que o salão é um deles (ANJOS, 2005).

A cada edição do salão pode-se detectar a presença de um parâmetro ou tendência majoritária que, segundo entrevistas com membros das comissões julgadoras, são definidos durante a seleção, a partir do que a própria produção artística inscrita induz. Para Osório (2005):

A subjetividade está na mediação, no receptor, no artista, no crítico e na sociedade que, num processo de constituição de sentido que vai se processando na relação com as obras de arte (...) devem de certa maneira prestar contas à obra, (...) esse sentido não está dado, (...) e como isso acontece a gente não vai poder nunca dizer. Fazemos história. (OSÓRIO, 2005)

A partir de certo momento da seleção percebe-se esta tendência e, dentre os jurados, a respeita ou considera. Isso significa que, a partir de certo momento, é estabelecido um olhar, além de crítico, curatorial sobre a mostra final<sup>68</sup>, ainda que vá de encontro a seu princípio de expor a diversidade, pretende fazer das mostras supostos “espelhos do real” da arte contemporânea, de acordo com sua posição de instituição

---

<sup>68</sup> De acordo com membros das comissões entrevistados. Certamente há divergências, como no caso de Marcus Lontra, que afirma: “não sou curador em salão porque não tem que ter”, em entrevista concedida em dezembro de 2005.

cultural que detém poder sobre uma pequena e talvez momentaneamente notável parte do sistema de representações da cultura nacional. Anjos (2005) explica: “algumas questões vão interessando as comissões, e se forma no final muitas vezes um resultado razoavelmente homogêneo (...) é natural que assim seja justamente porque é fruto de uma negociação (...) de escolhas de uma proposição.” Camillo (2005) emprega o termo “curadoria compartilhada” para referir-se à posição do júri quanto à montagem da exposição no Salão da Bahia, ressaltando a heterogeneidade de olhares que vão negociando essa curadoria final (...) isso é uma das qualidades de um salão” (CAMILLO, 2005).

Há sempre no final uma necessidade de consenso. E neste, críticos, conservadores de grandes museus e imprensa de arte formam um conjunto do qual depende a validação das obras, alocando o consenso, portanto, nas relações mundanas e midiáticas, conforme já discutidas em Bourdieu (1987). Galeristas buscam hoje artistas em salões e mostras panorâmicas, onde o consenso parece já estar dado pelos mediadores, como primeiro passo para a aprovação do artista. Ressalta-se que hoje são as galerias as instâncias que mais trabalham com o sistema de representação de arte, já que os mediadores, autônomos, atuam estritamente na mediação, mesmo porque precisam, como profissionais do mercado, zelar ao selo ou marca de seus próprios nomes, dissociados de ideologias definidas. Instala-se um sistema de confiança que depende dos mediadores, uma vez que nem sempre galeristas ou colecionadores possam ser chamados de *experts* em arte.

A consagração, por sua vez, é algo que está se constituindo. Segundo Cocchiaralle (2005) não se deve preocupar com isso, já que “a velha lógica de sempre

se imporá. Aqueles que apesar de tudo isso forem bons de fato, vão se afirmar como artistas, vão ser conhecidos, vão se inserir nessa cadeia, o que é natural”.

Pode-se observar hoje que algumas unanimidades dentre os modernistas estão sendo estabelecidas na nossa História da Arte: Aleijadinho, Tarsila do Amaral, Volpi, Oiticica, Lygia Clark. Chiarelli (2005) questiona: “quem estabeleceu isso? Porque isso? (...) Acho muito produtivo que essas unanimidades venham se tornando mais fortes (...), alguma questão tem (...) é algo que está neles?” (CHARELLI, 2005). Pode-se dizer que há alguma questão, ainda que política, afinal, já que a arte é contextualizada socialmente, intimamente ligada às tomadas de posição de cada época, nada mais justo que a contemporaneidade, regida pelo mercado, pela comunicação publicitária e pelas relações sociais demonstre tal regência em seus resultados, ainda que possivelmente questionáveis de pontos de vista romântico, moderno, ou idealistas.

### **5.1.1- Limitações**

Não constituindo exatamente uma instituição contemporânea, ainda que atuante na contemporaneidade com certo sucesso, o Salão da Bahia enfrenta dificuldades decorrentes desta discrepância de universos.

O fato do Salão da Bahia compor um panorama amplo e possível da realidade artística contemporânea o faz representante essencial para a arte brasileira e sua disseminação. Porém sua representatividade está sujeita a alguns fatores externos. Um deles põe em questão o formato de candidatura, que reflete a realidade apenas dos artistas interessados em visualização nacional e dispostos a submeter seus trabalhos aos

critérios dos jurados. A inscrição por dossiês não possibilita a real apreensão da obra na etapa da seleção. O número possível de artistas participantes não atende à produção de qualidade produzida no Brasil e submetida a julgamento. Também a atuação das comissões julgadoras juntamente com a direção do Museu presente em todas as edições gera “lacunas”. Dentre as análises relacionadas às comissões mais questões surgem: a partir da constatação de que o salão já tem hoje uma identidade formada, questiona-se qual seria a imagem que mais se assemelha ao que busca o Salão MAMBA. Pode-se notar que os membros das comissões são recorrentes. Assim, não seria mais adequado variar os olhares, as leituras, as vertentes a serem seguidas, optando por comissões mais mescladas? Uma maior sedimentação ocorre já que os artistas expositores produzem de acordo com a previsão de interesse destas recorrentes comissões julgadoras dos salões.

É clara a dificuldade em se adequar regulamentos ao universo de produtores de arte, frente a um mercado restrito, e aí está a razão principal do sucesso de iniciativas como a do MAMBA e a visibilidade que oferece ao artista. Apesar da força com que a direção do MAM afirme sua continuidade, creio que a instituição deva enfrentar um novo e mais radical período de adaptação. O Salão da Bahia, um dos maiores do Brasil, compartilha espaço de visibilidade com cada vez mais iniciativas institucionais ou extra-institucionais cujos formatos se propõem a adequar-se mais devidamente à produção contemporânea e a seu contexto.

Com crescente adesão dos artistas, são iniciativas que propiciam, além de recursos financeiros, acompanhamento profissional ou disponibilidade de equipamentos para o desenvolvimento de um trabalho autoral selecionado através de projetos e portfólios. Além destas, também as iniciativas que se propõem apenas como expositivas já apresentam novidades em estrutura. Tais iniciativas serão abordadas com maiores

detalhes e inseridas em seu contexto. A situação parece se inverter e vir a fazer com que a direção do MAM - que há pouco afirmava o salão como mecanismo suficiente para a arte contemporânea brasileira posicionando como uma iniciativa que não pretendia mudanças drásticas - frente aos novos formatos de incentivo à produção da arte contemporânea. Parece mesmo intencionar seguir à risca o modelo do Salão Nacional de Belas Artes. Não seria este já um indício desta sedimentação da 'família baiana' que já teria cumprido os seus objetivos políticos?

A primeira dificuldade de ordem prática que o formato salão apresenta está a de escolha de obras por dossiê. Sendo a única forma de viabilizar uma seleção de um universo de cerca de 1500 artistas de todo o país, opta-se por dedicar, a partir de uma pré-seleção - como esclarecido o processo anteriormente - atenção ao currículo do artista, em razão de ser comum que trabalhos muito bem produzidos em dossiê não correspondam à realidade. Neste momento, pode-se dizer que uma parcela de artistas situada nas capitais haja certa vantagem, por dispor de melhor qualidade de documentação, sobre os demais.

A seleção, portanto, não permite a apreensão total da obra, e, por esse motivo, o mediador precisa estar preparado e ter experiência que o ajude a perceber qual é a proposta do artista, já que se envia um portfolio com a fotografia da obra, título, e sem demais esclarecimentos acerca desta. Muitas vezes, o fato de determinado membro do júri já conhecer previamente o trabalho do artista pode ajudar a contextualiza-lo no âmbito da produção. Pertencentes à bagagem de cada profissional, tais reconhecimentos - que adquirem valor no processo de escolha e negociação pela explicitação entre trabalhos concorrentes - encaminha artistas à busca de inserção no circuito previamente à submissão de suas obras aos salões, o que faz com que artistas atuantes nos centros

tenham certa vantagem sobre os demais. “Na discussão se identifica o artista, já que o dossiê apresenta somente aquilo que o artista quer mostrar, e não dá acesso à obra toda”, esclarece Pedroso (2005), e, além disso, “muitas vezes o que foi selecionado por portfolio não corresponde às expectativas quando montado” (PEDROSO, 2005), assim como o inverso deve acontecer.

A inscrição por dossiês, criados pela impossibilidade de se abrigar tantas obras inscritas, determinam, portanto, a atuação num salão. Além disso, o formato de candidatura reflete a realidade apenas dos artistas interessados em visualização nacional e dispostos a submeter seus trabalhos aos critérios dos jurados que compõem as comissões julgadoras e, sendo assim, o pretense mapeamento da produção deixa lacunas já em sua fonte primeira.

Há também a limitação do número de artistas participantes determinada a fim de proporcionar uma leitura mais clara das obras selecionadas exige decisões certeiras, mas também conferem maior valor aos ali representados. A grande procura pela premiação como atrativo maior do evento denota o quão limitado é o público consumidor de arte no Brasil. A dificuldade em se adequarem regulamentos de um evento desta estirpe ao universo de produtores de arte frente ao pouco consumo, é a razão principal da constante tentativa de adaptação destas iniciativas a seu tempo, já que defasadas desde o modernismo, tanto em seus métodos de seleção por inscrição, quanto pelo caráter competitivo emprestado a este pela premiação, que desencadeia inevitável tensão entre a razão dos selecionados e dos excluídos.

Desse desentendimento, “nasce alguma fagulha para se continuar a pensar e a fazer arte” (LONTRA, 2002), porém, para tanto é preciso que selecione realmente novos artistas ou estará agindo de modo inverso, ou seja, tirando o incentivo à produção

dos jovens que, sem trajetória, percebem-se sem chances de participar deste evento. Bourdieu realiza uma reflexão bastante extrema sobre a exclusão e abrange a necessidade de legitimação como uma dignificação do próprio ser<sup>69</sup>, ou seja, o produtor que não é legitimado seria então menos digno, assim como sua produção, por não agradar àqueles que legitimam.

O sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem, pois implica na impossibilidade de excluir o que exclui, a única maneira de excluir a exclusão... (BOURDIEU, 1974:127).

Esta questão pode também levar a uma eminente e preocupante homogeneidade ou padronização da produção, desta vez causadas pela busca de agradar as instâncias de legitimação.

Artistas da EBA-UFBA explicitam uma espécie de revolta, talvez causada pela rejeição no evento, que passa a ser compreensível quando na contemporaneidade todos ambicionam ser tragados pelo mercado, ainda que o recusem a princípio. Há a possibilidade de ser apenas uma disputa regional por poder entre museu e academia, e, na verdade não há extensa produção baiana nos moldes do museu que possam ser selecionadas em número, e premiadas.

Não é possível apurar ou compreender à distância, nem com a vivência próxima, mas limitada à observação sazonal, tais relações conflituosas, nem ao menos constitui um objetivo nesta pesquisa. Sabe-se que há questões políticas envolvidas, mas sabe-se também que o poder que, por muito tempo, esteve no âmbito das Academias, hoje passou à mão de administradores de instituições que, acima da formação, detém poder

---

<sup>69</sup> Aplica isso à classe média, por exemplo, que, ao ser interrogada sobre seu gosto musical, tende a citar nomes que a dignificariam diante do interlocutor. Desta forma, perdem sua autenticidade e personalidade para juntar-se a substratos eruditos que cultivariam tais compositores, igualando-se àqueles.

de divulgação. As críticas a serem feitas à instituição salão são esperadas, pois já sua estrutura revela-se inadequada aos tempos plurais e mutáveis e, sendo assim, faz-se necessário algum determinismo para sustentá-la em suas metodologias e sistemáticas num momento outro. Segundo Justino Marinho (2005) o salão não é necessariamente representativo da produção contemporânea, e “vai funcionar nesses moldes (...) no interior do estado, num lugar pequeno, pra mostrar o que é arte contemporânea, aglutinar gente” (MARINHO 2005).

Acusações como a que a parcela de artistas promissores eleva ou respaldaria a parcela que estaria apoiada nos ombros da organização causam desconforto nas relações museu-público. A direção do Museu justifica que “isenção total é muito difícil”, e por isso Reis (2005), ao representar a instituição e o evento como idealizador e realizador, declara impor-se como membro em todas as comissões julgadoras no Salão da Bahia, já que é uma tendência natural que os mediadores tenham “identidade com algumas pessoas ou artistas que convivem dentro de seu universo” (REIS, 2005). Acompanhando isso, por dar-se numa variação pouco explorada, cria-se a suspeita a respeito da recorrência dos membros nos júris.

Para alguns<sup>70</sup> tal recorrência seria “um indício de que é um júri que está aí para se submeter a uma decisão que necessariamente não é tomada pelo próprio júri, ao menos não inteiramente.” Denise Mattar, recorrentemente membro de tais júris, esclarece que o mesmo grupo é convidado com uma certa constância porque foi-se constituindo um olhar mais próximo do evento que possibilitou por exemplo, discussões a nível administrativo a partir da trajetória do evento. Além disso, é colocada a preocupação em fazer uma seleção de equipe em que haja uma relação sem choques,

---

<sup>70</sup> Resguardo o nome destes personagens por questões éticas.

sobretudo de convivência, que possam comprometer o resultado final da seleção. Devem ser pessoas “do mesmo nível intelectual e de pensamento” (REIS 2005) e, a partir daí é possível ser plural.

Os editais do evento prevêm que funcionários públicos não participem do Salão, porém há uma polêmica em Salvador acerca disso sobre funcionários terceirizados – que oferecem cursos de arte, como professores contratados – os que participam, e têm seus nomes inclusive ligados ao evento e ao MAMBA por muitos terem sido premiados. Porém, deve-se observar que se tratam de artistas, a maior parte formada pela EBA-UFBA, que vêm a tornar-se funcionários por alguns períodos do MAMBA, e não o contrário. Considero, portanto que tal problemática tenha razões excessivamente regionais, as quais não interessam a esta pesquisa.

Ao contrário, há a justificável polêmica dos artistas que ganham o prêmio do salão por mais de uma, duas ou três vezes<sup>71</sup>, o que vai de encontro à proposta do salão, de divulgar novos valores e artistas. Justino Marinho (2005) constata: “o Salão (...) tem repetido os mesmos artistas e os mesmos júris (...) o artista já fica até mal visto”. Luiz Freire (2005) conclui afirmando a possibilidade da suspeita no meio:

Como é que um artista que não renova sua produção é merecedor de prêmios no salão? (...) e consegue em salões de edições posteriores ao prêmio que ele obteve com aquela mesma obra obter novo prêmio? (...) essas coisas começam a ser comentadas (...), mas como o meio artístico ainda não está bem formatado, e é muito instável, abre possibilidade (FREIRE, 2005).

Lontra (2005), na posição de júri, também ressalta tal falha: “quando ganha o Salão pela terceira vez (...) é ruim pro Salão e ruim pra ele, e ruim pro mercado” (LONTRA, 2005). Reis (2005) retifica justificando: “eliminar os quinze principais

---

<sup>71</sup> Ver ANEXO VI.

artistas baianos (...) acaba penalizando a Bahia, porque não vai entrar nenhum artista” (REIS, 2005), se referindo da mesma forma à participação dos professores contratados:

aí eu vou cortar todo mundo, penalizar: a partir de hoje vocês não podem fazer absolutamente nada: vocês não podem expor no Museu, nem participar do Salão, e nem dos Salões Regionais, que são todos ligados à estrutura do Estado (REIS, 2005).

Assumo, a partir de uma visão ampliada, que a maior parte destes nomes recorrentes – que atuam ‘à moda antiga’, sendo desafiados pelo salão, e não demonstrando a atitude de tessitura de rede tão essencial ao artista contemporâneo, o que não justificaria a seleção e tampouco premiação caso o Salão se constituísse num evento de cunho efetivamente nacional.

Tendo sido sugerida uma nova postura, com novas regras para o salão, a coordenação desvia a responsabilidade das regras do evento para os artistas: “se o artista já mandou não sei quantas vezes; já foi premiado (...) de repente ele poderia não mandar. Mas não se pode interferir, e se o trabalho è bom ele entra” (XAVIER, 2005). Porém defendo que tal interferência possa ser feita através da assimilação das regras de edital ao caminhar do evento, buscando soluções e possíveis adequações. Pequenas mudanças foram feitas nos editais, mas nada ainda se fez a respeito dessas participações consecutivas.

Por outro lado, exposições de artistas da Bahia de várias gerações foram realizadas no museu e organizadas em outras cidades brasileiras e no exterior. É positivo para o Estado da Bahia que seu MAM alce artistas ao mercado, já que as galerias locais não o fazem, mas certamente não serão todos os artistas baianos que contarão com abrigo nas ações do MAMBA. Trata-se de um campo político muito complexo para ser abrangido e possivelmente interpretado através de uma pesquisa

como esta, já que as relações políticas no Brasil, sempre muito complexas, e muitas vezes “claramente incestuosas”, requerem uma participação profunda em seus meandros, geralmente circunscritos às relações econômicas e sociais, além das políticas. Concordo que a responsabilidade dum salão de alcance nacional no mercado brasileiro deva ser cuidada, já que expõe e eterniza obras e artistas em catálogos que serão tidos como referência para mediadores e agentes artísticos, possibilitando a formação de um ciclo de enganos, a partir de um primeiro<sup>72</sup>.

Outra imposição do formato do salão que se mostra bastante limitadora é a necessidade de organização através de categorização das obras de arte. Lontra (2002) comenta: “se o próprio conceito de obra já foi - e é - constantemente questionado, como exigir de mentes comprometidas com as antenas do saber o desnecessário esforço de nomear e determinar limites de processos?” (LONTRA, 2002).

As mudanças de interesse estético fazem com que as artes se contaminem e tornam sem sentido a divisão em categorias. Na pós-história artística as possibilidades vem se multiplicando, e nada se descarta. Características inerentes no passado a formas específicas de arte se fazem ferramental para diversas formas de expressões, tornando quaisquer divisões limitadoras numa lógica de campo expandido. Sendo assim, quaisquer possíveis categorias de classificação a para estas variadas formas de expressão ainda não se evidenciam definitivamente. A necessidade humana de dividir a produção artística pela técnica escolhida entra em colisão com o conceito de arte contemporânea em nossa sociedade multifacetada.

O considerável e contínuo número de seleções em categorias não tradicionais,

---

<sup>72</sup> Através de depoimentos de artistas selecionados pelo Salão da Bahia, alguns, já bem relacionados ainda que fora do MAM de Salvador, relataram terem sido convidados por galeristas logo após a seleção ou premiação no evento, por outro lado, nota-se também selecionados ou mesmo premiados que não figuram na cena contemporânea, limitando sua participação no circuito.

tais como instalações e fotografia explícita, além do interesse dos júris por categorias mais recentes, talvez uma maior concordância entre as questões contemporâneas e as formas de expressão “contaminadas”. Com uma configuração de sociedade em transformação constante, não seria de se esperar que as artes se mantivessem presas às determinações de outra época. Por se tratar de arte emergente, muitas vezes produzidas por jovens, é possível afirmar que as novas mídias se sobressaem como ferramentas com as quais os jovens convivem, dominam, e que oferecem velocidade de manipulação e possibilidade de visibilidade mais adequados ao tempo em que se inserem.

De acordo com Harvey (1992) pode-se esperar mudanças ainda mais drásticas na arte a partir do momento em que se percebe a convivência cada vez mais pacífica e natural com avanços tecno-científicos cada vez mais ousados e inovadores capazes de reposicionar a arte frente à realidade que se instala.

Quaisquer formas possíveis de se catalogar a produção atual, ainda que tendo como índice a temática, e não mais as técnicas, se mostram ameaçadoras por criar, para criações que têm a inexatidão e suspeita como essência, amarras que tolham seus primeiros impulsos. Hoje se espera que o Salão já tenha deslanchado e deva tomar a frente como instituição destinada a preencher um papel necessário no campo em que se insere, ou seja, espera-se que o salto já tenha sido dado, e que, para manter-se sejam aplicadas urgentes mudanças estruturais no formato do evento.

As relações entre arte midiática e publicidade, entre o *mail art* e o abalo a noção de autoria que tais meios promovem, a dissolução ou evidência do tempo de produção, a arte tecnológica e quebra de barreiras das referências, realidades e ilusões, os conceitos de observador e observado que remetem à privacidade, todas estas “formas”, e muitas

outras, se colocam de maneira a dissolver quaisquer possíveis tendências ou categorias.

Chiarelli (2005) justifica:

A arte contemporânea (...) faz uma síntese de muitas questões que estão pululando pela nossa sociedade por meio (...) de propostas (...) de naturezas muito diversas (...) Respeitar a grandiosidade do trabalho é não catalogá-lo, ou catalogar da maneira mais frouxa possível para permitir que ele dê vazão às suas possibilidades de significação (CHIARELLI, 2005).

Já Cocchiarale (2005) acredita que se possa traçar perfis temáticos: “agrupar artistas que trabalham questões (...) não de forma a comparar tais grupamentos aos *ismos*”. Porém na multiplicidade de questões atuais, é possível que o artista enfoque vários por meio de sua obra, cuja leitura inclui outras questões imprevistas por este. A observação de Anjos (2005) vai de encontro com este, porém: “os artistas são mais articuladores de questões que enunciadores (...) não existe a fidelidade estrita a determinadas questões, mas uma transitividade entre estas” (ANJOS, 2005).

A mediação atua novamente, agora como organizadora da multiplicidade, ainda que sujeita a reavaliações e convivendo com a precariedade da informação. As figuras da mediação, essenciais neste momento, segundo Anjos (2005) atuam “de uma forma sempre provisória, limitada e conjectural, e fadada a ser subsequentemente substituída por outra” (ANJOS, 2005), atestando a instabilidade de sua autonomia.

Farias (2005) acredita que o caminhar a um perfil de arte seja uma evolução natural, e determina que o movimento de buscar um perfil para a arte contemporânea se equivalha a uma espécie de curadoria. E, em se deparando inevitavelmente com uma visualidade comum, se é levado a pensar em pontos de homogeneidade que possam levantar discussões acerca dos formatos vindouros da arte e que possamos esperar por um maior assentamento das experiências e possível retorno às profundidades das

questões trabalhadas na arte. Munidos das formas de expressão se apresentam, não se pode ir muito longe ao supor os rumos da arte, pois a reflexão deve se dar naturalmente diante, ou seja, posteriormente, ao que a produção consegue fazer: Expectativas não se devem, portanto ser colocadas a priori à produção, aguarda-se poder refletir sobre seu entorno.

## 5.2- Circuito Ampliado

Duchamp, ao limitar a própria produção de *readymades* a poucos por ano, parecia ter consciência da armadilha da facilidade daquele tipo de produção. O processo de inventar o objeto estético, deteriorado pela facilidade e rotina de um fazer mecânico passa a se repetir. As chamadas novas linguagens e os novos suportes utilizados possibilitam que um cômodo deslize, tal qual um estilo fácil domine a contemporaneidade. Pode-se dedicar à produção contemporânea tal cuidado, uma vez que esta se multiplica vertiginosamente. A produção de arte se aproxima ao sentido estrito do termo produção, estando às voltas com serviços que requer para a realização do trabalho de arte, e dispensando qualquer manejo do artista. O tempo, veloz, se impõe e possibilita a criação em série, obedecendo à necessidade de circulação e conseqüente possibilidade de fixação numa memória cada vez mais bombardeada por informações.

Ainda que lidando com valores da arte moderna que, misturados aos de mercado e comunicação, formam pouco definidos e mutantes fundamentos da arte contemporânea, pode-se notar nos mediadores entrevistados<sup>73</sup>, certa tranquilidade ao

---

<sup>73</sup> Os mediadores entrevistados para esta pesquisa são profissionais da arte atuantes no país, e aqui representam uma gama maior destes profissionais em atuação como críticos, curadores e diretores de museus.

lidar com tal universo, ainda quando atestam incerteza. Parece se tratar de interpretar a arte com toda sua carga de novidade e tradição misturadas, e aplicar a este pluralismo interpretações também plurais, numa tentativa de teorizá-lo de forma hermenêutica. A solução parece residir em manter a posição de aposta e riscos para além dos júris de Salão, como se todo o circuito fosse um grande salão, em toda a sua carga de mostra competitiva. A crença na fragmentação e incerteza acolhe posições que deixam de ser tomadas e os faz portadores de mensagens não necessariamente verídicas ou afirmadas, mas certamente representantes de uma possibilidade de visão respaldada. Esta situação causa uma duvidosa asserção a respeito da arte validade ou que esteja sendo validada por eventos como os salões ou iniciativas privadas, colocando em todo o sistema tecido de comunicação uma incômoda interrogação por ser solvida ou afirmada.

É importante (...) que os salões estejam abertos para essa antecipação. Há sempre o risco de nos salões estar olhando para trás, para referendar aquilo que já foi visto e confirmar expectativas. (...) é importante também estar aberto para ter suas expectativas frustradas, (...) deixar que a arte aponte (ANJOS, 2005).

No entanto, pode-se dizer que os salões não sejam os locais mais indicados para se dar asas a tantas possibilidades contemporâneas, já que há caracteres de, por exemplo, palpabilidade da obra, que são irrecorríveis. Apesar dos salões terem se flexibilizado para incluir trabalhos que ultrapassem a dimensão objetual, por outro lado, as instituições que os organizam ainda apresentam resistência a trabalhos que possam impor dificuldades de instalação, conservação, e que, sobretudo, se premiados não existirão como materialidade. Apesar disso, na história recente do Salão da Bahia, as obras premiadas que existem apenas como documentação em seus catálogos<sup>74</sup> pois,

---

<sup>74</sup> São exemplos as obra de Brígida Baltar, adquirida em 1996 que está em decomposição, e de Eriel Araújo, que, pouco após a exposição em 2003, passou a não existir em sua totalidade.

efêmeras, deixaram de existir, afirmam mais uma vez a documentação como parte integrante, essencial para além da circulação e alcance, e se instaurando essencialmente à própria existência da obra.

As determinações da arte contemporânea, além de possíveis conjuntos de distinções, mas residem, sobretudo, na forma como se deslocam e organizam os artistas junto ao meio de arte, não apenas circulando, mas atuando ativamente e muitas vezes incisivamente de todas as suas instâncias, com mais ou menos ênfase, assim como a definida atitude de DeDuve (2003).

Colocados à prova os elementos constitutivos obra de arte, o hoje denominado trabalho artístico pode consistir em simples ato artístico, gerando uma espécie de nova categoria possível: a ação de artista. Num elogio ao processo, muitas vezes a documentação de um trabalho passa a substituir o próprio trabalho. As atuais possibilidades incluem a essencial atuação da fotografia - não necessariamente como criação tampouco documentação - e do vídeo que, assim como a fotografia, dedicam-se à circulação provedora de existência.

Por outro lado, as ações, performances e atitudes artísticas que, ainda que envolvam objetos, dependem de alguma documentação para circular, se unem aos textos mediadores. Talvez a ascensão destas práticas possa-se dizer fruto da já discutida insuficiência da palavra como mediação, ou que represente uma busca dos artistas por retomar as rédeas de sua inserção.

O propósito da arte, em busca de uma nova definição e posição reconhecidas pelo circuito e personagens da cena artística, parece ser o de “tornar visível a invisibilidade dos regimes de redes” (CAUQUELIN 2005:153). Regime este com o qual convivemos cada vez mais intrínseca e despercebidamente. Pode-se dizer que, com as

formas tecnológicas de formação e distribuição de imagens, sua escala e alcance sejam possíveis, uma vez que, num futuro próximo, a atuação dos mediadores transmute-se em inserções através de servidores de internet, e o sistema de legitimação torne-se limitador então àqueles não participantes da elite, num retorno bastante fiel ao regime tradicional.

Assim, a atual produção, “em vias de se tornar um método, um novo padrão, a receita ‘multi-possibilitadora’ de atitudes” (Bouso 2002:17) se direcione exclusivamente aos sistemas de redes e transmissões de informação.

Num circuito voltado sobre si mesmo, onde as obras ocupam um lugar reduzido, nota-se o domínio artístico entrelaçado com a estrutura da sociedade, cujos mecanismos de atribuição de valor são idênticos, e cabe à obra estar ou não incluída no circuito.

Diferentemente dos anos de 1970, em que havia no campo das artes um questionamento institucional e este questionamento passava pelos salões, nos anos de 1980 eram as instituições que questionavam a arte. Foi feito um trabalho pela Instituição Bienal de São Paulo, na segunda etapa dos anos de 1980, voltada ao questionamento da obra contemporânea. O Salão Nacional foi usado como uma estratégia de mudança da arte, posicionando-se frente à obra e transformando-se.

Vivemos um momento onde todo aquele investimento, toda aquela situação [se refere aos anos 90] muito fictícia em alguns momentos, infelizmente se agravou (...) surge em paralelo um novo tipo de produção e outros canais de circulação da obra de arte que me parece que não se utilizam mais necessariamente dos meios de circulação que eram usados até os anos 90 como, por exemplo, o Salão, o Panorama de Arte do MAM [SP], a Bienal (...) enfim, estes espaços institucionalizados do mercado (CHIARELLI, 2005).

Os movimentos coletivos parecem ter tomado conta da contemporaneidade. Porém de uma forma menos utópica do que o ocorrido nos anos de 1960, e mais voltada ao mercado. Para Mattar (2002), ainda que nas gerações pós-60 os artistas tenham

trocado aos poucos o coletivo pelo individual : “como não há ação isolada que possua a força da ação em grupo (...) as propostas individuais (...) perderam a energia que caracterizou as manifestações da década de 60.” A consciência do coletivo experimentada na década de 60 não teria retornado, mas a necessidade de agrupamento que culminam nas ações e grupos coletivos atuais, postam-se frente à ação incógnita do circuito de arte.

Tais grupos, mais ou menos fixos em seus integrantes e formas de ação atuam então num segundo momento, sobretudo num movimento de auxílio recíproco para a obtenção de espaço nesse circuito. Grupos que muitas vezes produzem trabalhos bastante contrários, cuja unidade se aloca na forma de manifestação comunicativa. Atuam sobre a máxima de Benjamin (1985), numa realidade onde ‘aquilo que não é documentado ou não circula, não existe’, uma lógica tranqüilamente aplicável à contemporaneidade.

São, portanto criadas ações, intervenções, atitudes que, ainda que de pequeno alcance a princípio, unem-se em documentação passível de circular e atingir as instâncias de interesse do grupo – mediadores, instituições, circuito. Incluem-se nesta prática, muitas vezes, ações voltadas especificamente ao mercado, de arte ou de artes aplicadas, que ocorre pela comunicação, numa afirmativa da impossibilidade de sobrevivência de uma classe trabalhista voltada à criação, e da manutenção da produção de arte por si só no mercado brasileiro.

A explicação lógica essencialmente parte da história social do país. Somos fruto da transformação do regime industrial em regime de mercado, de puro consumo, e onde necessidades eram criadas para o consumo da classe dominante (desde 1850). Hoje o tripé produção-distribuição-consumo funciona como regente no mercado e nas artes e,

pode-se dizer, a atuação do MAMBA, assim como a de um mediador ou grupo coletivo, ocorre na distribuição. Não havendo consumo – ainda que política e institucionalmente - sem distribuição, os salões, em sua atuação mediadora, se põem poderosos em relação ao produtor-fornecedores que almeja alcançar o mercado.

Nesse sistema de posições claras e bem definidas, nem todos encontram espaço, pois no caso brasileiro, o tripé tem em sua terceira perna uma carência enorme: não há consumidores suficientes para a vasta produção, justamente pela deficiência de renda generalizada no país de economia periférica. Isso novamente volta os artistas a um mercado restrito, assim como antes do surgimento da burguesia, quando os investidores em arte contemporânea, especialmente emergente, são poucos. Porém tampouco deste mercado existem garantias, já que a produção se multiplica e os valores estáveis, ou seja, as obras já reconhecidas ou de artistas consagrados, acabam por oferecer uma validação e assegurar investimentos aos compradores.

Frente a esta situação, o salão se pauta ainda hoje na crença acadêmica da existência essencial de uma instituição oficial dotada de poder de julgamento que reconheça o talento e forneça remuneração, mesmo que estas decisões tenham se descentralizado e os salões se especializado, juntamente com a abertura do mercado independente. A mesma luta pela existência no meio da arte é travada por todos estes artistas aspirantes à categoria de artistas existentes ao submeter seus trabalhos a um júri de seleção no salão.

A legitimidade da obra e do artista ocorrem, portanto especialmente através do mercado, da comercialização e, desta forma, não se pode dizer que o poder está nas mãos das instâncias pertencentes ao campo das artes - que atribuem valor ao produto artístico que, já provido deste valor, alcança valor mercantil, pelas mãos também destes

mediadores - tampouco sob o domínio do capital. É por mãos conjuntas que uma obra chega a seu comprador, e são os personagens que o compõem que hoje lançam mão de recursos do mercado e da publicidade para tratar a arte erudita. Pode-se dizer que o mercado brasileiro de arte ainda não alcançou esta prática, já que o esfacelamento do próprio meio permite intervenções de cunho social, político e econômico em suas decisões.

Nesta arena, segundo Bourdieu (1974), quanto maior o grau de autonomia ou profissionalização do campo, menos se traga a interferência de relações pessoais no caminho da atribuição de valor e, também com a razão de evitar tal interferência, o próprio campo torne-se cada vez mais crítico de si mesmo, criando uma nova solidariedade entre críticos e artistas, muitas vezes deformadas em relações pessoais que interferem em decisões e denunciam a não profissionalização do circuito.

O caminho que transferia das mãos das instituições para as dos compradores, hoje alça o poder para as mãos dos mediadores, já que é instituída a lei do consumo e num mercado inflado de oferta. É necessário mediar publicitariamente este consumo, ou seja, dirigir a mercadoria às mãos dos consumidores finais - no caso de financiamento de empresas privadas vende-se a idéia de uma sociedade cultural..

A mídia então é essencial mediadora, e seus dirigentes ganham poder visual no âmbito que inclui as artes plásticas. Pode-se dizer, em um extremo, que a publicidade seja hoje a mais marcante geradora de visibilidade contemporânea, e que as artes visuais vêm adotando algumas bases deste fazer comercial, inclusive na produção de obras espetaculares em dimensão e circulação. Reunidos os meios com os fins, pode-se concordar com Luis Freire (2005) quando afirma: “se a iniciativa privada que manda, o

espetáculo, a “nova visualidade” da arte, a publicidade ainda têm um período de reinado” (FREIRE, 2005).

No novo cenário provocado pelo crescimento de iniciativas coletivas de artistas voltadas ao circuito, e sobretudo mercado, estas já impregnadas de neoliberalismo econômico e da influência das redes de comunicação regendo as relações e a produção de arte, o princípio de poder de mercado e concorrência são retomados com ainda maior ênfase. O mediador, com seu poder em possibilitar o consumo, a venda, atua profissionalmente, voltado ao circuito, e suas funções se confundem.

Ao intermediário – segundo Cauquelin – “compete ativar a demanda, (...) dirigir (...) o escoamento da mercadoria, provocando uma produção de acordo com a fabricação das famosas necessidades (...) é o intermediário que institui a regra (...) num campo particularmente propício à renovação: o domínio da cultura, e dos bens simbólicos” (CAUQUELIN, 2005). Recordar-se neste momento que, assim como o público definido por Gedzahler (1962), o mediador é quem atua em mediação podendo este ser o artista, o curador, a instituição, a universidade ou o produtor cultural. “A universidade tem sido hoje em dia outro canal (...) o crescimento das galerias também está começando a dar conta desse movimento de absorção, mas os salões ainda estão presentes nesse sentido” (OSÓRIO, 2005).

A globalização e a profissionalização do mercado, unidos à falta de renda no país, fazem com que o interesse dos galeristas – estes sim exclusivamente intermediários - hoje seja o de levar o trabalho dos artistas para outros países, buscando a absorção por um mercado maior e com mais renda. Porém tal iniciativa, a princípio interessante para a expansão das artes brasileiras, se faz perversa quando a obra de um

artista brasileiro adquire um valor em nível de mercado internacional, que praticamente impossibilita sua aquisição pelo próprio mercado brasileiro.

“Com todas essas mudanças no campo da arte, observamos que a criação se adianta ao sistema de gestões culturais e públicas em nosso país”, segundo Bousso (2004)<sup>75</sup>, que acredita tratar-se então de discutirmos “novas formas de fomento, de participação e de inserção, novos formatos de debate (...) cabe às instituições culturais, em conjunto com o mercado de arte, pensarem maneiras de apoio, de produção teórica e de reflexão sobre a produção” (BOUSSO, 2004).

Finalmente, a construção da história passa diretamente por todas estas análises e, se correntes da lingüística contemporânea aceitam que a linguagem falada seja considerada a correta, não gramaticalmente (como em arte não tradicionalmente), mas ganha estatuto de verdade pelo uso. Podemos dizer que aquilo que é repetido por muitos se torna verdade na história da arte ou na história geral, e, assim sendo, pode-se dizer que o que se diz é o que circula, que é aquilo que os meios de circulação de informações determinam que circulará, através de seus membros, e assim se faz a verdade também em arte. As “redes mundanas” - como Cauquelin (2005) nomeia as relações profissionais e pessoais, e aquelas por onde corre a informações (midiáticas) são afinal redes comerciais. E assim as leis do comércio e do mercado regem a arte contemporânea, enquanto a política cultural deixa por esperar. A burocracia e a falta de verba em economias periféricas parecem ser os maiores impedimentos para a implantação e a consolidação de novas ações no campo das artes, mas também o circuito, ele mesmo, participa: “a falta de organização e de um debate mais consistente

---

<sup>75</sup> In Catálogo da 11ª edição do salão.

em nosso meio e a desarticulação entre os atores dessa cena é, sem dúvida, a mão mais pesada para a não efetivação das nossas demandas” (BOUSSO, 2002).

### 5.3- Novas configurações em formação

O redesenho das cartografias artísticas é constante e acelerado, e ocorre na velocidade do sistema das redes<sup>76</sup>. A chamada era digital traz novas formas de arte que atendem às necessidades de nossos tempos e gera total autonomia e imediatez para a criação e difusão da arte, cuja tessitura híbrida figura cada vez mais densa e plena de complexidades, e diante da qual o sistema das artes precisa se atualizar. “Não existem mais camadas puras. Há uma zona de interstício que gera a premência de um pensamento crítico capaz de ler, articular e situar esses novos modos de criação artística” (BOUSSO, 2005). Os atuais modos de produção não integram os regulamentos dos nossos salões e dos nossos programas de exposições e premiações em geral.

Herkenhoff afirma que “ainda que com percalços e falhas significativas, nenhuma instituição abrigou os artistas do país com a generosidade do Salão Nacional” (HERKENHOFF, *apud* LUZ, 2005). Tomando-o como verdade, pode-se dizer que, com o aumento em número de artistas espalhados pelo país, esse poder se dissemina e se torna impraticável abriga-los através da instituição Salão. E esse seria mais um motivo para sua transformação em outros moldes em sintonia com a produção, ou sua

---

<sup>76</sup> Às novidades nos anos de 1950 a 1980 - vídeos, objetos cinéticos, fotografia, computadores, *happenings* e performances – são enriquecidas com, entre os anos de 1990 e 2000, a integração de ambientes imersivos, bio arte, nanotecnologias, simulações computacionais, comunidades virtuais, games, cinema modificado em forma de manifestações de Dj e Vjs. Tudo isso diminui a distância entre arte e entretenimento.

inevitável perda de poder e força, sobretudo quando suas regras resistem à introdução de novos mecanismos de seleção e sistemas curatoriais que possam abalar a fragilidade do processo de amostragem dos salões.

O salão de arte, que como conceito hoje parece então incabível para a produção de arte contemporânea se tornou e se mantém em atividade por constituir um mecanismo necessário para o escoamento da arte brasileira frente às limitações do circuito de galerias e a inexperiência do público para adquirir esta arte. Em meio às mudanças, os salões ainda resistem, não se sabe até quando. Numa constante, ainda que discreta adequação de sua forma de inserção, o salão vem deixando de ser um meio próximo ao fim para se tornar muito mais um meio próximo aos primórdios da constituição desse modelo. Este não mais se mantém como grande mostra, mas atua como documentação, sendo mais uma ferramenta do mercado das artes que se faz essencial para o artista jovem. “O ideal seria que (...) o meio brasileiro se desenvolvesse de tal forma (...) que os salões desaparecessem por pura falta de necessidade deles” (ANJOS, 2005).

Porém, é em função de um mercado incipiente, que não promove o artista para uma atuação esperada, que o salão se faz necessário, o que se confirma na observação de Cocchiarale (2005): “se você imaginar que de Campinas ao Recife é de Lisboa a Moscou - e lá existem vários circuitos - vai perceber que nesse contexto o Salão da Bahia adquire um sentido” (COCCHIARALE, 2005).

Chiarelli (2005) refere-se ao Salão como um evento que teve seu auge e estaria hoje em discreta decadência: “naquele momento [quando fora membro da comissão de seleção, em 1997, na quarta edição] (...) tinha certa visibilidade que fazia com que os artistas que estivessem produzindo (...) no Brasil todo mandassem os trabalhos pra lá”

(CHIARELLI, 2005). Por outra ótica, Reis atribui à observável e consecutiva diminuição das inscrições no Salão<sup>77</sup>, a especialização do evento em um tipo de arte dentro da qual muitos dos trabalhos inicialmente, e ainda hoje, enviados para o salão, não se encaixam, que seria o formato da contemporaneidade. Especialização esta que pode também ser indicativa da decadência do evento percebida por Chiarelli (2005) no sentido de modificar sua finalidade, transformando seu caráter principal de incentivo à arte emergente, tornando-se então um calcificador de produtores contemporâneos, não mais iniciantes.

Perde-se, então, seu caráter discretamente experimental e afirma-se o evento como instituição formadora. A questão recai sobre a possibilidade da instituição Salão, já tão arraigada em moldes tradicionais, ter a capacidade de se modificar tendo em vista o ideal incentivador e formador do salão, a ponto de acompanhar a produção contemporânea, ou se esta mesma aos poucos se decomporá em novas possíveis formas de auxílio, mediação, apresentação e análise do trabalho artístico ou especialização.

Mudanças foram feitas no Salão da Bahia, e hoje algumas propostas se tornam questionáveis. Mattar (2005) relata já ter sido cogitado se limitar o número de participações e premiações de um mesmo artista, mas uma modificação como esta geraria, porém, confrontos no âmbito da instituição, como a participação de cada vez menor número de artistas da região. No entanto, coloca-se definitiva a manutenção da forma corrente de atuação do evento. A possibilidade de se fazer do salão um evento bienal para que “a produção tenha tempo de acompanhar” (REIS, 2005) é real, porém injustificável a diminuição de um espaço mostrativo, já pequeno por seu caráter nacional. Há latente o embate do regional com o nacional, quando o evento deverá

---

<sup>77</sup> Vide ANEXO VII.

escolher entre seus compromissos regionais ou nacionais, o que definirá seu perfil deste momento em diante.

Osório (2005) diz não acreditar em mudanças significativas em curto prazo, uma vez que outros sistemas de inserção já se colocam e cumprem etapas que o salão é incapaz de cumprir. Tal descrença generalizada entre mediadores a respeito da capacidade de atualização do salão é dá-se pela falta de flexibilidade já instalada em seu formato. O Brasil precisa de eventos que deixem de ser episódicos, pontuais e eventuais para tornarem-se orgânicos, sistêmicos e extensos.

### **5.3.2 - Salão sem lugar**

A gestão de um museu requer tomadas de posição específicas a seu funcionamento, que devem estar de acordo com a instituição e o local e a posição política que participa. Lontra (2005) compara as gestões dos MAMs da Bahia e de Pernambuco (MAMAM<sup>78</sup>), e as especificidades que estas diferentes instâncias estivessem de acordo com sua realidade. Em sua opinião, “quando se dirige uma instituição, as estratégias devem ser definidas de acordo com o lugar que você está (...) e que instituição é essa” (LONTRA, 2005).

A relação possível entre estas duas instituições trata da função formadora do MAMBA – que parece ter sido essencial para a contemporaneização da produção de arte na Bahia – versus a função de circulação que Lontra proporcionara ao MAMAM, sendo ambas as posições voltadas ao desenvolvimento das artes local. “Na Bahia você

---

<sup>78</sup> Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

tinha uma produção de arte que precisava de um choque (...) não havia, quando foi criado o Salão, um grupo de artistas na Bahia como o de Pernambuco” (LONTRA, 2005).

Assim ressalta-se que, para Salvador, o Salão tenha sido fundamentalmente um meio de trazer informação aos artistas locais. E seu êxito é visível, pois “hoje (...) a Bahia tem uma geração de artistas contemporâneos legais, o que foi uma estratégia (...) Pernambuco tinha outros desafios (...) os artistas conheciam muito de arte contemporânea<sup>79</sup> mas não tinham instrumental institucional para circular”, defendendo que o papel do MAMAM de então não seria o de abrir um salão nacional, mas de investir na circulação da obra dos artistas locais.

Pode-se dizer que o Salão MAMBA tenha cumprido, demonstrando uma certa ansiedade, as duas funções concomitantemente, já que, à formação de um grupo de artistas, uniu-se a colocação destes em posição de visibilidade, pois sempre presentes dentre os selecionados e premiados no evento. Pode-se dizer que tenha sido feita uma espécie de seleção dentro da Bahia, e se investido em um grupo de artistas que tenha se mostrado promissor e interessado com o passar dos anos de salão.

Tendo absorvido a função de formador local a partir da demanda mais próxima e em seu princípio no sentido estrito de incentivo à produção, de acordo com Lontra (2005), o Salão teria sido perfeito para a Bahia como instrumento de lançamento, mas talvez a necessidade de estruturação teórica do artista baiano esteja hoje mais urgente, e o objetivo primeiro do Salão cumprido, já que “começa a premiar artistas que têm um certo nome e não forneça ao estado da Bahia o que ele necessita e merece, e assim pode-

---

<sup>79</sup> Em entrevista declara que ao chegar em Pernambuco percebeu que os artistas buscavam informações de arte contemporânea nas mesmas fontes que os artistas do Rio e de São Paulo, ou seja, nas publicações internacionais, nos sites internacionais de museus e mostras de arte contemporânea etc.

se concluir apressadamente que o MAM-Ba precisa definir-se enquanto instituição de incentivo ou consagradora de artistas” (LONTRA, 2005).

Ainda, à difusão promovida pela distribuição dos catálogos do evento deve-se uma segunda função formadora desordenada, que se estende do impacto acentuado no circuito baiano para o exercício no circuito nacional de arte. Assim, sobretudo quando com trajetória pouco estruturada, o artista o toma como um modelo - entre muitos que habitam as revistas de arte, os sites e as mostras contemporâneas, até os textos críticos - , mas que tem o diferencial de constituir para estes artistas um alvo. Chiarelli (2005) exemplifica essa possibilidade com bons olhos, e demonstra uma visão mercadológica positiva tomada pelo artista ao guiar sua produção por modelos vislumbrados em catálogos de salões e mostras de arte contemporânea: “o jovem (...) percebe (...) o que seria desejável, e evoca a produção para preencher essa demanda” (CHIARELLI, 2005). De fato, tais termos concordam com a organização do circuito e profissionalização dos artistas, voltando o interesse à ascensão produtiva da arte, ao diálogo e às dissoluções de fronteiras, ou às contaminações, muito características da contemporaneidade. No entanto, permanece a suspeita sobre os resultados das decisões acerca do não-sabido.

Percebe-se afinal a urgente adaptação da organização dos Salões às imposições da realidade em seus fatores externos que interferem de fato na possibilidade de abrangência de um evento desta estirpe, e, assim, denotam sua realidade.

#### 5.4- Convivência das decisões artísticas

O Salão representou por algum tempo a modalidade de atuação do Estado que, por falta de discussão entre as partes envolvidas, ainda mantém formato e permanência. Posicionamentos díspares entre curadores são travados acerca destes. Bousso (2005) questiona: "ora, se nós já estamos há décadas insatisfeitos e questionando esse formato de salão, que dizer de um Salão Paulista de Belas-Artes onde a política estadual paulistana gasta um orçamento anual de R\$ 300 mil, dividido com o Salão Paulista de Arte Contemporânea?" (BOUSSO, 2005).

Uma forma detratora do Salão de outras instituições públicas é a classificação de oficial. As instituições públicas devem ser vistas como instituições da representação democrática e, em seus desvios, devem ser cobradas pela sociedade civil. Como é defendido de forma contundente por Lontra (2005). São obrigações oficiais que devem ser cumpridas pelos governos em gestão, poderes públicos estaduais, federais e municipais. Lontra (2005) completa a idéia provocando o meio artístico: "não houve nenhum questionamento teórico do salão ter acabado. O que houve foi simplesmente a falta de articulação e de grita do meio artístico permitir que o mais importante e mais antigo evento oficial pela cultura brasileira, (...) que sobreviveu a milhões de problemas, tivesse sido interrompido pela política sócio-cultural educacional do FHC " (LONTRA, 2005). São opiniões díspares que deixam clara a falta de organização gerada pela autonomização total dos profissionais da mediação, individualizando posicionamentos que se confrontam e tornam difícil uma tomada de posição no campo das artes. Desta forma, a continuidade anual de tal espécie de mostra competitiva não faz sentido, a não ser que se tome a liderança de discutir salões.

Com a pequena definição de mercado de arte que tínhamos e temos, nos anos de 1990 houve uma espécie de privatização da vida cultural - existiram as iniciativas privadas que levam o artista ao mercado (de 1950 em diante surgiram muitas galerias no eixo Rio-SP), mas se mostraram ainda menos democráticas e extremamente mercantilizadas. Com o desgaste contínuo e fechamento de instituições públicas, clara omissão do estado e privatização de decisões sobre os recursos públicos, sem que existisse qualquer sistema de controle crítico e social dos resultados por estas mudanças gerados essas iniciativas privadas tomaram lugar. Foi a Lei Rouanet, de incentivo fiscal a empresas privadas que invistam em cultura que mais diretamente direcionou à privatização as decisões na área cultural. O dever do Estado para com a cultura, então já insuficiente, agora se respalda e lava as mãos, transferindo a responsabilidade pelo fomento à cultura a órgãos que de forma alguma, senão pela projeção comercial de seus nomes, teria interesses em incentivar as artes.

Representando o poder público, a FUNARTE aos poucos retoma suas atividades essenciais para a discussão e a ação da arte no país. No entanto, briga por verbas para pôr em prática suas ações. Alternativas para a arte emergente dentro desse contexto parece estar sendo finalmente pensada. Através da FUNARTE, o MINC lançou recentemente<sup>80</sup> um programa de ações para as artes que, à primeira vista parece pouco praticamente organizado, mas que prevê em suas estrofes importantes ações para o meio da arte. Dois anos antes, em 2004, fora publicado o resultado de uma série de debates acerca da arte brasileira e de sua política estadual, com a participação de artistas, críticos, curadores e envolvidos no meio. As discussões presentes neste volume chamado *ARTE/ESTADO*, que se debruçam sobre a arte e seu circuito geralmente se

---

<sup>80</sup> Seminário de Artes Visuais, FUNARTE - RJ, 2006.

estendem às questões mercadológicas, governamentais e, finalmente financeiras, respaldando a falta de ações mais uma vez na ausência de recursos nacional.

#### **5.4.1- Em malhas privadas**

Convive-se hoje com a expansão de centros culturais associados a instituições financeiras, dotados de um altos orçamentos, mas cujas ações destoam por seu descompromisso com aquisição de acervo e pesquisa. Portadores de verba pública destinada às artes, tais iniciativas deveriam por força ampliar sua responsabilidade frente ao panorama de crise dos museus.

Por conta desses centros culturais, vive-se hoje a ditadura dos produtores. Essa é a última versão de várias ondas que se seguiram. Já houve o tempo dos artistas, dos galeristas, dos curadores e dos setores educativos, a bola da vez anterior. Agora é a vez do produtor (CYPRIANO, 2005).

Há um sistema perverso em crescimento, que faz com que os produtores determinem a agenda desses centros, que serão analisados em seguida pelos comitês burocráticos dessas instituições. Os catálogos têm vêm repletos de registros das exposições, mas pecam por não fomentar o aprofundamento, a pesquisa. O objetivo maior das instituições tem sido a busca pelo maior número de visitantes, o que acaba criando mostras de forte apelo popular, mas que pouco contribuem no circuito.

A ida ao privado trouxe a problemática que contrasta espaços para experimentações descompromissadas com pequenos *pro labore* e projetos baratos com a megalomania de produtores e patrocinadores que querem resultados, visibilidade em grande escala, o que limita a ação do produtor: “tem que ter um resultado para o patrocinador que te limita (...) a experimentação fica meio sem lugar”, diz Mattar (2005).

Volta-se à questão do fortalecimento de instituições e museus como espaços também experimentais e não somente consagradores que sofrerá mais uma perda caso os salões optem pela consagração de poucos em detrimento de sua função formadora. Relegada completamente à iniciativa privada, cria-se uma distorção na ação da arte. Para Osório (2005), “é um mercado muito restrito, então essa circulação vai ter que se dar institucionalmente, e o mercado só vai atuar a partir dessa legitimação já confirmada” (OSÓRIO, 2005), ou seja, neste formato novamente se passaria pela política cultural do governo pra organizar o circuito de arte no Brasil, o que se faz essencial. As galerias, segundo Mattar (2005) já têm hoje postura mais profissional e investem no artista, mas são poucas. "As políticas de capital privado, que têm um caráter muito mais predatório do que prospectivo, acabam dominando a cena. O resultado disso é um afunilamento onde poucos conseguem se destacar e onde o restante patina num limbo", resume Bousso (2005).

Voltando à questão do excesso de poder dos mediadores profissionais - cuja gama seria idealmente ampliada a fim de possibilitar a diversificação de escolhas, democratizando em parte o meio da arte contemporânea - e o poder de circulação que exercem, é preocupante o fato de neste cenário privatizado atuarem mediadores de áreas externas à cultura. Havendo na arte a fresta da não-exatidão, que possibilita incultos e

não envolvidos culturalmente a expressar juízo de valor sobre as obras culturais, ao avaliar um projeto cultural as instâncias privadas, ainda que despreparadas, se sentem aptas ou competentes para realizar tal seleção e aplicar um discernimento cultural que certamente seria mais bem aplicado por um profissional da área, à altura – a nível reflexivo – da produção artística contemporânea. Os produtores, no sentido mercantil, atuam como mediadores da proposta e delegam decisões artísticas aos financiadores, no que diz respeito ao que vai ser mostrado, e conseqüentemente visto, e possivelmente aplaudido ou não.

Deixando a desejar, ao demonstrar nitidamente que o incentivo privado – patrocínio que não acarreta custos às empresas participantes, mas é feito através de verba pública – tem também caráter privado de decisão, uma vez que não é proposto pela lei a submissão do projeto a avaliação por profissionais do meio. Uma possibilidade confortante ao circuito seria que a iniciativa privada investisse como patrocinadora não diretamente das exposições, mas de instituições, como o museu, não atuando artisticamente, mas apenas em seu espectro de ação como instituição mercantil investindo no mercado cultural. Desta forma se resolveriam enganos causados através da atual lei cultural que rege o mercado das artes no Brasil.

#### **5.4.2- Ações de artistas**

Na ausência de instituições fortes, pode-se dizer sintomático o aparecimento de grupos ativistas e de diversos outros organismos que valorizam a troca e a convivência em grupo, criando novas atividades e denominações como coletivos, ação de artista,

entre outros. A pequena oferta de meios de divulgação e participação oficiais voltadas aos profissionais de arte contemporânea geraram, na configuração de seus artistas.

A posição romântica do artista, que negava o mercado e via com demérito a dedicação às artes ao comércio, torna-se seu avesso. Para estes são essenciais os meios de comunicação, que afirmam a quase superação, para o circuito de inserção, do registro da obra e de sua circulação sobre a própria existência da obra. Porém o panorama brasileiro exhibe meios de comunicação de massa que não vêm na arte retorno financeiro, editoras que têm publicado com dificuldades, universidades que lançam publicações cuja veiculação é precária - outras mantêm revistas eletrônicas exigidas pelo órgão de fomento, mas que têm dificuldades em sua continuidade. Revistas de grande circulação lutam, por sua vez, contra a frieza do mercado e tendem a tornarem-se mais comerciais, enfocando a área do entretenimento em detrimento à discussão. Neste cenário, e com todas estas dificuldades, se inserem grupos de artistas que utopicamente dedicam-se à reflexão e, em maioria, comercialmente à divulgação do próprio trabalho.

Pode-se citar como exemplar à idéia de auto-exposição no Rio de Janeiro dos anos de 1980 a mostra ocorrida em 1982 na Escola de Artes Visuais (EAV) Parque Laje intitulada *Geração 80*, sobre a qual Lontra<sup>81</sup> relata: “foi a primeira mega-exposição (...) fiz um texto que (...) que dizia: não se trata de movimento, a gente não quer manifesto, a gente está numa época de *press-release*” (LONTRA, 2005).

Neste momento, a arte brasileira já tinha um significativo histórico de ações de artistas que tinham o mercado como assunto, sobretudo nos anos de 1970, mas torna-se marcante o re-posicionamento do artista, desde então não mais se contrapondo ao mercado, mas desejoso de se inserir neste sistema já determinante.

---

<sup>81</sup> Lontra foi curador geral desta mostra.

É possível traçar um paralelo entre os históricos “salões de recusados” e as iniciativas atuais que, em busca de legitimação pela visibilidade, unem forças e atuam no meio de arte, hoje alocado no mercado. O teor de formação de um “salão de recusados” na França de 1863, ou da Academia Real de Pintura e Escultura, na França de 1648, que surgiram a partir de iniciativas de artistas e refletiam o desejo de união com intuito de defesa de seus interesses (LUZ, 2005) se repete no que chamamos hoje de coletivos, porém hoje estas têm uma difusão maior, de acordo com a constituição atual da sociedade. Os artistas começavam através dos *marchands*, personagem este que atualmente só trabalha com artistas quando este já tem certa projeção. E então se fazem necessários mecanismos mais de projeção que de manifestação destes artistas.

O desejo de inserção se renova num desejo de reconhecimento escancarado, e os artistas que não conseguem entrar no circuito trabalham em vias ditas alternativas, marginais à dos circuitos oficiais. Estes grupos criam oportunidades de auto-legitimização-circulativa, muitas vezes suficientes à inserção no circuito comercial através da cooptação, que os retira da posição marginal inicial. Ocupam tal posição os coletivos e também dos rejeitados que, de certa forma, se confundem e muitas vezes integram ambos os grupos, frente à rejeição do restrito circuito oficial a seu trabalho.

Chiarelli (2005) esclarece que mesmo “quando essas boas intenções são de alguma forma cooptadas por alguma instância de poder, para elas serem vinculadas, elas precisam dos meios de comunicação” (CHIARELLI, 2005). Tal atuação se torna hoje possível e notável pela difusão de grupos cuja legitimidade pode ser ofertada pela circulação e publicidade, sobrepondo-se inicialmente à inserção em espaços oficiais da arte. Uma espécie de autolegitimação se instaura.

Pode-se dizer que para atuar como agente cultural nada mais que circulação seja necessário, além de boa inserção política e contatos dentro do circuito. A atitude, de certa forma solitária, que tem dado frutos, de Adriana Duarte<sup>82</sup>, num trabalho que desenvolve com o circuito de arte em São Paulo. Com um tom irônico, mas consciente, a artista em pouco tempo se inseriu como instituição que oferece visibilidade a artistas jovens para o mercado, mas que, sobretudo promove sua a marca. O faz a partir de inscrição paga e sem realizar seleção, confabulando com as atuais leis de mercado que regem o grosso da produção artística, e também com as regras que envolvem a iniciativa privada, nem sempre bem mediada.

Novamente se confirma a tríade contemporânea de DeDuve (2003), na qual a chamada “atitude” é fator essencial para o artista, e que figura nas iniciativas, propostas e ações de grupos e artistas. A iniciativa autônoma de Patrícia Canetti, de criação de um mecanismo de circulação em rede, o Canal Contemporâneo, inclusive patrocinado por artistas, que traz informações sobre exposições, acontecimentos no meio artístico, palestras, debates e ainda *portfolio*, supre a ânsia por reflexão e troca, sobrepondo-se à ação do Estado. Apesar destas iniciativas, a grande importância que tem a inserção na mídia que atinge as massas ainda não cedeu espaço à enorme possibilidade de circulação e inserção que a internet possibilita.

No entanto, este trânsito parece estar em curso, quando artistas e grupos já fazem da internet seu meio eficiente de comunicação, reflexão e meio de publicidade de suas produções. Esta ferramenta, extremamente poderosa uma vez que nos situamos em plena soberania comunicacional, já é largamente utilizada para expor e circular informações provenientes de órgãos institucionais. Pode-se prever que num futuro

---

<sup>82</sup> Ver: <http://br.geocities.com/letsxic/>. Acesso em: 10 dez. 2007.

próximo estaremos mais ativamente transitando por uma esfera de troca de informações, geração de visibilidade e inclusive certamente atendendo as premissas do mercado, mas, sobretudo democratizando o meio, e trabalhando exclusivamente com instancias virtuais que cumprirão o papel de possibilitar a visibilidade de artistas de todo o território.

Obviamente esta possibilidade funcionaria, sobretudo entre produtores, iniciados, interessados e profissionais da área, porém, certamente as instancias de legitimação pública e de massa continuarão a exercer fascínio e poder. Um futuro próximo talvez, mas que talvez venha a modificar mais uma vez a esfera das artes “plásticas”, suas configurações e conceitos estabelecidos.

Retomando a questão da cooptação que o sistema exerce sobre iniciativas, ou incorporação pelo circuito contemporâneo daqueles que a ele parecem resistir por um período, Lontra (2005) ressalta: “talvez o último degrau do capitalismo seja o cinismo (...) as artes plásticas, como os artistas são as antenas da raça, são a apologia do cinismo” (LONTRA, 2005). Tal configuração, segundo o curador, teria tido seu início com a Arte Pop, se estendendo aumentada pela contemporaneidade e suas relações: “é claro que, como há uma inteligência das artes e dos artistas, eles sabem reciclar esse cinismo. Eles não são cínicos porque não são do poder, mas o há o cinismo na manipulação, há um cinismo do mercado” (LONTRA, 2005).

Finalmente, o trânsito atual da arte define, na superfície, a comunicação e o mercado como pilares causadores do cinismo a que se remete Lontra. Tal fato pode funcionar como monopolizador das ações no sistema da arte, afetando desde o ensino, à produção, à relação com o público e seus desdobramentos; trânsito este que de certa forma se está definindo.

### 5.4.3 - Outros mecanismos

Observa-se com frequência o surgimento de espaços que possibilitam estimular e revelar a produção artística, promovendo o encontro entre profissionais do meio e artista, enfocando o processo de produção e possibilitando ao artista deslocamentos, contatos com outras realidades, exercícios de circulação e viagens. “É isso que faz a riqueza da arte hoje: a contaminação”, diz Bousso (2004).

Atualmente, as formas mais recorrentes de atendimento à demanda do artista emergente, tem sido os programas de exposições, as temporadas de projetos e os salões de arte que, para sua adequação aos novos formatos da arte, urgem por revisões. Os salões são os espaços mais concorridos entre artistas emergentes que desejam se apresentar ou permanecer no circuito de arte, pois além de darem visibilidade ao artista, possibilitam encontros e intercâmbios. Bousso<sup>83</sup> (2004) questiona: “reconhecendo essa prática como fundamental, então por que não alteramos seus regulamentos, porquê não os adequamos às práticas atuais, às ferramentas do nosso tempo; porquê, afinal, essa discussão não cresce em nosso meio?” (BOUSSO, 2004).

Cypriano (2004), em catálogo à 11ª edição do salão, em 2004, ressalta: “novas modalidades de salões surgiram, nos últimos 10 anos, voltados ao estímulo da produção, o que tem se revelado de grande vitalidade ao valorizar o processo de criação poética, sem apoio no país. Primeiro em Recife, depois em Belo Horizonte, esses novos salões têm aglutinado uma nova geração, por meio de bolsas, residências, acompanhamento com curadores e exposições individuais” (CYPRIANO, 2004).

---

<sup>83</sup> In Catálogo da 11ª edição Salão MAMBA.

As urgentes readequações exigem subsídios e vontade política. Os primeiros exercícios já vêm sendo realizados por programas de substituição aos salões, como a Bolsa Pampulha, em Belo Horizonte, e o Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Outros prêmios atualizam constantemente seu regulamento em diálogo direto com o meio artístico, como o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, em sua 5ª edição. Bolsas estímulo são oferecidas e seguidas de interlocução entre artistas e críticos, propiciando a riqueza do diálogo, da reflexão, incidindo diretamente sobre os resultados das obras. Essas novas práticas têm sido um exemplo aparentemente acertado, mas ainda percebe-se no circuito um grau elevado de resistência ao rompimento com o sistema vigente dos salões em direção a se implantar novas formas de atuação, principalmente na instância das gestões públicas. Essas práticas requereriam que se mexesse em leis, que editais fossem refeitos, que especialistas pudessem prestar consultorias, para depois se alterarem os regulamentos.

Mais uma maneira de auxílio à carreira artística no Brasil, impossibilitada de manter-se por si só, volta-se a tais escassos eventos e incentivos. Uma possibilidade é a da opção pela formação, através de programas de oferecimento de bolsas para artistas. “O que é uma bolsa pra um artista? É você fornecer por um período a subsistência do artista pra ele poder desenvolver o trabalho dele sossegado. Aqui no Brasil isso é considerado uma coisa absolutamente inútil”, relata Denise (2005).

Tal inutilidade é empregada por parte dum mercado possível, detentor de capital – as elites brasileiras – mas que, culturalmente limitada por seu próprio caráter recente, percebe de forma ultrapassada a produção artística como algo distante dum trabalho que deve ser suportado pela sociedade. Porém é freqüente o programa de admissões em universidades e cursos no exterior com este formato. Neste caso, investiríamos em nós

mesmos. Com bolsas internas no primeiro momento, e posteriormente se poderia abrir para intercâmbio externo – o que acontece muito pouco no Brasil, realizados, sobretudo por programas de pós graduação conveniados com universidades no exterior.

No entanto, vem o questionamento que remete à questão dos artistas na universidade, colocada por Lagnado (2006) que, em debate<sup>84</sup>, afirma que os processos seletivos existem em qualquer mercado de trabalho, e, sendo a arte uma especialidade, ressalta que “não é possível premiar projetos inconsistentes apenas para atender uma demanda (...) Não adianta só colocar o novo, se não houver fôlego para uma manutenção desse diálogo” (LAGNADO, 2006).

O 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha consiste em um programa bienal que, em novembro de 2002, lançou um edital, abrindo inscrições com portfólios e oferecendo 12 bolsas anuais a artistas mineiros ou dispostos a fixar residência em Belo Horizonte. Equivalente a uma bolsa de mestrado, o programa contempla cada artista com R\$ 900 mensais, durante um ano.

Os salões que oferecem bolsa suprem outra necessidade: a lacuna da formação do artista, já que as universidades Brasil e sistema de bolsas não absorvem esse tipo de demanda cada vez maior, de dar meios para o artista desenvolver um trabalho em longo prazo. Além da Bolsa Pampulha, a temporada de projetos do Paço das Artes, os programas de exposições do Centro Universitário Maria Antonia e do Centro Cultural São Paulo, os Rumos Visuais do Itaú Cultural e o Antartica Artes com a Folha<sup>85</sup> em

---

<sup>84</sup> Site do Trópico na Pinacoteca: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1444,1.shl>. Acesso em: 10 dez. 2006.

<sup>85</sup> Outras inúmeras experiências complementam este cenário, como o ‘Faxinal das Artes’, e o ‘8 Semanas de Artes’ no Paraná, citados por Daniela Bousso.

São Paulo. "Não sei se a gente deve partir de modelos que foram aplicados em um lugar, mas de uma somatória de experiências", reflete Bousso (2004).

Os mecanismos de mapeamento criados por grupos de profissionais dedicados a recompor a arte nova, emergente competem com o salão e são realizados mais eficientemente, quando curadores visitam ateliês pelo país. Um mecanismo de circulação que tem tido sucesso é o Programa Rumos Itaú Cultural, um mapeamento feito através de visitas a artistas de todo o país e que culminou na feitura de um catálogo, além da exposição. Foi um modelo a ser seguido para fins de divulgação de artistas onde se poderá recorrer para construir uma exposição coletiva, por exemplo.

Segundo Mattar (2005) “ao invés de ter um Rumos, tinha que ter vários (...) O Brasil é muito grande e não tem estruturas de circulação e visibilidade (...) só a iniciativa privada tem orçamento que garante uma estrutura mínima” (MATTAR, 2005). Lagnado, porém, ressalva: "infelizmente eu não usaria o Antartica como modelo, pois, embora tenha sido marcante para dar uma nova fisionomia às mostras voltadas para valores emergentes, só teve uma edição e isso já nos impede de incluir este evento dentro de uma agenda regular" (LAGNADO, 2006). O mapeamento foi feito através de visitas, assim como o Rumos, numa política ativa, refratária à idéia de um guichê.

### **5.5- Cruzamentos: relações contemporaneizadas**

Às funções do artista, que atua no campo ampliado da produção erudita e da indústria cultural. Muitas vezes dentro das academias lida com a grandiosidade aparente, vezes espetacularizante do trabalho, seja em termos de escala ou de alcance. Alcance este que oferece níveis específicos para cada campo e, idealmente, consegue

atingir ambos com uma única obra. Os coletivos de artistas seriam, nesta conjuntura, um escape para a continuidade de produção no meio erudito, apesar de utilizar meios da indústria cultural para tornar-se visível a este mesmo campo erudito. É uma incoerência totalmente compreensível, resumindo, mas que contamina um campo com os caracteres do outro e vice-versa. Cruzam-se a ambição de ser lido com facilidade pelo maior público possível, com a ambição de oferecer uma leitura erudita e respaldada teoricamente, e por fim, tem-se o produto desta esquizofrenia. Em todas as esferas da vida artística constata-se a mesma oposição entre os dois modos de produção (BOURDIEU 1974), separados tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais as obras são oferecidas. Pode-se dizer que as artes que se preservam não comerciais (e porque?) devem sua independência relativa às ajudas econômicas do Estado, ou acabam fadados à margem e às incertezas decorrentes desta posição.

O fato de uma parte cada vez maior de artistas dependerem direta ou indiretamente de uma empresa administradora de produção artística deverá, mais uma vez, transformar profundamente a condição dos artistas e as normas profissionais do meio. De fato, a oposição que a ideologia profissional de produtores para produtores e de seus porta-vozes estabelece entre a liberdade criadora e a lei do mercado, entre os imperativos sociais que orientam de fora a obra e as exigências intrínsecas da obra que quer ser compreendida, aperfeiçoada, acabada, entre as obras que são criadas por seu público e aquelas que tendem a criar seu público, em suma, entre os simples comerciantes e os criadores autênticos. É plausível que hoje que os criadores autênticos tenham se tornado também comerciantes, já que as tomadas de posições destes artistas

jovens, mais a par do funcionamento do campo artístico, se remetem a estratégias traçadas no sentido de obter maior legitimidade e monopólio de sua própria atividade.

As transformações decorrentes da profissionalização dos artistas certamente passam pela produção de arte, pelo posicionamento e função do próprio artista frente à sociedade. O artista contemporâneo reside então no limite entre encantamento romântico, e o homem de negócios que precisa fazer-se visível circulando num circuito em que a sua personalidade artística atue favorecendo-o e transformando-o ele próprio em instância a ser legitimada e finalmente em mercadoria.

A estrutura inteira do campo se interpõe entre o produtor e sua obra, passada ou futura. Sua obra não mais lhe pertence conceitualmente tampouco fisicamente, ela pertence à esfera de valores atribuídos pelas instâncias legitimadoras e de mercado. O feitio da obra hoje, por ser bastante dedicado e destinado a uma finalidade específica, tem o poder de deslocar o termo obra de arte para o termo mais utilizado atualmente: trabalho de arte, ou artístico.

Apesar de toda ação no âmbito das artes parecer valer a pena hoje, já que as soluções encontradas por grupos de artistas que fogem ao circuito universitário, e do circuito de mercado são deflagratórias da incapacidade destes meios absorverem e lidarem com a arte hoje produzida, Lontra (2005) defende que “a briga hoje deve correr dentro das instituições. Porque o mercado é regido por suas leis (...) e a academia é fruto de uma série de coisas (...) no momento em que você tiver uma ação efetiva” (LONTRA, 2005).

Para Chiarelli (2005) as articulações independentes nunca deixaram de existir, porém deixaram o subterrâneo e emergiram para o circuito:

o que eu acho que aconteceu foi uma bela mão na roda dada pela última Documenta de Kassel, que vai de alguma maneira chamar a atenção para essas novas, essas outras possibilidades ou essas alternativas de circulação da obra de arte em primeiro lugar, e da própria discussão de que arte é essa, ou como a arte deveria se manifestar. Não só por aonde ela devia se manifestar, mas como ela deveria se manifestar (CHIARELLI, 2005).

Numa época cuja tendência a estas vertentes alternativas é muito fortalecida pela apreensão cotidiana da rispidez do circuito, é possível novamente instalar a dúvida acerca dos mecanismos de legitimação desta. Muitas das manifestações aparentemente “alheias” ao circuito de arte e ao mercado, num sentido de não se submeterem a suas regras, são subvencionadas por instâncias de poder. Chiarelli (2005) participa deste questionamento e ressalta:

ter um coletivo (...) não negando obviamente nem o valor e nem a produção e nem o fluxo desta produção nos anos 90 e nem o valor dessa produção no início do século XXI (...) mas hoje não importa se ele é patrocinado pela fundação X ou Y (...) são todas instituições tão comprometidas quanto as outras (CHIARELLI, 2005).

Tal consideração nos leva a suspeitar de uma possível nova institucionalização, agora sob novas regras, as da mercantilização de uma produção.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão e o tratamento das informações coletadas nesta pesquisa permitiu o vislumbre de um cenário, em processo, do meio de arte contemporânea. Neste mapeamento traçado, seus personagens assumiram papéis distintos dos tradicionais, e o trabalho artístico se apresentou como ação, acontecimento. A mediação, operada por diversos agentes por meio da manipulação de fatores da rede de comunicação e do mercado, continuou a atuar no campo da inserção e legitimação de obras e artistas, porém compartilhando este poder com diversas outras instituições. A pesquisa naturalmente se introduz neste campo plural onde se inserem diálogos de uma arte emergente brasileira sobre a qual é valorada.

O caráter de frescor desta pesquisa multiplica-se devido às fontes de informações, primárias e rarefeitas, por partirem de diálogos recentes e textuais. A distância mínima para análise do meio de arte contemporâneo nos parece ser retirada a cada instante pela eclosão de novas ações, fazendo com que a percepção da completude do contexto ou a força de argumentação aqui presentes apresentem algumas interferências. Atuamos, portanto num terreno movediço, em que os personagens ainda não se fizeram personalidades, as obras ainda não tiveram tempo de adquirir valor. Lidamos, assim, com o calor da ação, na arena de discussões e incertezas, todas argumentáveis, ainda que provisoriamente.

É nos intervalos entre a observação das atividades artísticas que ocorre o respiro esclarecedor do funcionamento de seu meio, e se torna possível, afinal, esta pesquisa, cujos conceitos inferidos se alicerçam no imediatismo do contexto contemporâneo. Frutos da análise de discursos que se expandem em variadas direções, estes conceitos

tanto podem potencialmente vir a transformar o meio de arte ou, ao contrário, fazerem-se efêmeros.

As movimentações consecutivas dos personagens, hoje integrantes do meio de arte no decorrer de sua história e mais velozes, puderam demonstrar, ainda que ponderadas por este breve período de estudo, um semblante de configuração que o meio da arte parece estar prestes a assumir. Procuraram-se traçar nesta pesquisa algumas ‘novidades’ que já se colocam como idiossincrasias da história contemporânea da arte.

Para construir tal semblante, foi necessária uma determinada dose de crença e algumas apropriações de valores engendrados nas diversas ‘verdades’ sussurradas e entrecortadas por uma variedade de sotaques, interesses e sonhos. O resultado desta pesquisa aqui exposto é fruto de uma reflexão vivencial do meio da arte contemporânea no período de 2004 a 2006.

Ressalta-se que, em momento algum, foi almejada a adequação da cena contemporânea a uma idéia específica de como ocorrem as ações artísticas no século XXI. No entanto, acredita-se ter sido possível apresentar a força do pertencimento das atuais configurações à realidade deste início de século. Compreende-se, então, que não há propriamente desajustes, e que aparentes desajustes se relacionam a idéias formatadas em outras épocas. A intenção de clareza parte da adesão na crença da circularidade essencial dos acontecimentos humanos e permite o emprego de um olhar não-utópico, quando se percebe e se lida com a realidade do meio artístico, abraçando suas substituições, ainda que parciais, de conceitos por sua vez essenciais.

A contribuição desta pesquisa apresenta-se no estabelecimento de relações provisórias acerca das formas de tratamento, posicionamento nas artes e na conseqüente

sugestão de previsões a serem objetos de reflexão e pontos de partida para futuras tomadas de posição pelos personagens do meio da arte.

A legitimação da arte - valor que propulsiona toda esta pesquisa – demonstrou-se passível de sofrer mudanças, que já se colocam novamente. Pode-se dizer, por exemplo, que a rede de comunicações, com sua força legitimadora, parece dotar um “estado de potência” como atual afirmador de pertencimento. Ou seja, acompanhando a virtualização do cotidiano e seus pertences, o valor de pertencimento deve vir a distanciar-se da posse material, e transitar pelo impalpável, impondo ao conceito de posse outrora firmado novas formas de garantia. Também a afirmação cultural, que já se apresenta através das iniciativas privadas, e a valoração e reconhecimento desta posse deve vir a acontecer de forma diferenciada a da era do palpável. O objeto poderá então criar formas de se diferenciar da reprodução e resgatar seu valor, ou criar novos. Desta forma, o campo das artes plásticas parece se aproximar do campo da música. Neste panorama de transformações, aparentemente irrefreáveis, é necessário pensar em novas formas de adequação às mudanças que poderão ser ainda mais “bruscas”.

Um olhar realista foi intencionado em busca de uma aproximação desmistificadora dos meios e personagens da arte. Procurou-se tornar aqui mais próximo o conhecimento de seu meio em sua história prática que, com seu aspecto mutável contínuo, pode explicar muito do que ocorre na produção da arte contemporânea e nas gradações de seu meio.

São conceitos mutantes que já vêm de alguma forma sendo trabalhados pelos artistas, cuja reflexão atua como iluminadora de idéias e, talvez, mais uma ferramenta da velocidade de renovação. Procurou-se assim demonstrar como os pilares que

enredam o posicionamento dos artistas e profissionais no meio da arte atuam como marés às quais estes buscam se adequar.

Assim como as obras constituem-se trabalhos, idéias, fruto da criação, os artistas trabalham como obreiros, eruditos, marketeiros, curadores, críticos e público, num âmbito de arte sem fronteiras. As transmutações por papéis confundem estes personagens e nos levam a crer que, mais que sem-categorias, a arte contemporânea se define sem-papéis, e, finalmente, desemboca no fim das nomeações. Para além dos salões, que já vêm se modificando, acredito ser experimentada na atualidade tal sensação de falta de termos denominadores e conseqüente domínio das novas formações que se apresentam.

Este trabalho funciona no sentido de colocar questões que atingem alto grau de complexidade, pois envolve forças de diversas ordens e ressalta sua problemática por se situar num país onde o debate sobre tais questões é ainda bastante modesto.

O caráter processual deste estudo gera, portanto, definições jogadas à sorte, nomeações e proposições que se apresentam à reflexão, e material palpável para a continuidade desta essencial discussão. Pretendeu-se, com a pesquisa, estabelecer um olhar futuro, talvez um pouco mais distanciado, que poderá atuar, na medida em que se perceba, de forma natural, como a arte se apresentava aos que se relacionam com ela nos dias de hoje.

## 7- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacyr. Do Caráter Mercantil, Monetário e, Ainda Assim, Autônomo do Objeto de Arte, em *Arte & Ensaio*, 1999

----- Local/Global: arte em trânsito col. *Arte +*, Jorge Zahar, RJ, 2005

ARCO das Rosas: O marchand como curador. Texto Celso Fioravante; apresentação José Roberto Aguilar. São Paulo: Casa das Rosas, 2001. 120 p., il p&b, color.

ARTE/ESTADO Rio de Janeiro FUNARTE 2004

AVANCINI, José Augusto. *Expressão Plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*, RS, Universidade UFRGS, 1998

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rios Ambiciosos, RJ, 2001

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*, Cecília Prada (trad.) Perspectiva, SP 1975

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire / apresentação Teixeira Coelho*; RJ Paz e Terra, 1988

----- *Obras Estéticas – filosofia da imaginação criadora*, RJ Vozes, 1993

----- *Escritos sobre arte*, SP, Imaginário-Edusp, 1991

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, Brasiliense, SP 1985

BELTING, Hans – *Art history after modernism*, Chicago press, 2003

BORDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1987

----- *A economia das trocas simbólicas*, Sérgio Miceli (org.), Perspectiva, SP, 1974.

BOUSSO, Daniela. *Catalogo Salão MAMBA*

- BRITO, Ronaldo. Experiência Crítica Sueli de Lima (org) Cosac & Naify RJ, 2005
- CAUQUELIN, Anne. A arte contemporânea – uma introdução, Rejane Janowitz e Victoria Murat (trad.) Martins Fontes, São Paulo, 2005
- CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira, São Paulo, Lemos, 1999
- Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil - São Paulo : USP, c1995.
- Grupo de estudos em curadoria : exposições organizadas em 1998 , Regina Teixeira de Barros (cur) - São Paulo: MAM, 1999
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma vanguarda nacional, ed. Unicamp, SP, 2004
- DANTO, Arthur C. Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História, Saulo Krieger (trad.), Odysseus, SP, 2006
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transforma em atitude, e Além in Arte e Ensaio ano X, no. 10 , 2003
- LOOK, 100 years of contemporary art, Simon Pleasance & Fronza Woods (trad.), Ludion, Bruxelas, 2000
- DIDI-HUBERMAN – O que vemos o que nos olha, Ed34, SP 1998
- DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção, Perspectiva, EDUSP, SP, 1990
- FILHO, Paulo Venâncio. Marcel Duchamp, Brasiliense, RJ, 1986
- GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. Sérgio Milliet, crítico de arte, SP, Perspectiva, Edusp, 1992
- HARVEY, David. A condição pós-moderna, Loyola, SP 1992
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade, DP&A, RJ 1997

KAMINSKI, Rosane – “Sobre quem decide o que é arte” in Anais do 9º Encontro do PPGAV-EBA/UFRJ, RJ 2002

KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia, Malasartes , Rio de Janeiro, n.1, p. 10-13, set/out/nov, 1975

KRAUSS, Rosalind. Arte e seu tempo, SP, Perspectiva 1991

----- - The cultural logic of the late capitalist museum, 1990 in Documents s/d

LUZ, Angela Âncora da. O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da modernidade no Brasil – década de 50, IFCS-UFRJ , RJ 1999

MACHADO, Milton. Em entrevista à revista “Ítem”, nº 5 (Rio de Janeiro, 2001)

MAUSS, Marcel e Durkheim, Èmile. Algumas formas primitivas de classificação in Ensaio de Sociologia, Perspectiva, SP, 1968/69

OSÓRIO, Luiz Camillo. Razões da Crítica (col.) Arte + , Jorge Zahar, RJ, 2005

SEMINÁRIO DE ARTES VISUAIS: Câmaras Setoriais de Artes Visuais / Cleusa Maria Ferreira da Silva (org)- RJ FUNARTE 2006

SCHOLLHAMMER, Karl Erick, Quem decide ou o que decide? in Anais do 9º Encontro do PPGAV-EBA/UFRJ, RJ 2002

WEIRTHEIN, Margareth. Uma história do espaço, de Dante à Internet – Rio de Janeiro - Jorge Zahar, 2001

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em Arte – um paralelo entre arte e ciência, Autores Associados, SP 2001

## CATÁLOGOS

XXIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - Catalogo da Exposição, Universalis , organização: Nelson Aguilar. - São Paulo : FBSP, 1996.

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO / cur. Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. – SP - 1998

ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA – Cosac & Naify edições, 1998

BIENAL BRASIL SECULO XX / Nelson Aguilar (organizador). - São Paulo : FBSP, 1994.

CATÁLOGOS das exposições do Salão MAM-Bahia, volumes 1 a 10 – (org.) Heitor Reis, MAM, Salvador, 1993-2003.

EDITAIS do Salão MAM-Bahia de Arte Contemporânea 1,2,3,5,,7,8,9,10 – fonte: MAM-Bahia / FUNARTE RJ

MAPEAMENTO NACIONAL DA PRODUÇÃO EMERGENTE "Programa Rumos Itau Cultural Artes Visuais 2001/2003" - Itau Cultural - São Paulo 2002

MAPEAMENTO NACIONAL DA PRODUÇÃO EMERGENTE: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999-2000 apres. Ricardo Ribemboim SP ENESP 2000

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO : BRASIL 500 E MAIS - Arte contemporânea - organização Nelson Aguilar. - São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo 2000

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA Gráficos Burti, SP, 2002

NOVÍSSIMOS 98. Vitória Daniela Bousso (dir.) Cristiana Mazzucchelli (prod.) São Paulo Paço das Artes, 1998

PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA / cur. Tadeu Chiarelli SP MAM 1997

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2001 / coord. Ana Paula Cohen ; apresentação Ivo Mesquita ; textos Ricardo Basbaum [et al.]. - MAM São Paulo, 2001

VERTENTES DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA / curadores Cristina Freire, Jailton Moreira, Moacir dos Anjos, Itaú Cultural, São Paulo, 2002

#### PERIÓDICOS

ANAIS 9<sup>o</sup> ENCONTRO PPGAV-EBA UFRJ, RJ, 2002

ARTE & ENSAIOS no.10, 2003

ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA – caderno de textos I – FUNARTE, RJ, 1980

FERREIRA, Gloria e VENÂNCIO, Paulo (org.) Arte & Ensaios no.12 – RJ, PPGAV/EBA UFRJ, 2005

FERREIRA, Gloria e VENÂNCIO, Paulo (org.) Arte & Ensaios no 10” RJ, UFRJ, 2003

XAVIER, ADÉLIA, In Aquarela do Brasil - Jornal A Tarde - 06/12/2003..

XAVIER, ADÉLIA Jornal A Tarde, Caderno 2, 13/12/05.

#### JORNAIS

CORREIO DA BAHIA – 03/12/03, 03/07/02, 03/10/02, 14/12/02

A TARDE – Bahia – 20/07/04, 14/10/04, 16/10/04 23/10/04, 04/07/03, 07/07/03, 11/07/02, 26/08/03, 05/10/2003, 05/12/03, 06/12/03, 04/04/02, 11/07/02, 13/12/02, 01/12/02, 07/12/02, 14/12/02, 19/12/02

DIÁRIO DE PERNAMBUCO - 23/07/03

JORNAL DO COMMÉRCIO - Pernambuco – 24/07/03,

REVISTA BRAVO no12, São Paulo, 2004

ÍTEM nº 5 . Rio de Janeiro, 2001

#### INTERNET

ANJOS, Moacir dos “Desafios para os Museus de Arte no Mundo Contemporâneo”

(notas provisórias para um texto em elaboração)– [moacir@mamam.art.br](mailto:moacir@mamam.art.br)

ALZUGARAY, Paula 2003 – “A (im)pertinência dos salões” in Tropico na Pinacoteca

(<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1898,1.shl>)

BOUSSO, Daniela. In Trópico na Pinacoteca debate a pertinência dos salões de arte

<http://www.briquetdelemos.com.br/artebrazil/artebr9.htm>

CYPRIANO, Fabio. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2454,1.shl> “A ditadura dos produtores culturais” 2005

LAGNADO, Lisette. “Arte e universidade: uma relação conflituosa? In ”Tropico na pinacoteca”, 2003 (<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1645,1.shl>)

LONTRA, Marcus. In Catálogo da 8ª edição do Salão MAM-Bahia, 2001

**ANEXO I – EDITAIS SALÕES DA BAHIA**

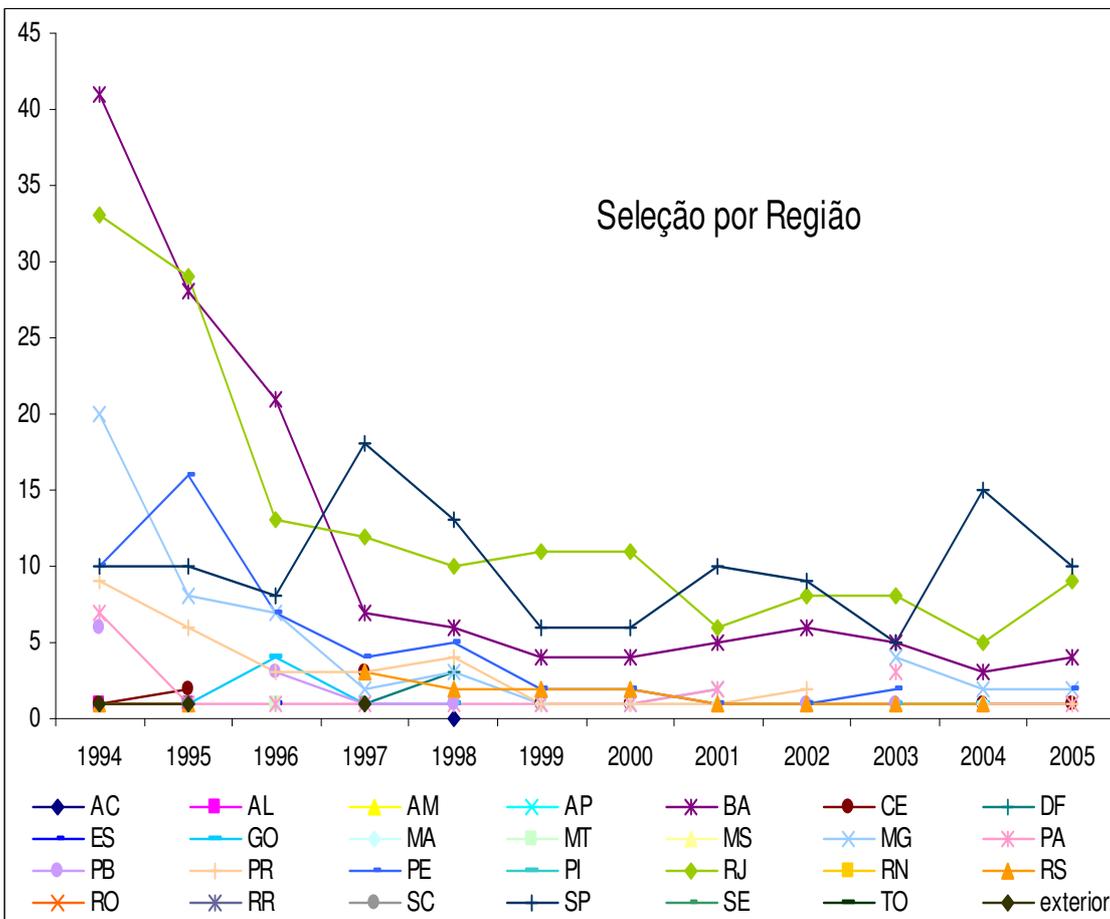
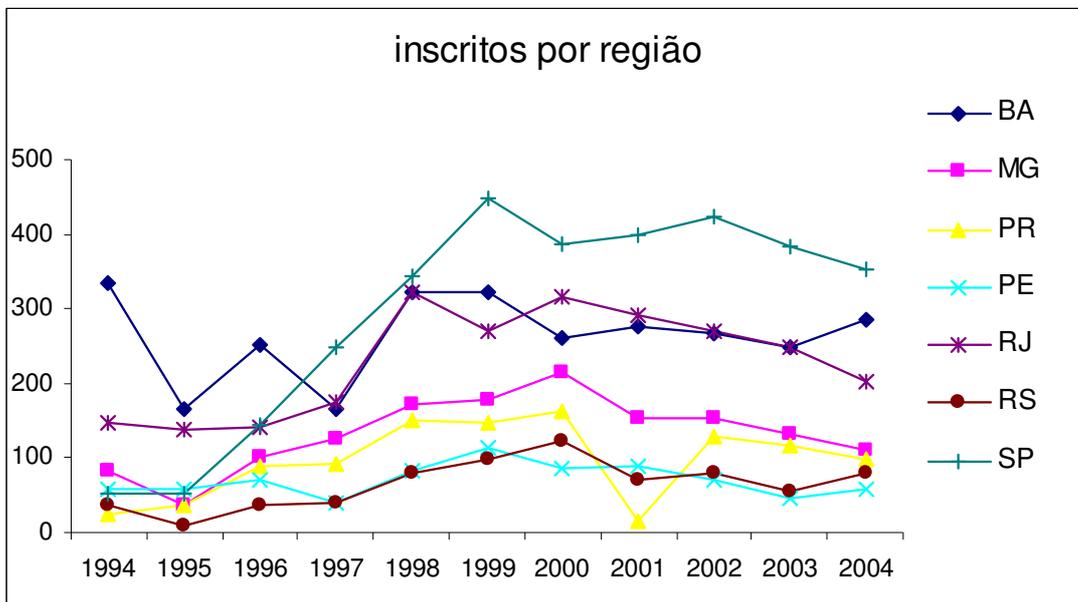
I SALÃO MAMBA.....	164
II SALÃO MAMBA.....	166
III SALÃO MAMBA.....	169
V SALÃO MAMBA.....	172
VII SALÃO MAMBA.....	175
VIII SALÃO MAMBA.....	178
IX SALÃO MAMBA.....	180
X SALÃO MAMBA .....	183
XI SALÃO MAMBA .....	188

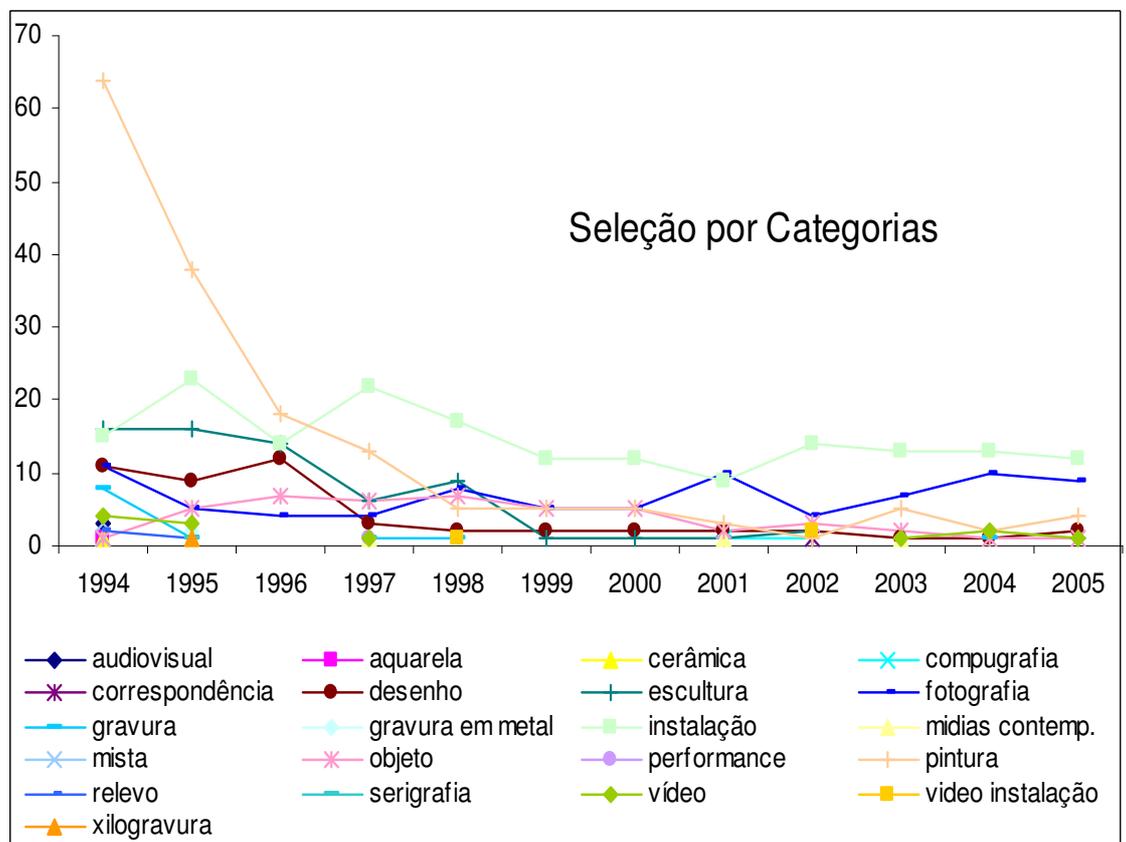
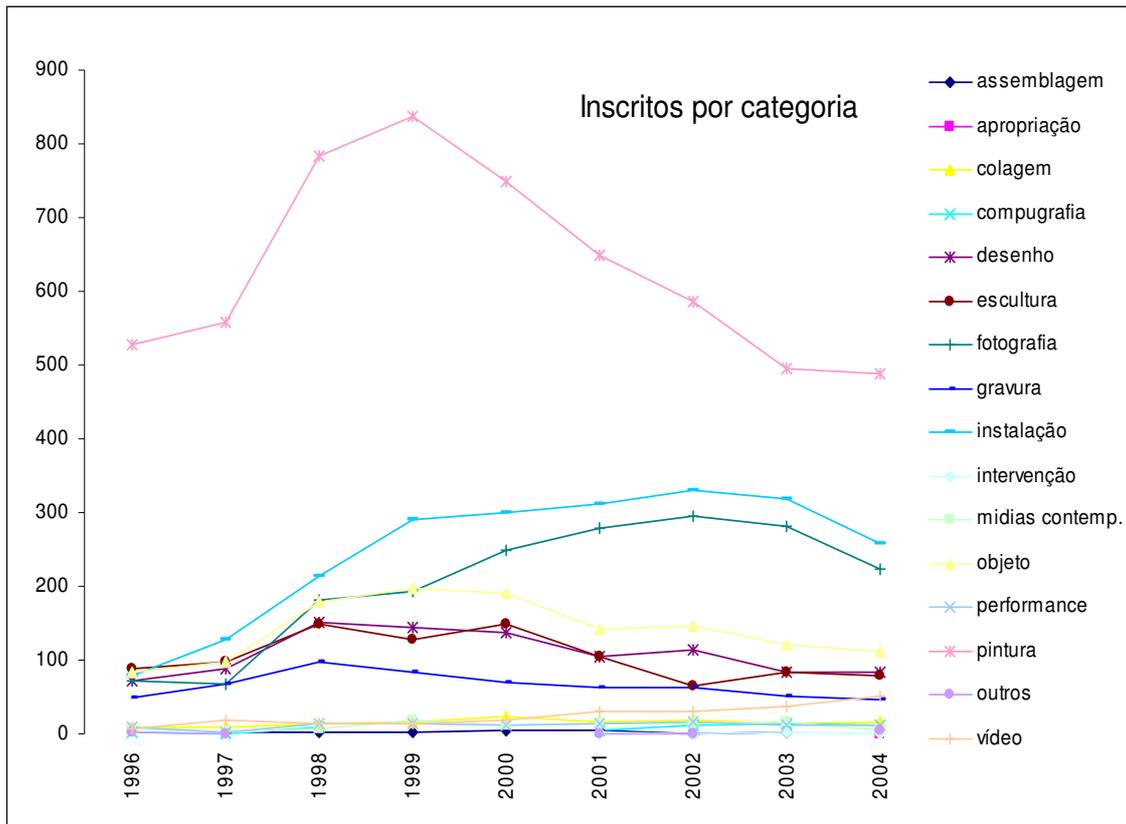
## ANEXO II - ENTREVISTAS REALIZADAS

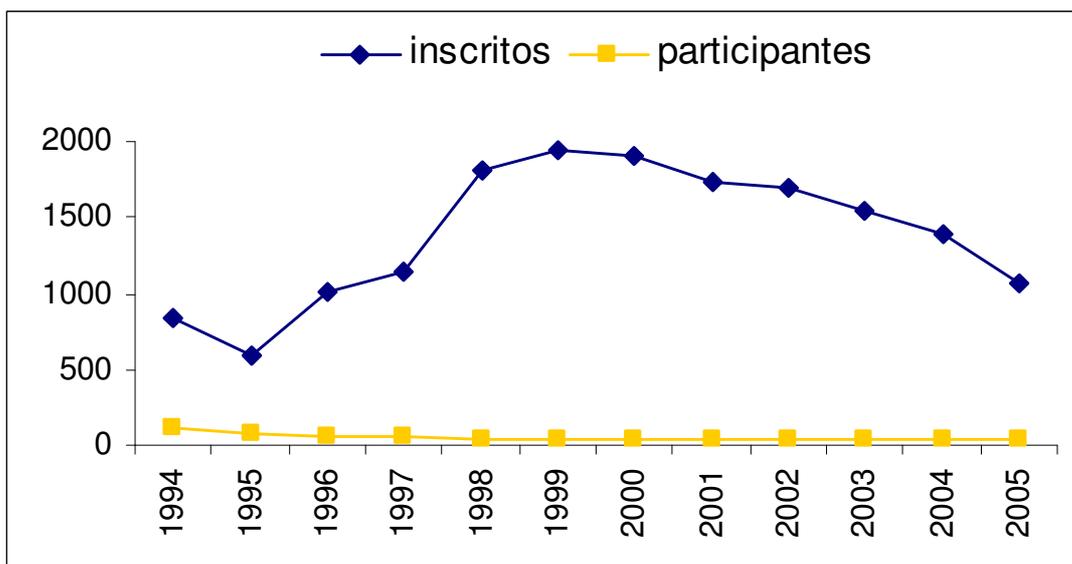
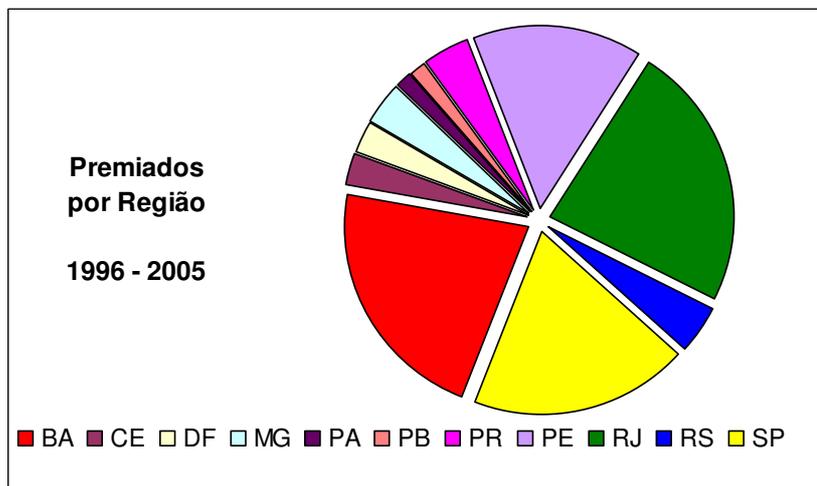
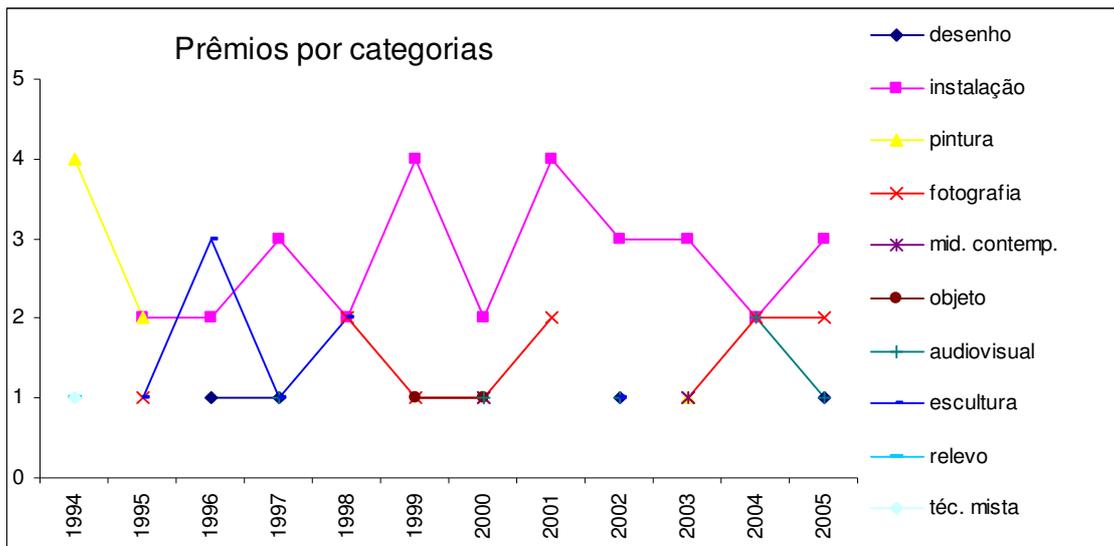
Entrevistado	Data	Local
Adélia Xavier	janeiro/2005	MAMBA - Salvador
Agnaldo Farias	março/2005	Inst. Thomie Othake – São Paulo
Denise Mattar	abril/2005	Rio de Janeiro
Fernando Cocchiarale	abril/2005	MAM - Rio de Janeiro
Franklin Pedroso	maio/2005	Rio de Janeiro
Heitor Reis	novembro/2005	MAMBA - Salvador
Justino Marinho	dezembro/2005	Salvador
Luis Camillo Osório	maio/2005	Rio de Janeiro
Luiz Freire	novembro/2005	EBA-UFBA Salvador
Marcus Lontra	dezembro/2005	Rio de Janeiro
Moacyr dos Anjos	fevereiro/2005	Rio de Janeiro
Tadeu Chiarelli	março/2005	Inst. Thomie Othake – São Paulo



ANEXO IV – GRÁFICOS INFORMATIVOS – SALÃO DA BAHIA







**ANEXO V – LISTAGEM DE SALÕES EXISTENTES E ATIVOS EM 2005**

- 16º Salão de Artes Plásticas de Praia Grande
- 17º Salão de Artes Plásticas de Praia Grande
- 1º Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça
- 1º Projeto Trajetórias
- 1º Salão Arte Pará
- 2º Salão de Maio (Salvador)
- 22º Salão Jovem Arte Mato-Grossense
- 22º Salão Jovem Arte Mato-Grossense
- 2º Prêmio Porto Seguro Fotografia
- 2º Prêmio Porto Seguro Fotografia
- 3º Rumos Artes Visuais
- 30º Salão de Arte de Ribeirão Preto
- 34º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto - Santo André
- 36º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba
- 37º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba
- 3ª Bienal de Gravura de Santo André
- 5º Prêmio Porto Seguro de Fotografia
- 52º Salão de Belas Artes de Piracicaba
- 52º Salão de Belas Artes de Piracicaba
- 5ª Projéteis de Arte Contemporânea
- 5º Prêmio Cultural Sergio Motta
- 5º Prêmio Cultural Sergio Motta
- 5º Salão de Arte do SESC Amapá
- 6ª Bolsa Iberê Camargo
- 6º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia
- 6º Salão de Arte do SESC Amapá
- 7º Salão Elke Hering de Blumenau
- 7º Salão Sobral de Arte Contemporânea (Nacional)

7º Salão Sobral de Arte Contemporânea (Nacional)

7ª Bienal do Recôncavo

7ª Bienal Naifs do Brasil

7º Salão do Mar - Vitória (ES)

8ª Bienal do Recôncavo

Concurso Nacional de Arte Pública Tridimensional de Guairá (SP)

Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas

Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas

Programa Bolsas Vitae de Arte

Programa Bolsas Vitae de Arte

Salão Nacional de Arte de Goiás – 4º Prêmio Flamboyant

Salão Nacional de Arte de Goiás – 6º Prêmio Flamboyant

XI Salão da Bahia

## ANEXO VI – SALÕES DA BAHIA:

## INSCRITOS/SELECIONADOS/PREMIADOS

ARTISTAS SELECIONADOS E PREMIADOS NO SALÃO MAM-BA						
nome	cidade	UF	participação	seleção	premição	dupla-expos.
Acácio Sobral	Belém	PA	4 // 1	1		
Adel Souki	Belo Horizonte	MG	2 // 1	2		
Adriana Heemann	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3 // 2	3		
Adriana Tabalipa	Rio de Janeiro	RJ	8 // 5 // 3 // 1	8 // 1	1	2
Adriana Varela	Rio de Janeiro	RJ	2 // 6	2 // 6	2	
Adrienne Gallinari	Salvador	BA	5 // 4 // 3 // 1	4 // 3 // 1		3
Adrienne Amorim	Jaboatão	PE	4 // 2 // 1	2 // 1		2
Alberto Bitar	Belém	PA	10 // 8 // 5 // 3	10 // 8		2
Alexandre Capellari	Porto Alegre	RS	6	6		
Alex Cabral	curitiba	PR	9	9		
Alexandra Pescuma	Cotia	SP	5	5		
Alexandre Monteiro	Rio de Janeiro	RJ		11		
Alexandre Nóbrega	Recife	PE	3 // 2 // 1	3 // 2 // 1	3	3
Alexandre Vogler	Rio de Janeiro	RJ	7	7	7	
Alfredo Nobel	Belo Horizonte	MG	5 // 1	1		
Alice Ramos	Salvador	BA	5 // 3	3		
Alice Vinagre	João Pessoa	PB	3	3		
Al'Kary	Fortaleza	CE	2	2		
Allan Kardec Lessa	Vitória da Conqu	BA	5 // 3 // 2	2		
Almandrade	Salvador	BA	5 // 1	5 // 1		2
Aloma Romariz	Rio de Janeiro	RJ	2 // 1	2		
Aloysio Novis	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Alvaro Diaz	Porto Alegre	RS	7	7		
Amilcar Packer	São Paulo	SP	11	11	11	
Ana Lisboa	Recife	PE	5 // 4 // 2 // 1	2 // 1		2
Ana Maria Tribuci	Joinville	SC	3 // 2 // 1	2		
Ana Miguel	Brasília	DF	5	5	5	
Ana Montenegro	Recife	PE	5 // 2	2		
Ana Muglia	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3 // 1	3 // 1		2
Ana Rondon	Rio de Janeiro	RJ	4 // 1	4 // 1		2
Analu Cunha	Rio de Janeiro	RJ	2	2		
André Amaral	Niterói	RJ	9	9	9	
André Burian	Belo Horizonte	MG	7	7		
André Lenz	São Paulo	SP	4 // 3	4	4	
André Severo	Porto Alegre	RS	5 // 6	5 // 6		2
Andrea Campos	Rio de Janeiro	RJ	5 // 2	2		
Angela Cunha	Salvador	BA	5 // 3 // 1	3 // 1	1	2
Angela Freiburger	Rio de Janeiro	RJ	5 // 1	5 // 1		2
Antenor Melo Filho	Olinda	PE	1	1		
Antonio Alexandre	Rio de Janeiro	RJ	2	2		
Antonio Claudio Carvalho	Rio de Janeiro	RJ	12	12		
Antonio Pinheiro	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3 // 2 // 1	2		
Antonio Signorini	Belo Horizonte	MG	5 // 4 // 1	1		
Aprígio	São Paulo	SP	3 // 1	3 // 1		2
Araken	Rio de Janeiro	RJ	5 // 1	1		
Aristides Alves	Salvador	BA	3	3		
Arthur Leandro	Macapá	AP	8	8		

Ayrson Heráclito	Salvador	BA	9 // 4 // 1	9 // 1	9	2
Bauer Sá	Salvador	BA	5 // 2	2		
Beatriz Pimenta	Rio de Janeiro	RJ	5 // 6	5 // 6		2
Bel Barcellos	Rio de Janeiro	RJ	5 // 2 // 1	2		
Bel Borba	Salvador	BA	3 // 2	3 // 2		2
Bernardo Pinheiro	Rio de Janeiro	RJ		10		
Bernardo Stambowsky	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 1	1		
Betânia Luna	Recife	PE	3 // 2 // 1	3 // 2 // 1	1 // 2	3
Bettina Vaz Guimarães	São Paulo	SP		12		
Bia Medeiros	Brasília	DF	5 // 4	4		
Bob N	Rio de Janeiro	RJ	7	7		
Brígida Baltar	Rio de Janeiro	RJ	3	3	3	
Bruno Mazzilli	São Paulo	SP	10	10		
Cabelo	Rio de Janeiro	RJ	4	4		
Caetano Dias	Salvador	BA	11 // 8 // 7 // 3 // 2	11 // 8 // 7 // 3 // 2	7	4
Caio Reiszewitz	São Paulo	SP	9 // 6 // 5 // 4	9 // 6 // 4	4 // 6	3
Carina Weidle	Curitiba	PR	5	5		
Carla Cunha	Curitiba	PR	5 // 4 // 3 // 1	1		
Carla Guagliardi	Rio de Janeiro	RJ	5 // 2	2	2	
Carla Zaccagnini	São Paulo	SP	4	4		
Carlos Bevilacqua	Rio de Janeiro	RJ	6	6		
Carlos Lopes	Salvador	BA	4 // 3 // 2 // 1	1		
Carlos Mélo	Recife	PE	12 // 9 // 5	12 // 9 // 5	9	2
Carol Seiler	São Paulo	sp		9		
Cássia Macieira	Lagoa Santa	MG	5 // 2	2		
Celeste Almeida	Salvador	BA	5	5		
Celso Rubens	Piracicaba	SP	5 // 4 // 3	4	4	
César Bartholomeu	Rio de Janeiro	RJ	2	2		
César Pinto	Belo Horizonte	MG	4 // 3	3		
César Yochi Fujimoto	São Paulo	SP	11	11		
Chico Amaral	Belo Horizonte	MG	7	7		
Chico Fortunato	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Chico Liberato	Salvador	BA	1	1		
Chico Pereira	João Pessoa	PB	4 // 1	1		
Christian Cravo	Salvador	BA	5 // 3 // 2	5 // 3 // 2	2	3
Christiana Moraes	São Paulo	SP	5 // 4 // 3 // 2 // 1	1		
Christina Meirelles	São Paulo	SP	12	12		
Cida Mársico	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 3 // 2 // 1	1		
Claude Santos	Salvador	BA	1	1		
Claudia Benson	São Paulo	SP	3 // 2 // 1	1		
Claudia Hersz	Rio de Janeiro	RJ	10	10		
Claudia Lemos	Belo Horizonte	MG	5 // 4 // 3	3		
Claudia Medeiros	São Paulo	SP	8 // 7	8 // 7		2
Claudia Saldanha	Rio de Janeiro	RJ	2	2	2	
Claudio Barros	São Paulo	SP	1	1		
Claudio Oliveira	Belo Horizonte	MG	5 // 2 // 1	2 // 1		2
Clayton Camargo Junior	São Paulo	SP	11	11		

Clovis Júnior	João Pessoa	PB	1	1		
Conceição Rodrigues	Curitiba	PR	4 // 2 // 1	2 // 1		2
Cosme Martins	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Courtney Smith	Rio de Janeiro	RJ	4	4		
Cristina Rogozinski	São Paulo	SP	3	3		
Cyríaco Lopes	Rio de Janeiro	RJ	5	5		
Dalton Costa	Maceió	AL	5 // 4 // 1	1		
Daniel Albernaz Acosta	Pelotas	RS	7 // 4	7 // 4	4	2
Daniel Katz	Curitiba	PR	8	8	8	
Danielle Fonseca	Belém	PA		12		
Dantas Suassuna	Recife	PE	5 // 4 // 3 // 2	4 // 3 // 2		3
David Cury	Rio de Janeiro	RJ	10 // 5 // 4 // 3	10	10	
David Alcântara	Belo Horizonte	MG	1	1		
David Glat / Raimundo V.	Salvador	BA	1	1		
Dayse Xavier	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3	3		
Denise Adams	São Paulo	SP	5 // 4	4		
Denise Torbes	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Diego Belda	São Paulo	SP	8	8		
Ding Musa	São Paulo	SP		12		
Dió Viana	Rio de Janeiro	RJ	2 // 1	1		
Diógenes Chaves	João Pessoa	PB	4 // 1	1		
Diomar Lustosa	Goiânia	GO	5 // 4 // 3	3		
Dora Longo Bahia	São Paulo	SP	12 // 5 // 4	12 // 5 // 4	4	2
Dulce Cardoso	Salvador	BA	4 // 2	2		
Dulce Osinski	Curitiba	PR	1	1		
Eckenberger	Salvador	BA	2 // 1	2 // 1		2
Edgard Oliva	Salvador	BA	6 // 5 // 4 // 3 // 2 // 1	6 // 4 // 3 // 2 // 1		5
Edilson Viriato	Curitiba	PR	5 // 4 // 3 // 1	1		
Edison da Luz	Salvador	BA	2	2		
Edna Nolasco	Conquista	BA	5 // 3 // 2	3		
Edney Antunes	Aparecida de Goiânia	GO	7 // 5 // 4 // 3 // 2	7 // 5 // 4 // 3 // 2		5
Edouard Fraipont	São Paulo	SP	12 // 11 // 9 // 8	12 // 11 // 9 // 8		4
Eduardo Coimbra	Rio de Janeiro	RJ	6 // 3	6 // 3	3	2
Eduardo Costa	Rio de Janeiro	RJ	9	9		
Eduardo Frota	Rio de Janeiro	RJ	4 // 3	4		
Eduardo Tavares	Salvador	BA	5 // 3 // 1	1		
Eduardo Rueggg	Goiânia	GO	7	7		
Edson Barrus	Rio de Janeiro	RJ	6	6		
Edwiges Dash	Rio de Janeiro	RJ	2	2		
Efrain Almeida	Rio de Janeiro	RJ	2	2	2	
Egidio Rocci	S. José dos Campos	sp	11 // 9 // 5 // 4	11 // 9	9	2
Elaine Tedesco	Porto Alegre	RS	4	4		
Elder Carvalho	Salvador	BA	2 // 1	2		
Elder Rocha	Brasília	df	9 // 4	9		
Elias Muradi	São Paulo	SP	3	3	3	
Elisa Bracher	São Paulo	SP	3	3	3	
Elyeser Szturm	Goiânia	GO	7	7	7	

Emma Valle	Salvador	BA	4 // 3 // 2 // 1	2 // 1		2
Emmanuel Blamont	Salvador	BA	6 // 3	6 // 3		2
Emmanuel Nassar	Belém	PA	1	1		
Enrica Bernardelli	Rio de Janeiro	RJ	5	5	5	
Eriel Araújo	Salvador	ba	10 // 9 // 5 // 4 // 1	10 // 9	10	2
Érika Fraenkel	Rio de Janeiro	RJ	12 // 5	12		
Ester Grinspum	São Paulo	SP	8	8		
Eudes Mota	Olinda	PE	10 // 3 // 2 // 1	10 // 3 // 2 // 1	1	4
F. Macedo	Salvador	BA	5 // 2 // 1	2 // 1		2
Fabiano Gonper	joao pessoa	pb	9 // 5	9		
Fábio Carvalho	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 3 // 2	4 // 2		2
Fábio Faria	São Paulo	SP	8 // 6	8 // 6		2
Fábio Noronha	Curitiba	PR	5 // 4 // 1	5 // 4 // 1	1	3
Fani Bracher	Ouro Preto	MG	1	1		
Fátima Magalhães	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 3 // 2 // 1	2 // 1		2
Fátima Tosca	Salvador	BA	1	1		
Fernanda Assumpção	São Paulo	SP	10	10		
Fernando Augusto Lima	Recife	PE	5 // 2 // 1	1		
Fernando Lindote	Florianópolis	SC	5 // 4	4		
Fernando Pontes	Maceió	AL	2	2		
Ferrucio	Belo Horizonte	MG	6	6		
Flávio Abuhab	Santos	SP	5 // 2	2		
Flávio Comparatto	Goiânia	GO	4 // 3 // 2	3		
Flavio Emanuel	Recife	PE	5	5		
Florival Oliveira	Salvador	BA	5 // 1	5 // 1		2
Francisco Amaral	Brasília	DF	4 // 2	2		
Francisco Zanazanan	Caucaia	CE	11 // 6 // 5 // 4	11 // 6	11	2
Franz Manata	Rio de Janeiro	RJ	12 // 4 // 3	12		
Frederico Câmara	Belo Horizonte	MG	10 // 1	10 // 1	10	2
Frederico Dalton	Rio de Janeiro	RJ	11 // 8 // 7 // 6 // 5 // 4	11 // 8 // 7 // 6 // 4	8	5
Frederico Svendsen	João Pessoa	PB	4 // 1	1		
Gabriel Arcanjo	Salvador	BA	5 // 4 // 2 // 1	2		
Gabriela Machado	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3 // 1	5 // 3 // 1		3
Gaio	Salvador	ba	12 // 9	12 // 9		2
Geraldo Loyola	Belo Horizonte	MG	2 // 1	2		
Geraldo Teixeira	Belém	PA	5 // 1	1		
Georgia Kyriakakis	São Paulo	SP	6	6		
Germana Monte-Mor	São Paulo	SP	5 // 4 // 3	3		
Giancarlo Lorenci	São Paulo	SP	9 // 5 // 4 // 3	9 // 5 // 4 // 3		3
Gilberto Dias Filho	Cachoeira	BA	1	1		
Gilberto Mariotti	São Paulo	SP	7	7		
Gilberto Vançan	São Paulo	SP	8	8		
Giorgio Ronna	Pelotas	RS	7	7	7	
Giovanna Pessoa	Recife	PE	5	5		
Gisela Motta / Leandro Lima	São Paulo	SP		11	11	
Gisela Watge	Porto Alegre	RS	5	5		
Gisele Lotufo	Belo Horizonte	PE	5 // 3 // 1	1		

Gladstone M. de Menezes	Brasília	DF	5	5		
Grupo Camelo	misto		7	7	7	
Grupo Sucateando	Ponta Grossa	PR	1	1		
Grupos Rejeitados	Porto Alegre	RJ/RS		9		
Guilherme Carneiro	Recife	PE	3 // 2	2		
Guilherme Machado	Belo Horizonte	MG	11 // 5 // 1	11 // 5 // 1		2
Gustavo Godoy	São Paulo	sp		9		
H. Rolim	Fortaleza	CE	5 // 4 // 1	4 // 1		2
Helena D'Ávila	Porto Alegre	RS	4 // 2 // 1	2		
Hélio Eudoro	Porto Alegre	RS		10	10	
helmut Batista	Rio de Janeiro	RJ	7	7		
Hércules Júnior	Belém	PA	1	1		
Herivelton Figueredo	Feira de Santana	BA	5 // 4 // 3 // 1	3	3	
Hermuth Gripp	São Paulo	SP		11		
Hilda Andrade	João Pessoa	PB	5 // 4	4		
Hugo Houayek	Niterói	RJ		12		
Icléa Eccard	Niterói	RJ	5 // 4 // 3 // 2	2		
Ieda Oliveira	Salvador	ba	9 // 7 // 2 // 1	9 // 7		2
Ismael Portela	Olinda	PE	5 // 4	5 // 4		2
Iuri Sarmento	Salvador	BA	6 // 5 // 4 // 2 // 1	6 // 5 // 4 // 2 // 1	6	5
Jacqueline Adam	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Jacyra Osvald	Salvador	BA	4 // 3 // 2 // 1	1		
Janaina Tschape	São Paulo	SP	4 // 2 // 1	4 // 2 // 1	1 // 2	3
Janice Santos Chaves	Paris	FR	2 // 1	2 // 1	1	2
Jarbas Lopes	Niteroi	RJ	7 // 6	7 // 6		2
Jayme Reis	Belo Horizonte	MG	3 // 2 // 1	1		
Joacélio Batista	Belo Horizonte	MG	10	10		
Joana Traub Czekö	Rio de Janeiro	RJ	12	12		
Joao Castilho	Belo Horizonte	MG	7	7		
João Dannemann	Salvador	BA	5 // 4	4		
João de Souza	São Paulo	SP	5	5		
João Loureiro	São Paulo	SP	8	8		
João Modé	Rio de Janeiro	RJ	3	3		
João Pereira	Salvador	BA	2 // 1	2 // 1		2
João Viannei	Natal	RN	4 // 3 // 2 // 1	1		
Jobalo	Recife	PE	4 // 2	2		
Joelson Gomes	Recife	PE	6 // 5 // 4 // 2 // 1	6 // 2 // 1		3
Jorge Emanuel	Rio de Janeiro	RJ	4 // 2	2		
Jorge Fonseca	Conselheiro Lafa	MG	12 // 5 // 4	12		
José ( Nico ) Guiuliano	Porto Alegre	RS	1	1		
José Antonio Lima	Curitiba	PR	1	1		
José Damasceno	Rio de Janeiro	RJ	4	4	4	
José de Paiva	S. J. Boa Vista	SP	7	7	7	
José Guedes	Fortaleza	CE	4 // 2	4 // 2		2
José Patrício	Recife	PE	7 // 6 // 2	7 // 6 // 2	6	3
José Rufino	João Pessoa	PB	5 // 1	1		
Juliana Freitas	Rio de Janeiro	RJ	9 // 5	9		

Juliane Fuganti	Curitiba	PR	4 // 1	1		
Júlio Menezes	São Paulo	SP		9		
Júlio Tigre	Guarapari	ES	5 // 3	5 // 3		2
Juraci Dórea	Feira de Santana	BA	1	1		
Jussara Salazar	Curitiba	PR	5 // 3 // 2 // 1	5 // 3 // 2 // 1		2
Laerte Ramos	São Paulo	SP	11	11		
Leya Mira Brander	São Paulo	SP	8	8		
Leila Danziger	Rio de Janeiro	RJ	10 // 5	10 // 5		2
Leo Brizola	Belo Horizonte	MG	1	1		
Leonel Mattos	Salvador	BA	1	1		
Letícia Faria	Londrina	PR	3 // 1	1		
Lígia Teixeira	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 3 // 1	1		
Liliana Lobo Ferreira	São Paulo	SP	2	2		
Lucia Fetal	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3 // 1	1		
Luciana Horta	Rio de Janeiro	RJ	5 // 1	1		
Lusiana Molisani	São Paulo	SP	7	7		
Luciano Buchmann	Curitiba	PR	2	2		
Luciano Ribeiro	Sete Lagoas	MG	5 // 4 // 3 // 2 // 1	1		
Luciano Vinhosa	Niterói	RJ	2 // 1	2		
Luis César Monken	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 3	4 // 3		2
Luis Marcelo	Muritiba	BA	5 // 4 // 1	4 // 1		2
Luiz Braga	Belém	PA	10 // 5	10		
Luiz Carlos Brugnera	Cascavel	PR	6 // 5 // 4	6 // 5 // 4	6 // 5	3
Luiz Cláudio Campos	Salvador	BA	12 // 2	12		
Luiz Flávio Silva	Belo Horizonte	MG	12 // 11 // 7	12 // 11 // 7		3
Luiz Paulo Rocha	Rio de Janeiro	RJ	8	8		
Luiz Preza	Teresópolis	RJ	5 // 4 // 3 // 2 // 1	3 // 2		2
Luiz Santos	Recife	PE	3	3		
Luiz Varanda	Salvador	BA	2	2		
Mabe Bethônico	Belo Horizonte	MG	5 // 4 // 3 // 1	3		
Mano Rey	Belo Horizonte	MG	8	8		
Mara Martins	Rio de Janeiro	RJ	8	8	8	
Marcela Hara	São Paulo	SP	5 // 4	5		
Marcelo Caldas	Niterói	RJ	4 // 3 // 2 // 1	3 // 2 // 1		3
Marcelo Farias Coutinho	Recife	PE	2	2		
Marcelo Kraiser	Belo Horizonte	MG	3 // 1	1		
Marcelo Salum	São Paulo	SP	5 // 2	2		
Marcelo Silveira	Recife	PE	5 // 4 // 3	5 // 4 // 3	5	3
Marcelo Solá	Goiânia	GO	5 // 3	3		
Marcelo Zocchio	São Paulo	SP	5	5		
Marcelo Moscheta	Campinas	SP		12		
Marcia Abreu	Salvador	BA	2 // 1	2 // 1	1 // 2	2
Márcia Carvalhal	Salvador	BA	5 // 1	1		
Márcia Pastore	São Paulo	SP	5	5		
Márcia X.	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4	5 // 4		2
Márcio Lima	Salvador	BA	11 // 8	11 // 8	11	2
Márcio Pannunzio	São Paulo	SP	11 // 5 // 4 // 3	11		

Márcio Almeida	Recife	PE	5 // 3 // 2 // 1	2 // 1		2
Márcio Botner / Pedro Agilson	Rio de Janeiro	RJ	11 // 4	11		
Marcio R. M.	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Marco Aurélio	Salvador	BA	3 // 1	1		
Marcone Moreira	Marabá	PA	10	10	10	
Marconi Drummond	Belo Horizonte	MG	5 // 4	5 // 4		2
Marcos Chaves	Rio de Janeiro	RJ	6 // 4	6 // 4	4	2
Marcos Coga	Curitiba	PR	12 // 5 // 4	12		
Marcos M. C.	Salvador	BA	1	1		
Marcos Pachêco	Salvador	BA	2 // 1	2 // 1		2
Marcos Peixoto	Salvador	BA	1	1		
Marcos Venuto	Belo Horizonte	MG	1	1		
Marcus André	Rio de Janeiro	RJ	7 // 5 // 2	7 // 2		2
Marepe	Salvador	BA	3 // 2	3 // 2	3	2
Marga Puntel	Curitiba	PR	11 // 4	11	11	
Maria Brígida Fernandes	Rio de Janeiro	RJ	11	11		
Maria Cheung	Fóz do Iguaçú	PR	4 // 3	3		
Maria Dulce Cardoso	Salvador	BA	3 // 1	3		
Maria Helena Bernardes	Porto Alegre	RS	4 // 3	4		
Maria Lucia Pivete	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Mariana Lima	São Paulo	SP	10	10		
Mariana Manhães	Niterói	RJ	12	12		
Mariannita Luzzati	São Paulo	SP	12	12		
Marilá Dardot	Belo Horizonte	MG	7	7		
Marinaldo Santos	Belém	PA	8 // 6 // 5 // 4 // 3	8 // 6 // 4 // 3		4
Mario Azevedo	Belo Horizonte	MG	1	1	1	
Mario Simoes	Promissão	SP	7	7	7	
Maristela Ribeiro	Feira de Santana	BA	5 // 4 // 3 // 2 // 1	3		
Marlene Winograd	Rio de Janeiro	RJ	5 // 2	2		
Marta Neves	Belo Horizonte	MG	8	8		
Marta Strambi	Campinas	SP	3 // 2 // 1	2 // 1		2
Martinho Patrício	João Pessoa	PB	5 // 3	5 // 3	3	2
Mary di Iorio	Rio de Janeiro	RJ	5 // 1	1		
Maurício Castro	Recife	PE	2 // 1	1		
Maurício Ruiz	Rio de Janeiro	RJ	4	4	4	
Mauro Piva	São Paulo	SP	11 // 9 // 5	11 // 9	9	
Mauro Restiffe	São Paulo	SP	5 // 4	4		
Maxim Malhado	Salvador	BA	8	8	8	
Michel Groisman	Rio de Janeiro	RJ	8	8	8	
Michel Rey	Salvador	BA	1	1		
Miguel Pachá	Rio de Janeiro	RJ	2 // 1	2		
Mila Milene Chiovatto	São Paulo	SP	7	7		
Milena Travassos	Fortaleza	CE	12	12		
Milton Marques	Brasília	DF	5	5		
Mirella Mostoni	Sorocaba	SP	4 // 3	4	4	
Monica Barki	Petrópolis	RJ	9	9		
Mônica Mansur	Rio de Janeiro	RJ	1	1		

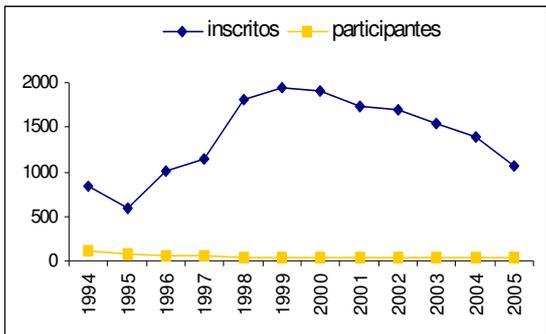
Mônica Medina	Conquista	BA	5 // 3 // 2 // 1	2 // 1		2
Mônica Schoenacker	São Paulo	SP	10 // 2	10		
Mônica Simões	Salvador	BA	11 // 8 // 6 // 5 // 4 // 1	11 // 8 // 6 // 4	8	4
Monina Rapp	Rio de Janeiro	RJ	2 // 1	2 // 1		2
Murilo	Salvador	BA	3	3		
Nathalie Nery	rio de Janeiro	RJ	7	7	7	
Nazareth Pacheco	São Paulo	SP	4	4		
Neyde Lantyer	Salvador	BA	9 // 3 // 2 // 1	9		
Nina Rosa	Rio de Janeiro	RJ	2 // 1	1		
Nino Rezende	São Paulo	SP	11 // 8	11 // 8		2
Nydia Negromonte	Belo Horizonte	MG	5 // 3	5 // 3	3	2
Octaviano Barreto -Tatau	Salvador	BA	2 // 1	1		
Oficina Infinito	Viçosa	MG	1	1		
Oriana Duarte	São Paulo	SP	12 // 8 // 5	12 // 8 // 5		3
Osvaldo Filho	Belo Horizonte	MG	1	1		
Osvaldo Gaia	Belém	PA	1	1		
Osvaldo Marcón	Sul	PR	5 // 4 // 3 // 2	3 // 2	2	2
Otávio Schipper	Rio de Janeiro	RJ		12		
Paula Perissinoto	São Paulo	SP	2	2		
Paula Gaitán	Rio de Janeiro	RJ	12 // 9	12 // 9		2
PaulaGabriela	Rio de Janeiro	RJ	11	11	11	
Paula Tinoco	São Paulo	SP	6	6		
Paulo Buennos	São Paulo	SP	5	5		
Paulo Carapunarlo	Curitiba	PR	5 // 4 // 3 // 2	2		
Paulo Climachausca	São Paulo	SP	9 // 5	9 // 5		2
Paulo D' Alessandro	São Paulo	SP	11	11		
Paulo Dourado	Juazeiro	BA	5 // 4 // 3 // 2	3		
Paulo Jares	Belém	PA	7	7		
Paulo Meira	Olinda	PE	10 // 5 // 3 // 2	10 // 2	10	2
Paulo Monteiro	São Paulo	SP	4	4		
Paulo Paes	Cabo Frio	RJ	6	6		
Paulo Pereira	Salvador	BA	12 // 9 // 5 // 4 // 3 // 2 // 1	12 // 9 // 5 // 4 // 3 // 2 // 1	9 // 3 // 5	7
Paulo Vivacqua	Rio de Janeiro	RJ	12	12		
Pazé	São Paulo	SP	6	6	6	
Pedro Marighella	Salvador	BA		10		
Pitágoras	Goiânia	GO	10 // 5	10		
Rachel Korman	Rio de Janeiro	RJ	9 // 3	9		
Rafael Assef	São Paulo	SP	11 // 5	11		
Raimundo Reis	Salvador	BA	3 // 2 // 1	1		
Ramiro Bernabó	Salvador	BA	2	2		
Raquel Kogan	São Paulo	SP	11 // 5 // 4	11		
Raquel Garbelotti	São Paulo	SP	5 // 4	4		
Regina de Paula	Rio de Janeiro	RJ	6	6	6	
Regina Sposatti	São Paulo	SP	10 // 5 // 4 // 3	10 // 5 // 4 // 3		4
Rejane Carneiro	Salvador	BA	1	1		
Renan Cepeda	Rio de Janeiro	RJ	10	10		
Renata Gonçalves	São Paulo	SP	1	1		

Renata Padovan de Barros	São Paulo	SP	2	2		
Renata Pessoa	São Paulo	SP	1	1		
Renato Valle	Recife	PE	5 // 4 // 3 // 2 // 1	2		
Rener Rama	Salvador	BA	2 // 1	2 // 1		2
Ricardo Becker	Rio de Janeiro	RJ	5	5	5	
Ricardo Cukierman	São Paulo	SP	2	2		
Ricardo Ventura	Rio de Janeiro	RJ	5 // 3	5 // 3	3	2
Ricardo Carioba	São Paulo	SP		12		
Rinaldo da Silva	Recife	PE	5 // 4 // 3	4		
Roberto Bethônico	Belo Horizonte	MG	3	3	3	
Rochelle Costi	São Paulo	SP	3	3		
Rodolfo Athayde	João Pessoa	PB	3 // 1	3 // 1	1	2
Rodolfo Mesquita	Recife	PE	3	3		
Rodrigo Andrade	São Paulo	SP	11	11		
Rodrigo Godá	Goiânia	GO	11 // 9	11 // 9		
Rodrigo Paiva	Contagem	MG	10	10		
Rogéria Maciel	Conquista	BA	5 // 4 // 3 // 2 // 1	3 // 2 // 1	2	3
Rogéria Mattos	São Paulo	SP	5 // 2 // 1	5 // 2 // 1		3
Rogério Canella	São Paulo	SP	12	12		
Rogério Gomes	Ponta Grossa	PR	9 // 5 // 4 // 2	9 // 4 // 2		2
Rogério Torres	Teresópolis	RJ	4 // 3 // 2	2		
Romeu Bessa	Belo Horizonte	MG	2 // 1	1		
Ronaldo Brandão	Belo Horizonte	MG	1	1		
Rony Saint Clair	Bruxelas		3 // 2 // 1	2		
Roosivelt Pinheiro	Rio de Janeiro	RJ	10 // 3	10		
Rosana Monnerat	São Paulo	SP	5 // 4	4	4	
Rosana Palazyán	Rio de Janeiro	RJ	5 // 2	5 // 2	2	2
Rosana Ricalde	Rio de Janeiro	RJ	10 // 9 // 1	10 // 9		
Roseli Amado	Salvador	BA	3	3		
Rosi Beraldi	Guarulhos	SP	4 // 2 // 1	1		
Rubens Ianelli	Rio de Janeiro	RJ	5 // 1	1		
Rui Albuquerque	Belém	PA	1	1		
Salete Goldfinger	São Paulo	SP	12	12		
Sandra Cinto	São Paulo	SP	4	4		
Saulo Senra	Belo Horizonte	MG		10		
Sérgio Marimba	Rio de Janeiro	RJ	2 // 1	2 // 1	1	2
Sérgio Nunes	Belo Horizonte	MG	3 // 2 // 1	2 // 1		2
Serrana Garat	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4 // 3	3		
Sheila Mann Hara	Beirut - Líbano	AS	7	7		
Shirley Stolze	Salvador	BA	5 // 1	1		
Sidney Azevedo	João Pessoa	PB	10	10		
Silvia Furegatti	Campinas	SP	2	2		
Simone Michelim	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Simone Santiago	Niterói	RJ	1	1		
Sinval Garcia	Belém	PA	5 // 2 // 1	5 // 2 // 1		3

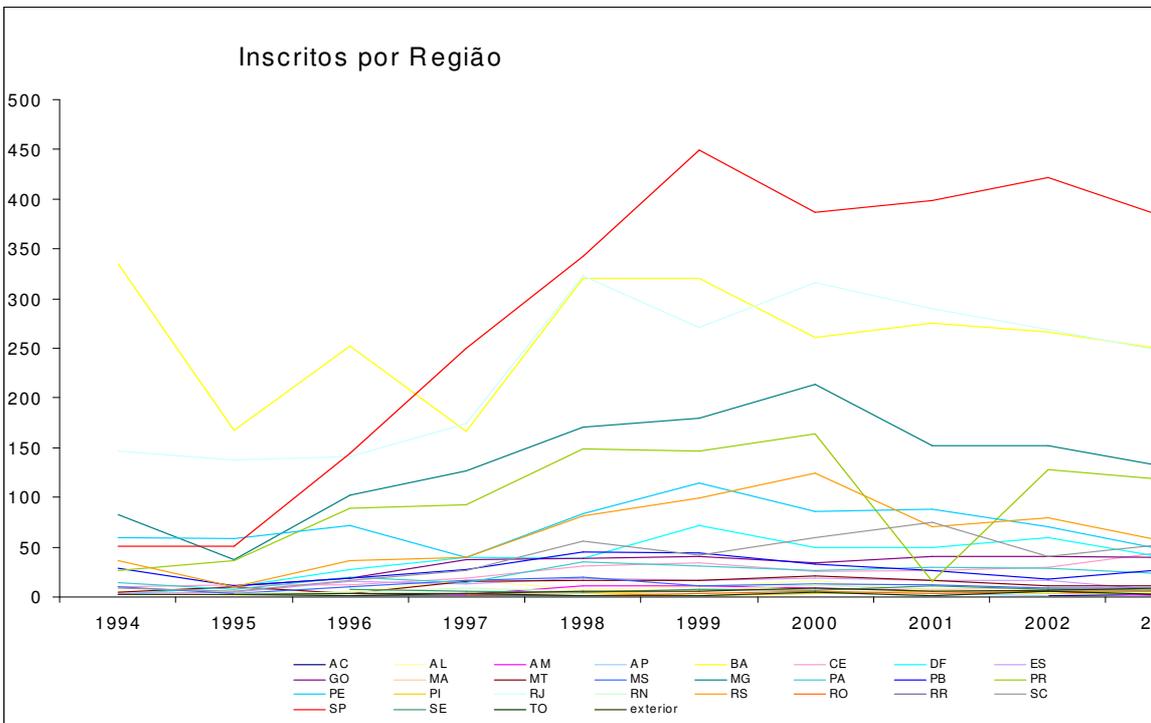
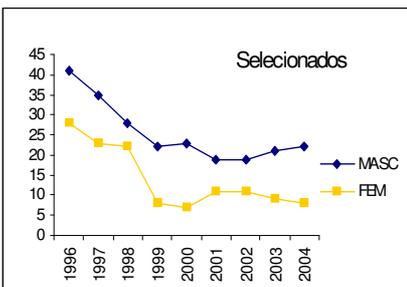
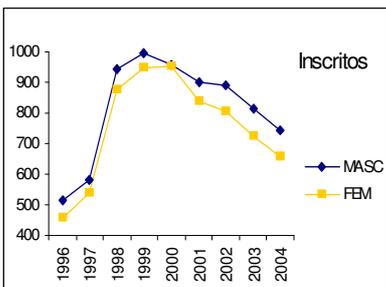
Solange Venturi	Rio de Janeiro	RJ	8	8		
Sonia Lenzi	Curitiba	PR	4 // 3 // 2	2		
Sonia Rangel	Salvador	BA	1	1		
Suely Farhi	Rio de Janeiro	RJ		10		
Suzana Veras	Rio de Janeiro	RJ	5 // 1	1		
Suzy Okamoto/Karlla Giroto	São Paulo	SP	9	9		
Tatiana Grinberg	Rio de Janeiro	RJ	5 // 4	4	4	
Teresa França	Rio de Janeiro	RJ	4 // 2	2	2	
Teresa Viana	São Paulo	SP	5 // 4 // 3	4		
Thereza Portes	Belo Horizonte	MG	3 // 2 // 1	1		
Thina Cunha	Recife	PE	2	2		
Tonico Portela	Salvador	BA	10 // 2	10		
Valdenira Barros	São Luís	MA	11 // 8 // 6	11 // 8 // 6		2
Valdivino de Miranda	Cuiabá	MT	5 // 4 // 3 // 2	3		
Valéria Simões	Salvador	BA	5 // 4 // 3 // 1	1		
Vançan	São Paulo	SP	4	4		
Vânia Sommermeyer	Novo Hamburgo	RS	11 // 3	11		
Vânia Barbosa	Belo Horizonte	MG	3 // 2	3 // 2		2
Vania Mignone	Campinas	SP	8 // 6	8 // 6		
Vauluizo Bezerra	Salvador	BA	10 // 8 // 4 // 1	10 // 8 // 4 // 1	10 // 4	2
Vicente de Mello	Rio de Janeiro	RJ	6 // 4 // 1	4 // 1		3
Viga Gordilho	Salvador	BA	4 // 2 // 1	1		
Walter Guerra	Rio de Janeiro	RJ	1	1		
Walter Lima	Salvador	BA	1	1		
Walton Hoffmann	Rio de Janeiro	RJ	3 // 2	3 // 2		2
Wilbert	Porto Alegre	RS	8	8		
Wilson Avelar	Belo Horizonte	MG	2 // 1	2		
Ynaiê	Rio de Janeiro	RJ	9	9		
Zau Pimentel	Salvador	BA	12 // 3 // 2 // 1	12 // 3 // 2 // 1		4
Zélia Nascimento	Salvador	BA	10 // 4 // 2	10 // 2		
Zuarte Júnior	Salvador	BA	5 // 3 // 2 // 1	3 // 2		2

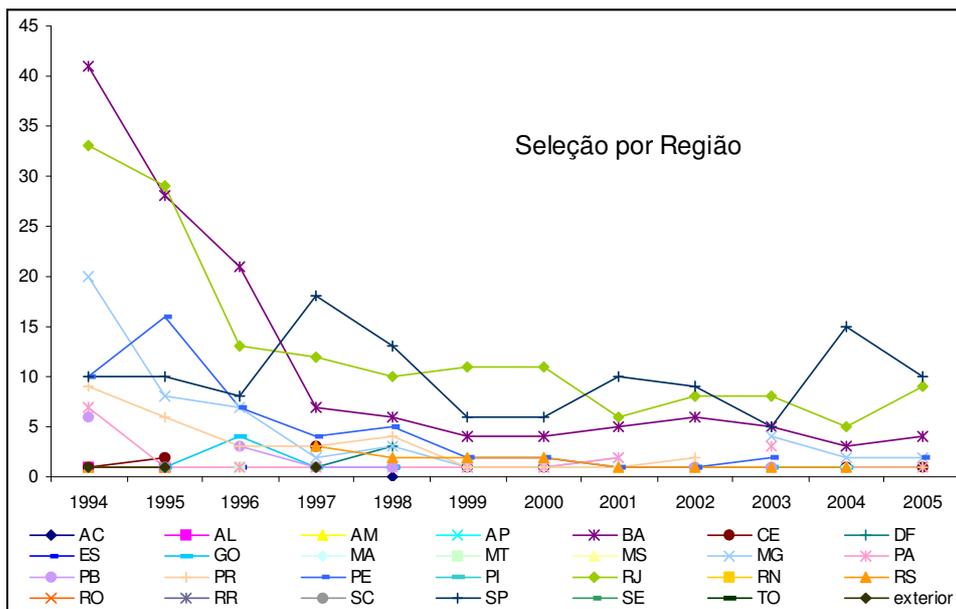
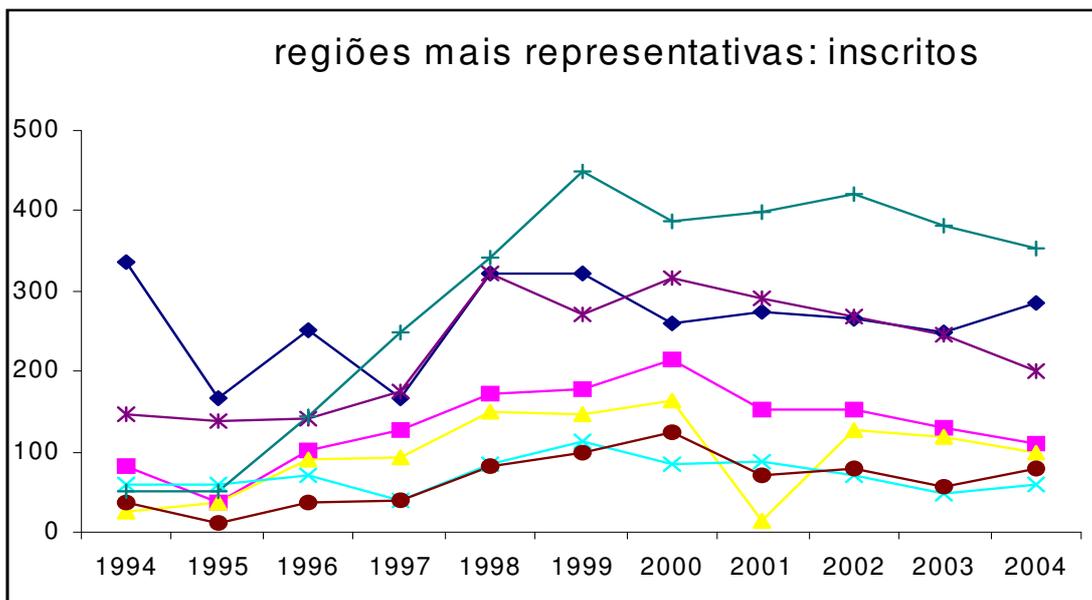
165 ARTISTAS DEIXARAM DE PARTICIPAR DO SALÃO POR CAUSA DA REPETIÇÃO DE SELECIONADOS ATÉ HOJE  
e 8 ARTISTAS DEIXARAM DE RECEBER PRÊMIOS PELO MESMO MOTIVO

### ANEXO VII – SALÕES DA BAHIA: DEMAIS GRÁFICOS

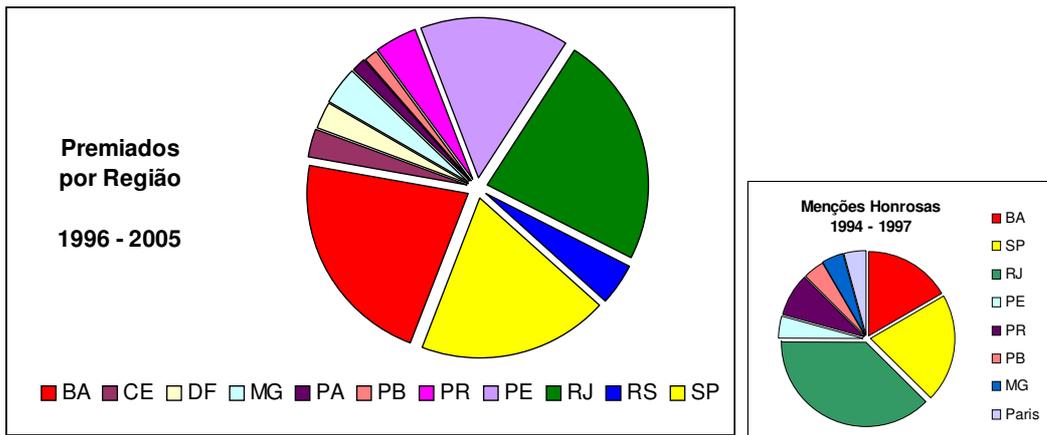


	assemblagem	apropriação	colagem	computação	desenho	escultura	fotografia	gravura	instalação	intervenção	mídias contemp.	objeto	performance	pintura	outros	vídeo	total	
1996			9	3	71	88	71	46	76		7	83	10	628		2	8	
1997	2		10	1	88	97	67	67	124		2	97	3	663		1	18	
1998	3		13	9	151	146	182	98	214		6	178	13	784			13	
1999	3		16		145	125	194	84	297		18	197	14	838			15	
2000	4		24		137	163	246	68	284		12	180	11	731			18	
2001	4		16	4	105	104	278	83	312	3	14	142	13	648	1		30	
2002	1		18	11	114	65	236	63	301	1	13	147	17	665	1		31	
2003	2		14	14	84	83	281	52	319	2	17	122	12	486			37	
2004		1	17	12	84	80	224	47	264	1	5	112	12	488	4		52	
2005																		1036

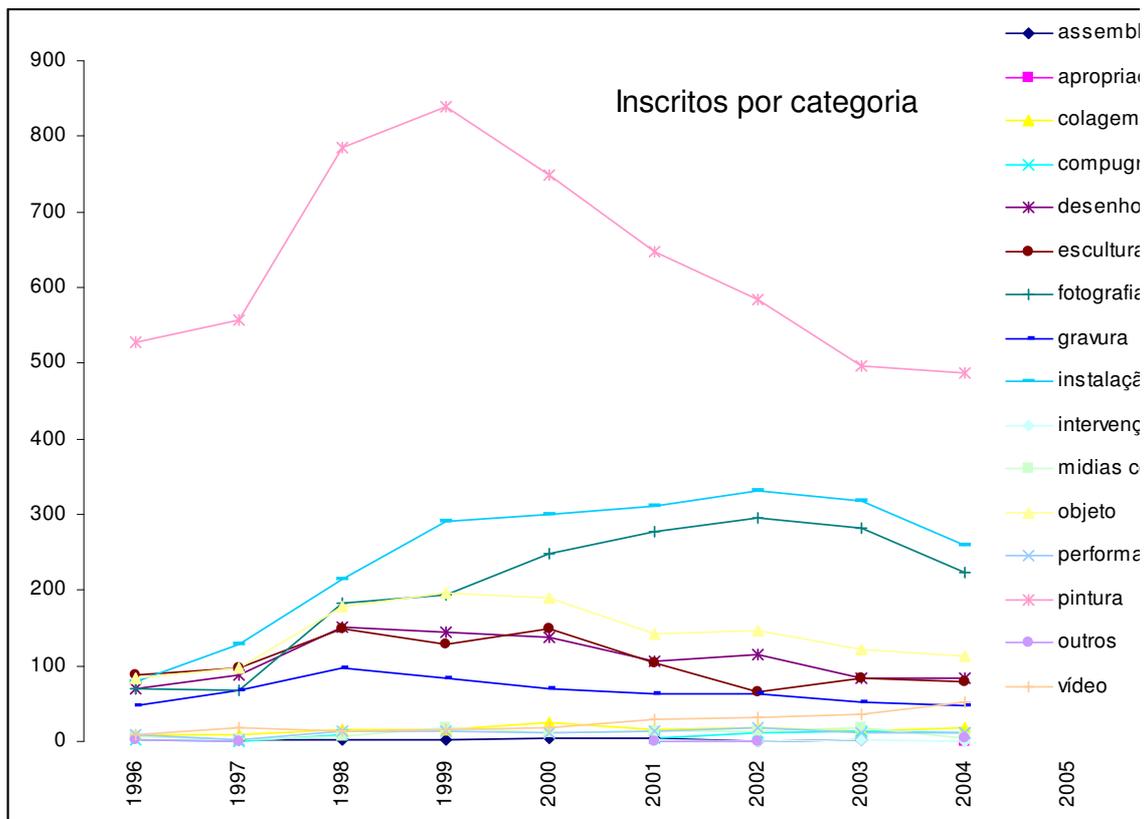


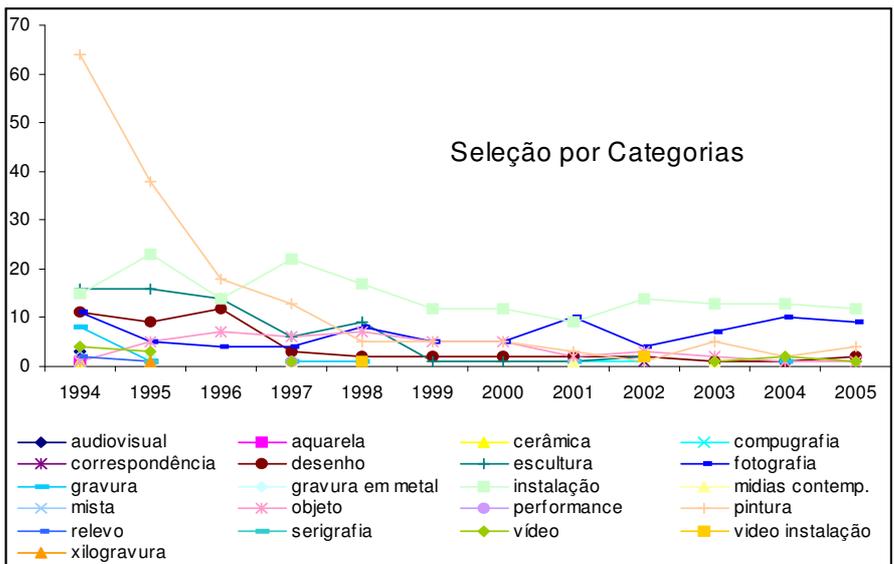


	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	soma
BA	41	28	21	7	6	4	4	5	6	5	3	4	134
CE	1	2		3		1	1				1	1	10
GO		1	4	1	1				1	1	1		10
MG	20	8	7	2	3	1	1	2		4	2	2	52
PA	7	1	1	1	1	1	1	2		3		1	19
PB	6		3	1	1				1	1			13
PR	9	6	3	3	4	1	1	1	2		1	1	32
PE	10	16	7	4	5	2	2	1	1	2		2	52
RJ	33	29	13	12	10	11	11	6	8	8	5	9	155
RS	1	1		3	2	2	2	1	1	1	1	1	15
SP	10	10	8	18	13	6	6	10	9	5	15	10	120

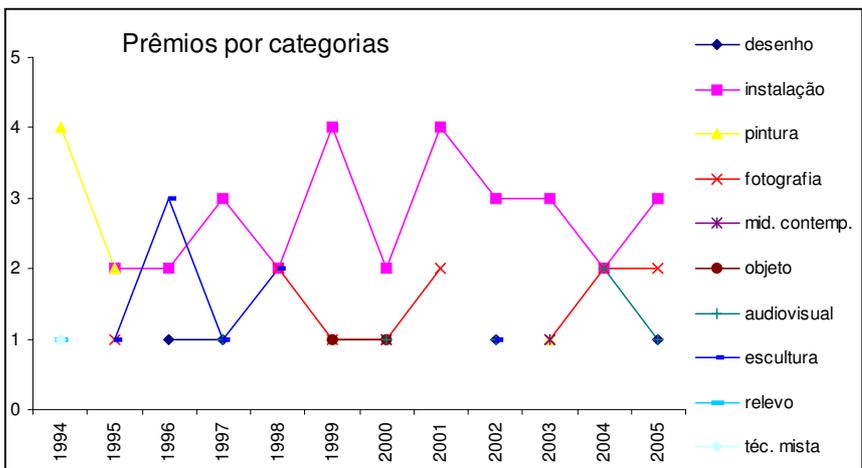


	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
BA	1	2	2	1	1	1	1	2	2	2		1
CE											1	1
DF					1		1					
MG	1		1							1		
PA										1		
PB	1											
PR					1	1		1				
PE	2	1	1		1	1	1		1	1	1	1
RJ		3	1	2	2	1	1	3	1	1	1	1
RS				1			1				1	
SP			2	2		2	1		2		2	3
soma	5	6	7	6	6	6	6	6	6	6	6	7





	audiovisual	aquela	cerâmica	compugrafia	correspondência	desenho	escultura	fotografia	gravura	gravura em metal	instalação	miédias contemp.	objeto	performance	pintura	relevo	serigrafia	vídeo	vídeo instalação	xilogravura
1994	3	1	1	1	1	11	16	11	11	1	1	1	1	1	3	1	1	1	1	1
1995		1	1	1	1	9	16	5	1	2	23	1	3	1	1	1	1	1	1	1
1996						12	14	4	1	1	14	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1997						12	6	4	1	1	22	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1998						12	1	1	1	1	17	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1999						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2000						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2001						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2002						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2003						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2004						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2005						12	1	1	1	1	16	1	1	1	1	1	1	1	1	1



	desenho	instalação	pintura	fotografia	mid. contemp.	objeto	audiovisual	escultura	relevo	téc. mista
1994			4						1	1
1995			2	1					1	
1996		1	2						3	
1997		1	3					1	1	
1998			2			2			2	
1999		4		1		1				
2000		2		1		1	1		1	
2001		4		2						
2002	1		3					1	1	
2003		3	1	1		1				
2004		2		2				2		
2005	1	3		2				1		

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)