

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 31, jul-dez/2022

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

Viso.

Modos de presença na arte contemporânea

Rizzia Soares Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Modos de presença na arte contemporânea

O espaço expositivo institucional interfere não só na recepção da obra de arte, mas na apresentação e produção dos trabalhos. A discussão desenvolvida nesse artigo se concentra nas críticas ao espaço expositivo modernista, o cubo branco, que assume o estatuto de modelo expositivo hegemônico com a crescente proeminência dos Estados Unidos nas artes. Essa crítica modifica os modos de presença na arte ao integrar o espaço aos trabalhos fazendo dele uma poética. Para esse percurso de análise, as décadas de 1960 e 1970 são privilegiadas aqui através da arte minimalista, embora na mesma época outras formas de crítica ao espaço institucional tenham surgido. Esse artigo integra o trabalho do grupo de pesquisa “Modos de presença dos fenômenos estéticos”.

Palavras-chave

presença; arte contemporânea; espaço de exibição; site

ABSTRACT

Modes of Presence in Contemporary Art

The institutional exhibition space interferes not only with the reception of the work of art, but also with the presentation and production of the work. The discussion developed in this article focuses on the criticism of the modernist exhibition space, the white cube, which undertakes the status of a hegemonic exhibition model with the increasing prominence of the United States in the arts. This critique modifies the modes of presence in art by integrating the space into the artistic research. For this line of analysis, the 1960s and 1970s are privileged here through Minimalist Art, although at the same time other criticism forms of the institutional space emerged. This article integrates the work of the research group “Modes of Presence on aesthetic phenomena”.

Keywords

presence; contemporary art; exhibition space; site

ROCHA, Rizzia Soares. “Modos de presença na arte contemporânea”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 16, n° 31 (jul-dez/2022), p. 400-416.

DOI: [10.22409/1981-4062/v31i/490](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v31i/490)

Aprovado: 11.11.2022. Publicado: 28.12.2022.

© 2022 Rizzia Soares Rocha. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 11.11.2022. Published: 28.12.2022.

© 2022 Rizzia Soares Rocha. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O espaço expositivo dos museus, os quais Theodor Adorno define como “mausoléu da cultura”¹, é uma espécie de equipamento grandioso, sobretudo se falarmos dos grandes museus. Sabemos que, apesar de essas instituições possuírem implicações políticas e culturais, há um esforço para manter as mesmas encobertas. Embora, atualmente, haja um movimento de descolonização que avança para a ocupação desses lugares, o espaço público do museu é estruturado por meio da propagação de determinados valores culturais como valores hegemônicos e de superioridade epistêmica. Há uma divisão entre o espaço oculto do museu, em que o conhecimento é produzido e organizado, e os espaços públicos, no qual esse conhecimento é oferecido para consumo passivo.² Sobre esse modelo de atuação, o crítico estadunidense Douglas Crimp escreve:

A história cultural, à qual Benjamin opõe o materialismo histórico, é exatamente o que o museu oferece. Ele arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal.³

O artista Fred Wilson revela com muita clareza esse discurso monológico dominado pela voz cultural autoritária dessas instituições em seu trabalho *Garimpando o museu*, de 1992. Nesta instalação, o artista reorganiza o acervo do museu da Sociedade Histórica de Maryland, na cidade de Baltimore, nos Estados Unidos, fazendo saltar uma outra narrativa que não omite o racismo e as opressões que integram a história daquele país.

Não está em discussão aqui a relevância social, cultural e política dos museus. O que nos interessa é destacar o papel das artes visuais das décadas de 1960 e 1970. Neste período, algumas expressões dão início a um processo de crítica aos espaços expositivos institucionais voltados para as exposições artísticas.

Sabemos que o desenvolvimento do capitalismo e a criação e expansão da indústria cultural modificam a arte não só na sua

dimensão produtiva, mas também no modo de sua recepção, exibição e no papel social que exerce. Em relação aos espaços expositivos institucionais, a abertura dos museus ao público, que aconteceu lentamente nos últimos três séculos, alcança sua consolidação com o avanço da indústria cultural. O museu, em seu desenvolvimento, “aparelha-se para competir com os demais atrativos da sociedade do espetáculo”⁴ e nesse espaço os trabalhos de arte são valorizados em sua materialidade, ou seja, na sua condição de objeto de arte. A valorização da arte como obra e as noções de autoria e originalidade são algumas das bases de sustentação desse sistema que se pauta pelas ideias de artista e de obra-prima. Esse cenário impulsiona o surgimento de produções artísticas que questionam a suposta neutralidade do espaço expositivo institucional e a consequente apropriação das artes pelo mercado.

A crítica às galerias modernistas discutiu amplamente o problema da apresentação dos trabalhos de arte nos espaços expositivos institucionais nas décadas de 1960 e 1970. O cubo branco modernista foi naturalizado como espaço expositivo hegemônico através do aumento da centralidade dos Estados Unidos no campo das artes. Parte da produção artística da época entra em conflito com esse espaço transcendental comum a grande parte da arte moderna. Como Brian O’Doherty expõe em *No interior do cubo branco*, no espaço da galeria moderna, as janelas lacradas, as paredes pintadas de branco, a iluminação artificial, a monitoração da atmosfera, o controle não só da presença, mas do modo como os corpos devem se movimentar e agir, servem para isolar o mundo exterior e cotidiano ao mesmo tempo em que criam um ambiente interior construído “segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval”.⁵ Nesse ambiente, os trabalhos de arte são separados do tempo mundano e mergulhados numa atmosfera de transcendência.

A aparência extemporânea que o espaço expositivo modernista organiza afasta os trabalhos de arte da contemporaneidade da vida ao mesmo tempo em que os lança para a posteridade como promessa de que seu valor – artístico e monetário – não será

perdido. Ao serem dispostos no espaço, os trabalhos são ordenados de forma autorreferente. A luz focada e o pedestal, no caso das esculturas, contribuem para isolar cada objeto numa individuação que marca uma diferença entre o espaço mundano e o espaço da obra. Nesses lugares, os objetos expostos, ao serem preparados para transcender seu aqui e agora, reafirmam um essencialismo herdado da compreensão idealista das artes que se desenvolveu a partir do século XVIII com o nascimento da estética filosófica.

O interesse na crítica ao espaço expositivo institucional, estéril e idealista, comum às expressões do modernismo dominante, está, estritamente, em pensar sobre como esse espaço branco e supostamente neutro afeta a presença dos corpos e a presença dos trabalhos de arte em exposição. Esse questionamento acerca da presença produz, ainda, algumas implicações para a produção artística contemporânea, as quais pretendemos discutir.

O espaço como lugar social e o problema da moldura

A arte minimalista que surge no final da década de 1960, com grande expressão nos Estados Unidos, concentra-se no projeto de superação dos limites impostos pelo modernismo. No Brasil, as críticas ao modo essencialista de conceber arte, para o qual os espaços expositivos modernistas estão voltados, surgiram por diversos outros movimentos. A arte pop e o neoconcretismo foram algumas das expressões que trataram o problema do enaltecimento do estatuto de objeto da arte ao concentrar suas preocupações formais e funcionais na ideia em detrimento do objeto na arte, acompanhando um processo de “desmaterialização” da obra. A união entre arte e política nas vanguardas brasileiras também contribuiu diretamente com essa discussão na medida em que “a criação de novas formas de arte está de mãos dadas com a transformação hipotética da vida cotidiana e a construção de [uma] sociedade alternativa”.⁶ É nesse terreno que tem origem a “Nova Objetividade”, uma “formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual”⁷, na descrição de Hélio Oiticica. Foram várias as

estratégias para contestar as determinações do mundo artístico institucionalizado e dentre elas estão também a nova antiarte e as proposições cognitivo-preceptivas de Lygia Clark, Arthur Barrio e, mais uma vez, Hélio Oiticica, cujas propostas foram influenciadas pelo pensamento fenomenológico. Nessas proposições, a participação sensorial do espectador assume a centralidade do trabalho artístico.

No minimalismo, a discussão avança a partir de questões formais, tais como o problema da moldura, que, no final da década de 1960, ainda estava presente na pintura. Na escultura, a presença do pedestal, assim como a da moldura na pintura, reafirmava o ilusionismo nas artes apesar do que escreveu o crítico Clement Greenberg. Segundo Greenberg, em sua defesa de alguns movimentos artísticos modernos, as artes, depois de percorrido um longo processo histórico, teriam alcançado uma autonomia por meio de sua autocrítica, cujo significado estaria na autodefinição radical dos meios.⁸ A busca por reduzir o meio artístico a tudo aquilo que seria estritamente concernente a ele é o que o crítico denomina “autodefinição”, ou “pureza”, como ele descreve em seu *Pintura Modernista*. Portanto, à pintura caberia a “planaridade inelutável da superfície”⁹, porque essa seria uma característica única da pintura. Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, lemos: “A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista”.¹⁰ Já a cor e a moldura seriam formas partilhadas com o teatro e por isso esses elementos deveriam ser repensados no trabalho de autocrítica da pintura enquanto meio artístico.

O artista francês Daniel Buren, em suas pesquisas, procurou a superação desses limites ao trabalhar a pintura de forma a neutralizar o gesto reduzindo o ato de pintar a um procedimento neutro e a pintura a “um grau zero de expressão, sem os atributos de composição”.¹¹ Com esse objetivo, Buren adota como ferramenta visual listras alternadas, brancas e coloridas, as quais atuam como signo impessoal e anti-ilusionista. Essa

proposta pode ser observada no projeto *Peinture-Sculpture*, apresentado na 6ª Exposição Internacional do Guggenheim em 1971, na cidade de Nova Iorque. O trabalho, que não chegou a ser conhecido pelo público, era composto por um tecido listrado verticalmente em branco e azul que media cerca de 20 metros de altura por 10 metros de largura instalado no domo e indo até a primeira rampa do museu ocupando, assim, todo o vão central do espaço expositivo. Esse trabalho *in situ*¹² foi retirado antes da abertura da exposição ao público a pedido de dois artistas que integravam a mostra coletiva, Donald Judd e Dan Flavin. O pedido foi acatado pelos organizadores e obteve ainda apoio de outros artistas. Daniel Buren não foi consultado e, mesmo recorrendo da decisão aos organizadores, seu trabalho não integrou a exposição. O que deixa esse acontecimento ainda mais curioso é o fato de o projeto de Buren, que também contava com outra obra de tecido montada do lado de fora do museu, ter sido aprovado pelos organizadores da exposição meses antes da abertura.

Existem muitas questões a serem abordadas nesse acontecimento, que atravessa vários textos de teoria das artes, sobretudo aqueles voltados para a crítica institucional. No entanto, apontamos aqui a questão da presença do trabalho de Buren que modifica o espaço expositivo de maneira tão drástica que acaba suprimido. Interferindo na arquitetura de Frank Lloyd Wright, *Peinture-Sculpture* evidencia a proposta museológica definida pelo arquiteto segundo a qual é preciso que os trabalhos de arte se adequem. A peça monumental de tecido instalada no vão central do edifício, além de modificar radicalmente a iluminação que entra pelo domo, colocou-se com uma presença constante e insistente por todo o espaço expositivo do Guggenheim que é distribuído pelas rampas. *Peinture-Sculpture*, ao propor a superação dos limites da moldura física, expõe os limites da moldura institucional. Ao interferir na arquitetura e na proposta expográfica, o trabalho de Buren gera uma tensão crítica com o espaço, revelando como os trabalhos são, em certa medida, moldados para estarem ali. Isso indica como o “lugar adquire assim um estatuto de parte constitutiva da obra ou, ainda, a obra como moldura que faz ver o espaço”.¹³

Como escreve Glória Ferreira ao comentar *Peinture-Sculpture*, a “tela expressava, no entanto, um conflito aberto com o museu enquanto instituição e, sobretudo, com uma arquitetura que justamente se pretende superior à arte que abriga”.¹⁴ A moldura assume, então, um sentido institucional para além de seu sentido objetivo e Daniel Buren torna-se um nome de referência para a nascente crítica institucional das artes.

A produção da arte minimalista está voltada para uma crítica ao espaço enquanto espaço “real”, como veremos adiante no caso da retirada do pedestal das esculturas, ou como espaço social e cultural, no caso Buren. A exclusão de *Peinture-Sculpture* é operada por meio de um acordo dos elementos que compõem a instituição “arte”. Não foi apenas uma questão de interferência no espaço físico. O trabalho de Buren, a partir da reação que ele provoca, exhibe outras dimensões da institucionalização da arte que começam a surgir a partir da década de 1960, as quais vão além daquelas que organizam o espaço expositivo. Para Andrea Fraser,

de 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de ‘instituição da arte’ que não inclui só o museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, a expressão começa a abarcar todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada.¹⁵

A retirada do pedestal da escultura e suas consequências

A escultura moderna, ao assimilar o pedestal, cria uma cisão em relação ao espaço tornando-se mais autônoma e autorreferencial. Portanto, outra proposição crítica realizada pelo minimalismo foi, justamente, a retirada do pedestal da escultura fazendo com que o trabalho de arte fosse integrado ao espaço, contrariando a individuação comum das composições expositivas das galerias tradicionais. Sem o pedestal, o trabalho

entra em relação direta com o espaço e com os demais trabalhos presentes. Essa transformação afeta o espectador que também é retirado do espaço seguro da arte formal e lançado de volta ao seu aqui e agora porque, em vez de se limitar a examinar uma superfície, mapeando relevos, sua luz e sombra, o espectador é levado a explorar o resultado perceptivo de uma intervenção num local determinado.¹⁶ É o que o trabalho de Hans Haacke, *Condensation cube* (1963-1965), nos mostra. O artista alemão propõe um cubo composto, visualmente, por um material translúcido e ao fundo há uma pequena camada de água que condensa de acordo com o calor do lugar. Dessa forma, é a presença corpórea do espectador que integra o trabalho a partir de uma interação física. Com o calor liberado pelos corpos e pelo movimento dos corpos das pessoas no espaço expositivo a água condensa dentro do cubo formando gotículas ou escorrendo pelas paredes translúcidas.

O trabalho de Haacke responde à presença do espectador no espaço, o qual deixa de ser percebido como lacuna para se tornar espaço real. Isso interfere no objeto, ou evento de arte, tornando-o algo para ser experimentado na singularidade do “aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal”.¹⁷ Essa reorientação fundamental que o minimalismo inaugura, sobretudo no meio artístico estadunidense, integra o declínio do modo essencialista de perceber a arte, que se abre a um “modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada”.¹⁸

Podemos afirmar que o minimalismo procurou superar, por meio da experiência fenomenológica, os dualismos metafísicos de sujeito e objeto, trazendo a contingência da percepção do corpo para um espaço e um tempo particulares.¹⁹ Com isso, a presença foi radicalmente transformada a partir da crítica ao espaço expositivo modernista, o qual é contaminado pelo espaço ordinário do cotidiano. Essa mudança questiona o modo como a tradição filosófica compreendeu a arte, de Platão a Descartes e Hegel. No contexto contemporâneo, o trabalho de arte não resulta da representação, mas se torna um modo de

aparecer, um fenômeno para ser percebido por um sujeito dotado de presença física e não apenas um “olho sem corpo”.²⁰ Como já afirmado anteriormente, muitas foram as experiências artísticas voltadas ao questionamento da inocência do espaço expositivo e outras determinações da institucionalização emergente da arte. Nos Estados Unidos, foi o minimalismo que contribuiu para propiciar um ambiente no qual várias outras formas de crítica institucional emergissem. E, a partir delas, desenvolveu-se um modelo diferente de arte orientada pelo lugar, ou seja, de arte *site-specific*, que não se restringiu à produção estadunidense.

Arte orientada pelo lugar

As produções *site-specific*, num primeiro momento, estão ligadas à fisicalidade da presença e a uma concepção física do espaço. Ou seja, são os elementos físicos constitutivos do espaço natural, geográfico e/ou arquitetônico que estão em relação intrínseca e inextricável com os trabalhos, além da presença física requerida do espectador. Com o desenvolvimento de questões suscitadas pelo minimalismo e por outras formas de crítica institucional e arte conceitual, um modelo diferente de *site-specificity* foi sendo estruturado. Segundo a curadora e teórica da arte Miwon Kwon, nas produções contemporâneas de arte *site-specific*, o lugar passa a assumir maior complexidade, deixando de ser pensado apenas em seus aspectos físicos.²¹ Nas últimas décadas, muitos foram os termos que surgiram para dar conta das mudanças da arte *site-specific* (alguns deles são: *site-determined*; *site-oriented*; *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*). Para Kwon, a multiplicidade de novos termos significa, por um lado, uma tentativa de reabilitar a prática anti-idealista e anti-comercial comum à arte *site-specific* do final da década de 1960 e início de 1970, a qual incorporou as condições físicas de um lugar particular como parte integrante na produção, apresentação e recepção da arte. Por outro lado, também significa um interesse em distinguir as práticas contemporâneas atuais daquelas do passado. Nesse interesse de marcar uma

diferença do *site-specific* mais recente de suas produções precedentes está um distanciamento das formulações positivistas comuns àquelas primeiras expressões, em meio às quais um dos nomes proeminentes é o do artista Richard Serra. Essas primeiras proposições de arte *site-specific* são vistas hoje como tendo alcançado seu ponto de exaustão político e estético.²²

Ao longo dos anos, o desenvolvimento da arte orientada pelo lugar estrutura intertextualmente a noção de lugar produzindo e reproduzindo formas particulares de conhecimento historicamente localizado e culturalmente determinado, ou seja, a arte, nesse sentido, não está voltada para a construção ou reafirmação de padrões universais ou atemporais. Mesmo que nosso foco aqui não seja uma análise da arte *site-specific* e suas mudanças através da história, é interessante ainda observar que essa desmaterialização do lugar que tem acompanhado as transformações do *site-specific* tem levado a uma progressiva desmaterialização do trabalho de arte. Contrariando o desejo das instituições e do mercado, em certa medida, a arte *site-specific* adota estratégias antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais – gestos, eventos, performances. O trabalho de arte se despe da sua estabilidade como objeto de arte, obra, e assume a transitoriedade do processo. Seu interesse não se limita a provocar somente a acuidade física do espectador, mas a acuidade crítica no que toca às condições ideológicas dessa experiência. Assim, a relação entre um trabalho de arte e seu site não está mais fundamentada numa permanência física (trabalhos realizados numa relação intrínseca com um lugar), mas “no reconhecimento da sua impermanência para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente”.²³

Assim, na produção contemporânea, o espaço vai se constituindo também a partir das estruturas sócio-culturais. Nesse contexto, o modelo fenomenológico da percepção que devolveu um corpo ao espectador, como acontece em *Condensation cube* de Hans Haacke, é repensado por meio da problematização da pressuposição da existência de um sujeito

universal, mesmo que corporificado. O movimento feminista teve grande responsabilidade no processo de afirmação da diferença dos corpos e seu espaço social. As feministas “[...] começam a desconstruir noções de razão, conhecimento ou ego e a revelar os efeitos dos arranjos de gênero que se escondem por trás de fachadas ‘neutras’ e universalizantes”.²⁴ Para além de um questionamento sobre o espaço, o problema do espectador universal é trazido para o centro das discussões, o que provoca, conseqüentemente, certo afastamento dos problemas estéticos-formais nas produções artísticas e um maior envolvimento em temas sociais.

O corpo não é universal: o trabalho doméstico como trabalho de arte

Em 1973 a artista estadunidense Mierle Laderman Ukeles participou de uma exposição na Califórnia a convite da escritora feminista, crítica e curadora de arte Lucy R. Lippard. Ukeles propôs como seu trabalho morar no museu e fazer dele sua casa durante um período do tempo em que a exposição estaria em cartaz. Para Ukeles – e para mais quantas mulheres ontem e hoje? – fazer do museu a sua casa significava realizar os trabalhos domésticos. Intitulada *Maintenance Art*, sua proposta de trabalho artístico compreendia as críticas feministas à domesticidade, expressando a frustração com a vida familiar neste período, num ciclo de quatro performances realizadas no horário em que o museu estava aberto ao público.²⁵ Durante o período de oito horas, uma jornada de trabalho regular, ela realizou tarefas domésticas comuns e não-remuneradas – ou, quando remuneradas, relacionadas ao trabalho informal e à baixa remuneração. A artista limpou os degraus de entrada do museu, esfregou o piso interno com fraldas, trancou as portas dos escritórios, limpou objetos realizando, dentre essas, outras tarefas que exibiam o seu dia-a-dia como trabalho de arte.

A casa é vista como um local de violência para as mulheres. Tal violência, quando não assume sua forma mais explícita, impõe-se como trabalho e responsabilidade permanentes e inescapáveis. No entanto, é a presença de uma mulher no lar que

o torna um lugar de segurança e pertencimento para os outros.²⁶ Nesse contexto, “casa” não é uma referência apenas a uma estrutura arquitetônica, mas ao trabalho de manutenção dessa estrutura e de seus habitantes.

Em 1969, após o nascimento de seu primeiro filho, Mierle Laderman Ukeles havia escrito um manifesto cujo título repetia o do seu trabalho apresentado em 1973, *Maintenance Art*. No manifesto a artista afirmava a imprescindibilidade das tarefas responsáveis pela manutenção da vida. Essas tarefas ocupam a maior parte do dia, senão todo ele, e configuram o trabalho mais mal remunerado e não-reconhecido. Para Ukeles a “manutenção” também se torna uma forma de fazer arte após a revolução das vanguardas.

Maintenance Art é um trabalho que articula o lugar intertextualmente e não apenas como espaço físico. Embora casa e museu sejam trazidos em sua dimensão material para o trabalho, o espaço ocupado pela mulher em casa e pela mulher na arte são diretamente discutidos enquanto papéis sociais. Muitas foram as artistas e os artistas que articularam e articulam hoje o lugar como narrativa e o corpo não apenas como um dado biológico, mas como substância material de uma subjetividade em todas as suas polivalências. O modo pelo qual um indivíduo existe no mundo a partir da materialidade de seu corpo é marcado por um tensionamento entre sua realidade orgânica individual e específica simultaneamente às determinações sociais que o afetam.

A construção de uma experiência múltipla e polifônica nas artes tem sido trabalhada desde as críticas ao espaço expositivo institucional comum ao modernismo dominante. O desenvolvimento dessas críticas trouxe outros modos de presença e novas possibilidades produtivas, perceptivas e sociais para as artes visuais na contemporaneidade. E neles, as perspectivas que se pretendem universais ganham cada vez menos espaço possibilitando a ocupação de produções de artistas não-brancos, artistas mulheres, artistas de gêneros dissidentes que assumem o protagonismo dos discursos sobre

si. Este artigo procurou destacar alguns dos acontecimentos que favoreceram e impulsionam essa mudança dos modos de presença nas artes.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "Museu Valéry Proust". In: ADORNO. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. 173-180.

BENNET, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Glória. "Emprestar a paisagem: Daniel Buren e os limites críticos". In: Revista Arte&Ensaio. Rio de Janeiro, v. 8 n. 8, 2001, p. 84-93.

FLAX, Jane. "Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRASER, Andrea. "Da crítica das instituições a uma instituição da crítica". In: Revista Concinnitas. Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008, p. 179-187.

FREIRE, Cristina. "Por uma arqueologia das exposições". In: COCCHIARALE, Fernando; SEREVER, Fernando; PANITZ, Marília (Orgs.). *Artes Visuais*. Rio de Janeiro: FUNART, 2017. p. 81-87.

GREENBERG, Clement. "Pintura modernista". In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001a. p. 101-110.

GREENBERG, Clement. "Rumo a uma mais novo Laocoonte". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs). *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001b. p. 45-59.

KWON, Miwon. "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity". In: Revista Arte & Ensaios, n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, 166-187.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154-168.

RAMÍREZ, Mari Carmen. "Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina". In: Revista Arte&Ensaios. Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, 2007, p. 184-195.

Rizzia Soares Rocha é professora de artes na UFMG

¹ ADORNO, 1998, p. 173.

² Cf. BENNET, 1995, p. 103.

³ CRIMP, 2005, p. 181.

⁴ FREIRE, 2017, p. 82.

⁵ O'DOHERTY, 2002, p. 15.

⁶ RAMIREZ, 2007, p. 190.

⁷ OITICICA, 2006, 154.

⁸ GREENBERG, 2001a, p. 101-103.

⁹ GREENBERG, 2001a, p. 103.

¹⁰ GREENBERG, 2001b, p. 55.

¹¹ FERREIRA, 2001, p. 85.

¹² É importante destacar que o termo *in situ*, assim como o termo *site-specific*, embora possuam suas diferenças, assinalam uma nova relação da arte com o espaço que se contrapõe à ideia modernista de uma produção artística autorreferencial e não pertencente a um lugar.

¹³ FERREIRA, 2001, p. 85.

¹⁴ FERREIRA, 2001, p. 86.

¹⁵ FRASER, 2008, p. 182.

¹⁶ Cf. FOSTER, 2014, p. 53.

¹⁷ KWON, 2008, p. 167.

¹⁸ KWON, 2008, p. 168.

¹⁹ Não está em evidência aqui um aprofundamento das contribuições da fenomenologia para as artes, o que nos obrigaria a fazer um longo desvio. Portanto, é suficiente para o contexto deste artigo apontar a fenomenologia como um paradigma de percepção das artes que se contrapõe ao paradigma cartesiano suscitando questões acerca da produção, recepção e exibição dos trabalhos de arte na contemporaneidade.

²⁰ KWON, 2008, p. 167.

²¹ Cf. KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004. (Tese de doutorado publicada em 2004, e ainda sem tradução no Brasil, na qual a autora desenvolve um estudo detalhado sobre a produção de arte *site-specific* nos Estados Unidos, centrado nas mudanças que o conceito de *site* sofreu desde que o termo assumiu importância nas artes visuais no final da década de 1960).

²² Cf. KWON, 2004, p. 1.

²³ KWON, 2008, p. 169.

²⁴ FLAX, 1991, p. 224.

²⁵ Os espaços expositivos institucionais de arte foram abertos, primeiramente, às artistas feministas brancas, assim como o pensamento feminista branco, favorecido pelo racismo epistêmico, foi o primeiro a ganhar projeção em detrimento do pensamento feminista não-branco. Os trabalhos artísticos produzidos por pessoas racializadas foram, por muitas décadas, classificados como inferiores, só alcançando os espaços institucionais após muitos anos de discussão e resistência.

²⁶ RECKITT, 2018, p. 96.