

Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações

Katharina Hegewisch

Neste artigo, publicado como introdução ao livro A arte da exposição. Uma documentação sobre 30 exposições exemplares do século 20, a autora analisa as transformações da exposição como "meio de comunicação" artístico ao longo desse período histórico. Texto traduzido da edição francesa, L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle [Paris: Editions du Regard, 1998] com tradução de Denis Trierweiler da versão original Bernd Klüser e Katharina Hegewisch (org.) Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/Leipzig: Insel verlag, 1991].

Exposição, curadoria, vanguardas.

Desde que existem, as exposições são criticadas. O mais antigo meio de comunicação artístico é incontestavelmente o que faz mais sucesso e o que continua paradoxalmente suspeito, tanto entre artistas quanto entre público e crítica. Seja nos períodos pré- ou pós-revolucionários, nas fases de insurreição ou de restauração, por vanguardistas ou por conservadores, a exposição foi e continua a ser desacreditada como uma forma de apresentação que não faz justiça à essência da arte. Na discussão contra ou a favor de uma exposição pública de obras de arte, os ferozes oponentes se unem. Clássicos, românticos, modernos e pós-modernos serviram-se e ainda se servem de, basicamente, os mesmos argumentos em sua cruzada contra o fato da exposição. O meio é incompleto. Seus erros incomodam. Mas raros são aqueles que resistem a se expor no que recorrentemente se qualifica como "caldeirão das bruxas", e isso sempre com novos gastos. Todos os anos centenas de milhares de visitantes afluem em direção aos museus e às salas de exposição, galerias e círculos de arte. O que eles procuram e o que os artistas esperam acrescentar-lhes?

Vox populi: Desprezo público – louvor público

"Nunca se falou tanto de Arte e ela nunca foi tão pouco experimentada como nos nossos

dias", lamentava-se Anselm Feuerbach em 1882, expressando assim uma indisposição que começara a se fazer sentir na segunda metade do século 18, com o considerável impulso das exposições acadêmicas. A arte tornava-se um caso público. Acabara a época dos *connaisseurs* que construíam o juízo no contato intenso e diário com a arte. A intimidade com o objeto e, a um só tempo, a aptidão à crítica fundamentada se apagavam diante da admiração neófito pelo extraordinário e pelo pretensamente genial, ou seja, diante de uma maneira de ver que rejeitava o já estabelecido. A arte perdeu seu laço – em certa medida privilegiado, temos que admitir – com o cotidiano. O fosso entre os artistas e seu público, entre criadores e compradores aprofundou-se de modo inexorável. Impiedosamente convocados à cena por uma crítica pouco qualificada – e mais preocupada com sua própria glória –, os artistas foram entregues ou à ironia ou ao louvor. Um grupo heteróclito de observadores composto de especialistas, simples artesãos, nobres agarrados a seus valores e burgueses lutando por sua afirmação se apoderou avidamente – à procura do mínimo denominador comum – de tudo o que se oferecia como assunto para discussão. Uma avalanche de folhetos, muitos deles anônimos, acompanhava cada "salão". O público, cansado dos clichês grandiloquentes e do tom rígido da crítica acadêmica, debruçou-se

sobre essas pequenas e curiosas peças jornalísticas. Frequentemente, elas incitavam bem mais à polêmica do que à própria exposição. As pessoas se encontravam, conversavam e se distraíam com uma crítica na qual *le bon mot* importava mais do que a análise do que era mostrado.

“Quando uma pessoa é pouca coisa, um inútil em Paris, basta que se faça passar por um homem de bom-gosto num folheto e ele se torna alguém: acredita-se na palavra dada. As boas casas abrem-se para ele, que corteja os poderosos protetores da arte, e, com medo de que suas obras sejam depreciadas, os artistas lhe fazem a corte; por fim, ele passará por um especialista entre os que confundem o jargão com a linguagem da arte.” Essa queixa de Le Blanc, redigida em 1753, sobre a pretensão, a ignorância e o arbitrário dos críticos e de seus leitores, expressa uma censura que perdura até nossos dias. O público passa por “gado eleitoral que serve para mobilizar os potenciais compradores”: manipulável e indefeso diante de uma “casta de críticos” sem escrúpulos e de uma máfia de especuladores, intoxicado por opiniões que ele próprio nunca teria sido capaz de desenvolver. Günter Kunert chegou até a afirmar, recentemente, que a produção de arte do século 20 teria permanecido um “peso morto” sem os esforços de seus exegetas. E esse é só um macabro resumo de uma longa série de declarações análogas. O método tem suas tradições. Quem não se conforma com a opinião dominante – que domina o mercado, diria Kunert – acusa aqueles que a divulgam de simplesmente permanecerem no estágio da não-emancipação. Os artistas negam aos não-artistas a capacidade de julgar a arte e, por sua vez, os especialistas a negam àqueles que não são especialistas.

Mas a história mostrou igualmente que alguns artistas e especialistas – estes últimos, em particular – não estavam a salvo do erro. É raro que posições espirituais e artísticas, uma vez entronizadas, sejam postas em questão. A concorrência perturba o olhar; Émile Zola centrou sua crítica aos Salões parisienses de 1866 nessa constatação. Se somente os portadores de medalhas, ou seja, aqueles que já estão estabelecidos fazem parte do júri, pergunta Zola, de qual proteção se beneficiam então aqueles que (ainda) não têm medalhas para se defender? Ora, ocorre que, ao menos ocasionalmente, são justo aqueles que ninguém tinha por habilitados a julgar que saíram em sua

defesa: os amantes da arte. Chardin, Greuze ou Watteau, por exemplo, devem seus sucessos, assim como em nosso século os artistas da geração Pop, a um público sem prevenções, defensor consciente de seu gosto e que reagiu com entusiasmo a uma arte na qual via seu próprio reflexo: o mundo no qual vivia, suas nostalgias e seus estados de alma.

Os “fundamentos naturais do sentimento e da contemplação” ou, como se dirá belamente mais tarde, a saudável maneira de sentir do povo, foram elevados a critério essencial da crítica por La Font de Saint-Yenne em 1747. Desde então, os artistas estão à procura do grande público com a esperança de um julgamento positivo. E eles o insultam e o chamam de incompetente, estúpido e eternamente retrógrado, sempre que o julgamento é negativo. A exposição arranca a obra de seu ninho, o ateliê. Assim que o artista se submete à opinião pública, ele renuncia a qualquer controle sobre sua obra. Ele não pode mais nem prever, nem orientar os efeitos. Parâmetros demais influenciam a receptividade. Em Paris, a exposição dos futuristas (1912) provoca naturalmente um escândalo; em Berlim, ao contrário, será difícil a seu representante Marinetti, que viajara com essa intenção, incitar o público a protestar contra as mesmas obras. O Salão de outono (1913), de Herwarth Walden, desencadeou as discussões mais contrastantes – rosários de injúrias e elogios ditirâmbicos —, enquanto a exposição Dada (1920), muito conscientemente *mise en scène* como provocação, é acolhida por um público de tendência predominante liberal como uma “brincadeira intelectual”, como um gesto merecedor de atenção, embora executado por amáveis agitadores.

Templo, feira anual, caça-níqueis. Uma das faces da medalha

Para fazer efeito, uma atitude artística não precisa necessariamente da publicidade oferecida por uma exposição. Para o artista, a propaganda boca a boca e o contato direto com o meio artístico são frequentemente mais importantes como fontes de ensinamento didático do que as exposições, nas quais – se excetuarmos aquelas organizadas pelos próprios artistas – não aparece nada além do que seu talento já demonstrou nos bastidores.

Para o artista, a exposição cumpre uma função bem diversa da realizada por organizadores ou

pelo público. O que o artista procura, ou ainda espera atingir, em uma exposição é indissociavelmente tributário das expectativas da opinião diante do evento. Em 1763, Diderot louvava a exposição pública como sendo, particularmente, uma instituição que “proporciona a todos os estados da sociedade, especialmente aos homens de gosto, um elã de utilidade e uma recreação agradável”.¹ Quinze anos mais tarde, Pidansant de Mairobert descreve de maneira incisiva o que espreita o visitante: “Percorre-se uma escada como uma armadilha em que, a despeito de sua largura considerável, sufoca-se. Assim que se consegue escapar dessa câmara de tortura, reencontra-se com o fôlego cortado pelo calor e pela poeira. A essa altura, o ar está tão empestado e cheio de escarro de tanta gente debilitada, que ou se fica muito abalado pelo terror ou se acaba vítima de uma epidemia”...²

Desde suas origens, as exposições sofrem da discordância entre o que os visitantes esperam – quer se trate de uma edificação, de uma estimulação ou muito simplesmente da possibilidade de escapar do cotidiano – e o que elas propõem realmente ou pretendem propor. O sucesso de uma exposição é, com frequência, sua principal deficiência. Quando as circunstâncias proíbem tanto a serena concentração quanto as trocas construtivas ou, em resumo, quando o oásis se transforma em feira, o caráter festivo da exposição ocupa o primeiro plano: podemos ver e ser vistos, a ocasião é propícia aos contatos. As palavras-chave são agora *lobby*, troca cultural e cuidado com a imagem. Onde mais, senão em um vernissage, poderiam se encontrar, sem que isso parecesse difamante, políticos e magnatas da economia? Como, senão por meio de uma exposição, um Estado pode expressar, com poucos gastos, sua simpatia por outro? O que poderia melhor saciar a função simbólica da criatividade, da abertura do espírito e da tolerância, da responsabilidade social e da consciência do porvir de seus participantes?

É público e notório que a arte e sua promoção não estão exatamente no cerne das iniciativas que pretendem precisamente consagrá-las. “...E o homem culto espera que o círculo encantado da arte, próximo da felicidade comunitária, difunda a benevolência de sua doce influência”, foi dito em 1818, em um apelo que conduziu à fundação da primeira associação artística da Alemanha, em Karlsruhe.³ Perfeitamente consciente de suas prerrogativas e de sua nova

responsabilidade, a burguesia ascendente do século 19 certamente assumiu, com surpreendente naturalidade e grande eficácia, o mecenato dos artistas – que haviam perdido seus laços espirituais e estruturais com a Igreja e com o Palácio. Mas o alardeado interesse que ela demonstrava para com as artes plásticas, a música, a literatura, a ópera e o teatro tornou-se rapidamente um componente essencial da imagem que ela desejava atribuir a si mesma. Quando, já há muito tempo, foi perdido o consenso sobre a essência da arte, as exposições oficiais, isto é, legitimadas pelo Estado, continuaram a oferecer à burguesia uma ocasião de manifestar seu apreço a valores que foram ilustrados por uma pintura de salão altamente louvada – por péssimos motivos – e extremamente pouco inovadora.

Em 1901, Guilherme II anunciava: “se doravante a arte não faz nada além, como vemos agora freqüentemente, de representar a miséria de forma ainda mais medonha do que ela já é, então ela peca junto ao povo alemão. A cultura dos ideais é também a mais importante tarefa cultural, e, se queremos nela ser e permanecer um modelo para os outros povos, então é necessário que todo o nosso povo contribua para isso; e se a cultura deve cumprir plenamente seu papel, então é necessário que ela penetre até mesmo as camadas mais inferiores do povo. E ela só pode fazê-lo com a ajuda da arte quando edifica, e não quando chafurda na lama”.⁴

A pulsão de representação do Estado, da monarquia ou do indivíduo sempre foi um importante estímulo para eles se cercarem de obras de arte. A difusão epidêmica das academias no século 18 deve muito ao orgulho das cortes, que procuravam deslumbrar pelo esplendor da arte. Napoleão recebia os diplomatas estrangeiros em meio às coleções do Louvre para lhes demonstrar, pelo contato com as obras adquiridas no curso de suas conquistas, a unidade da Europa sob a dominação francesa.⁵ As exposições acadêmicas do século 19, que contavam muitas vezes com mais de mil expositores, transformaram-se em um tipo de mostruário das proezas dos Estados, que se glorificavam de sua cultura e de seu *savoir-faire*, de seu bem-estar e de seus ideais. Mas após as guerras mundiais, foi a arte que finalmente recuperou, tanto para os vencedores quanto para os vencidos, a oportunidade de retomar o diálogo com outros países. De mais a mais, a arte foi posta a serviço da diplomacia. Tanto o

jovem estado soviético como a república espanhola, ameaçada em sua existência pelo general Franco, se serviram da exposição como um meio de dar ao exterior uma representação de suas aspirações, seus modelos, sua política e sua identidade.⁶

Hubert Glaser, o organizador da exposição Wittelsbach, em Munique, 1978, resumiu em algumas palavras o que justifica, ainda hoje, a existência de tais manifestações: “As exposições adquiriram um estatuto político, elas fazem parte dos meios privilegiados pelos quais se documentam e se ilustram o acordo e a cooperação internacionais, a identidade nacional e regional, a continuidade histórica, a consciência de si e o amor de um Estado a sua cultura”.⁷

O que valia ao alvorecer do século 19 não foi desmentido ao final do século 20: a arte raramente é promovida por si mesma. “Nossos motivos não são mais inocentes”, reconhece Philippe de Montebello, diretor do Metropolitan Museum de Nova York. Mas algum dia eles foram? Em paralelo às razões políticas, as razões econômicas desempenham constantemente um papel importante sobre a atividade cultural. Não foi apenas nesses 20 anos que se pôde enriquecer com exposições de arte. No século 19, a maior parte das associações artísticas cobria suas despesas e freqüentemente obtinha lucros consideráveis.⁸ Mais de 100 mil visitantes afluíam com regularidade às exposições das grandes academias. Já nessa época, o sucesso econômico influenciava consideravelmente o critério de escolha dos locais de exposição. Por consequência, não é nada surpreendente que muito cedo se tenham feito negociações quanto ao conteúdo. A associação artística de Karlsruhe, que evocamos acima e que tinha por vocação essencial, segundo seus estatutos, a promoção de jovens artistas iniciantes,⁹ não tardou a ampliar seu campo de ação. Desde 1821, “objetos industriais” se distinguiam por sua “novidade, beleza e utilidade”.¹⁰ A fim de estender a arte às outras camadas da população, acrescentou-se a convicção de que a atividade expositiva tinha também por tarefa propagar os modelos de gosto. A arte devia irrigar o cotidiano, trazer sentido ao indivíduo e insuflar forças na economia.¹¹

Em nossos dias, as exposições que pretendem formar o gosto são raras. Isso porque, nos últimos 20 anos, a máxima que freqüente

catálogos e ensaios sobre o sentido e a finalidade das exposições é aquela da “tomada de consciência”. Como antigamente, quando a arte era desviada de seu objetivo para apoiar o Estado, hoje ela é um instrumento de análise social. Nos anos 70, as questões sobre as condições de emergência e sobre a pertinência social de uma obra de arte quase suplantaram aquelas concernentes a sua dimensão estética. As exposições eram interpretadas como “veículos de classificação didática e de tomada de consciência crítica”.¹² O que antes era o objetivo confesso dos organizadores da exposição, ou seja, “proporcionar ao amante da arte um refúgio tranquilo e distinto”,¹³ uma “enseada de solenidade, de lazer e de contemplação”,¹⁴ se viu suplantado pelo desejo de organizar “exposições críticas e ricas em materiais” segundo uma concepção dialética, exposições que “exigem a reflexão do público e debelam toda atitude que seria exclusivamente de adaptação e fruição”.¹⁵

A *mise en scène*, a disposição e a sucessão de objetos expostos sempre procurou influenciar o comportamento receptivo do espectador. A apresentação das obras incentivava as reações explícitas do público, fossem elas de ordem ativa ou passiva, críticas ou simplesmente curiosas – a exposição de arte sempre procurou provocar. E, até nossos dias, nunca foi questionado em seu princípio o fato de que a arte possa ser um veículo próprio à “elevação moral” da comunidade. A arte, desde sua origem, foi compreendida como a quintessência da verdade, do belo e do bem, e, mais tarde, como expressão do verdadeiro, do vivo e do autêntico, do único e do falsificado, do que é socialmente pertinente e progressivo.

A arte põe um espelho diante do indivíduo e anseia ser o reflexo de suas nostalgias, seus problemas, suas angústias e suas utopias. Ela transforma o privado em público e permite que se vivam as experiências por procuração. Como um sismógrafo que registra as flutuações da existência, ela move, fragiliza, excita e provoca.

Cada um recebe a arte de uma forma diferente. Saber se uma exposição será percebida como um templo, um inferno ou uma feira, se ela se transformará em um triunfo ou em um fiasco financeiro são dados em que só é possível influir parcialmente. O sucesso é um conceito muito relativo. Ele se define de modos diferentes para o organizador, para o artista e para público. É

curioso pensar que, em torno das exposições que receberam pouca atenção em seu tempo, freqüentemente se formaram lendas e que delas resultaram bem mais efeitos a longo prazo – ao contrário daquelas que de imediato encontraram a simpatia do público. Mas isso não põe necessariamente sob um ponto de vista desfavorável aquelas que obtiveram sucesso segundo o número de visitantes. É a vanguarda de outrora que hoje atrai o público aos milhares. Isso porque é necessário apreender o porvir com um olho fixado no passado.

Cena, campo de experimentação, banco de ensaio. O reverso da medalha

O artista oscila entre suas certezas e as influências que sofre. É rara a ocasião em que o que se espera dele corresponde ao objetivo que ele mesmo fixou. Suas aparições se tornam, quase que necessariamente, provas de força. Davi luta contra Golias. O artista luta contra o reformismo, o mercantilismo, a falsificação, a banalização e a glorificação. Em nossos dias, a luta é cruel, porque a cena sobre a qual ela se desenrola é também aquela que condiciona a percepção. Situação na qual o público sairá vencedor porque aprendeu a se acomodar a todas as situações, incluídas aquelas que ele não tem condição de compreender. Os artistas gozam da liberdade de um bufão. A exposição e o museu lhes são concedidos como espaços lúdicos. Tudo é nivelado para se metamorfosear em arte. Despojados de seu contexto de criação, a resistência, o protesto, a rebelião e a inovação perdem todo o poder de chocar. O museu torna-se então uma torre de marfim em que o artista é o prisioneiro.

E, no entanto, poucos artistas recusam a confrontação com o público. Eles expõem para se fazer conhecer, pouco importa que se percebam como inovadores no plano formal ou no plano do conteúdo. Visionários ou em busca da verdade, filantropos ou blasfemadores, fantasiadores, rebeldes ou anarquistas, farsantes, pesquisadores e anacoretas, todos se juntam em uma mesma pulsão: mostrar o que criaram. Porque, antes de mais nada, toda obra de arte é uma afirmação. E ela permanecerá uma afirmação, nada mais, enquanto se esquivar à verificação e à comparação com outras.

Uma obra de arte só revela seus efeitos no momento em que deixa o isolamento do ateliê. E isso se aplica não só aos trabalhos afinados

com o conceito artístico de uma época, mas também àqueles que tornam esse conceito problemático. O artista conhece as expectativas de seu público e pode atendê-lo ou decepcioná-lo. A transgressão da regra só é interessante quando confrontada ao que é entendido como regra. Não é apenas a arte, mas também sua denegação, que tem necessidade de um campo de ressonância condicionado para poder ser percebida.¹⁶

Retrospectiva. Um meio se desenvolve

As exposições acadêmicas de outrora não visavam simplesmente abrir aos artistas novas entradas para o mercado. Elas se queriam também como modelos, exemplos edificantes para jovens pintores e escultores, dos quais não se esperava que inovassem, mas que prosseguissem a tradição e se adaptassem aos critérios da academia. “O objetivo a que o pintor e o escultor devem visar não é a realização de si mesmos na forma a mais elevada e a mais artística, mas ser iguais a Rafael ou a Guido Reni, a Le Dominiquin, a Rubens, à Antigüidade.”¹⁷ Em última análise e por paradoxal que seja, é com a ajuda deste instrumento inventado essencialmente para discipliná-los, a exposição, que os artistas se libertaram desse grilhão. Tributários das vendas e nada perturbados pelo ideal enaltecido por uma crítica cuja terminologia ficara muito desgastada, eles tentaram atingir o gosto da massa. Liberdade duvidosa, já que, à ditadura da academia, somou-se aquela do mercado. Era impossível escapar à potência dos fatos. Breve não existiriam outras possibilidades para o artista além de se adaptar ao gosto dominante ou se apegar ao papel de marginal, do gênio ignorado, daquele que sofre exemplarmente.

O artista mártir que, solitário, luta pela verdade, era uma concepção muito valorizada no século 19. Um certo conceito inflamado de arte admitia certamente algumas liberdades explosivas e anárquicas aos artistas, como observa Nipperdey, mas, na prática, não lhes dava a menor oportunidade.¹⁸ Enquanto hoje, para um artista chamar a atenção é necessário que ele seja original, inadaptado e autônomo, na época, “o entusiasmo do burguês pelo gênio que rompe os diques” continuava a restringir-se aos mortos e ao passado.

Hoje, numerosos artistas se queixam da pressão que os locais de exposição, tanto públicos quanto privados, exercem sobre seu desenvolvimento, sempre exigindo o novo, o diferente e o inédito. No século 19, em contrapartida, os inovadores não duvidariam de que as “arenas” que lhes permitiriam medir publicamente suas forças, ou seja, as exposições oficiais, lhes fossem fechadas. E mesmo que eles fossem admitidos, uma apresentação indigna dos trabalhos transformava suas intenções originais em derrisão. Pretensos “decoradores” eram responsáveis por dispor as obras, e sua primeira preocupação era agenciar os quadros por temas e formatos de maneira a desperdiçar o mínimo de espaço possível.

Durante as duas últimas décadas do século 19, os Salões se transformaram cada vez mais em fóruns para aqueles que os tinham como único recurso. Quantidades insuportáveis de obras medíocres esmagavam o pequeno número de obras de qualidade. O catálogo do Salão de Paris de 1882 registra mais de 5.600 obras, apesar da responsabilidade da exposição ter sido confiada desde o ano precedente aos próprios artistas. Cada um que pertencesse a uma associação qualquer ou confraria artística reivindicava um lugar. Os artistas tornaram-se o primeiro inimigo da arte. Quem quisesse se impor sobre essa cena devia tentar eliminar os outros atores. Esse foi o triunfo dos efeitos, do cálculo e da bazófia. Corrompidos pela necessidade constante de sucesso, lamentava-se o crítico Benno Becker em 1896 na revista *Pan*,¹⁹ os artistas acabavam por criar obras cuja única razão de existirem era o desejo de suplantar todas as outras, peças virtuosas que atingiam seu objetivo assim que se falava delas. Um número crescente de artistas passou a considerar que havia pouco sentido em se submeter a esse tipo de competição. E passou a ajudar a si mesmo. Em 1885, Courbet organizou, sob o título *Realismo* – em um pavilhão especialmente erguido para esse fim, o que sem dúvida foi a primeira exposição pessoal na qual um artista independente determinou, ele próprio, a disposição do espaço e a montagem das obras.²⁰ Em 1874, vários artistas se reuniram sob a condução de Monet, a fim de se apresentar como grupo, com 165 quadros, em locais alugados por eles mesmos;²¹ procedimento que em breve será imitado pelas

diversas Secessões Vienenses. O objetivo de tais operações era apresentar-se ao público a sua maneira, de modo mais persuasivo do que o miscelâneo bricabraque dominante nos Salões. No entanto, o tipo de montagem neles praticada não foi posto em questão nem por Courbet, nem por Renoir, o responsável pela produção da exposição dos Impressionistas. Nem mesmo o Salão dos Artistas Independentes, fundado em 1884 e que devia instituir um fórum para os recusados do Salão parisiense – e de uma forma geral para as forças progressistas –, pôde afirmar que melhorou fundamentalmente a apresentação das obras. O quadro continuava a ser concebido como um fragmento de mundo fechado que, de uma forma ideal, remetia para além de si mesmo, mas sem isso ocorrer espacialmente. O olho do século 19 respeitou a autoridade da moldura por tanto tempo, que esta passou a representar os limites naturais das composições que, edificadas segundo as leis da perspectiva, tinham seu próprio centro. A moldura só perde sua hegemonia a partir do momento em que pontos de ancoragem e linhas diretrizes no centro da composição não são mais propostos ao olho. Em vez de ser guiado à profundidade, o olho ou é conduzido em direção às bordas, ou não é, de modo algum, mais conduzido. Sentida como um limite arbitrário, a moldura não mais estabiliza o olhar errante. Ela engloba certamente a composição, mas por suas implicações espaciais, estas remetem bem mais além.

Seurat confrontou-se com esse problema pontilhando parcialmente as molduras de seus quadros. Dessa forma, o olho podia, sem encontrar resistência, sair da imagem e nela entrar de novo.²² Mas tal procedimento privava o quadro também da muralha que o protegia da radiação das obras em sua vizinhança. No momento mesmo em que os artistas começaram a criar obras cuja eficiência era tributária do espaço em volta, a arte perde, novamente, uma parte de sua autonomia tão arduamente conquistada. Vulnerável como nunca fora anteriormente, ela se viu dependente da faculdade de interpretação daqueles que a exibiam. A maneira como um quadro era disposto tornou-se decisiva para sua interpretação. Não se podia mais deixar essa responsabilidade com pessoas que reagissem às



primeiras expressões da modernidade de maneira tão mal preparada e, por conseguinte, indefesa, como o público.

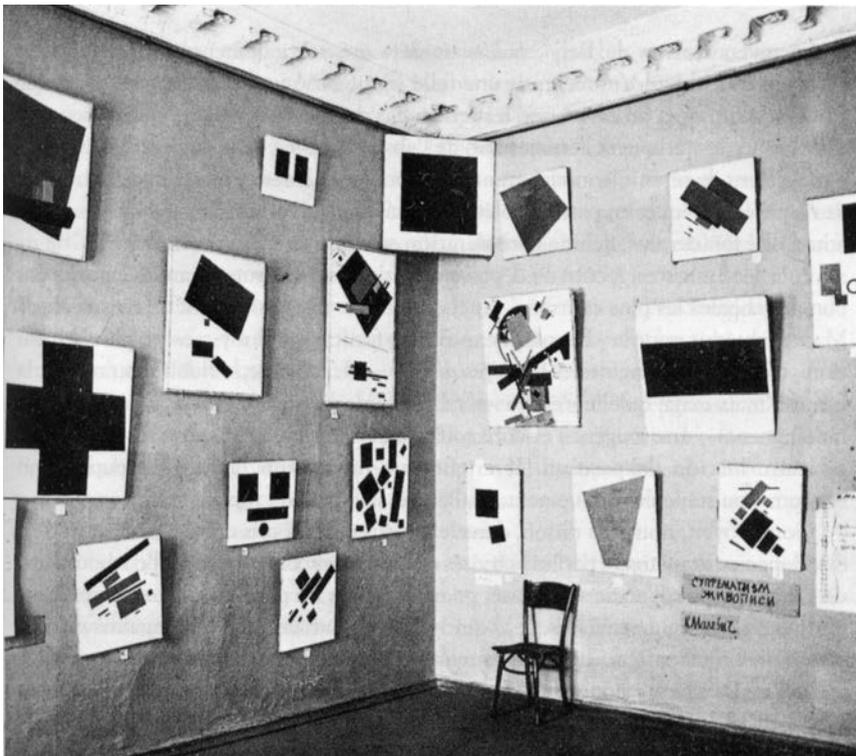
Nesse sentido, as Secessões e outras associações de exposições que foram fundadas entre 1890 e 1900 em Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo, se organizaram com a finalidade de mostrar “a verdadeira arte em todas as suas tendências”. Elas tinham como finalidade “exposições artísticas sem compromisso”.²³ Queria-se conceder a cada talento uma liberdade própria, mostrar poucos quadros em espaços íntimos, ficar abertos às tendências internacionais de expressão e renunciar a todo aparato na apresentação das obras. A decoração não queria mais moldar as obras no estilo da sala de estar burguesa, mas, antes, colocar esta a serviço daquelas. Em 1899, José Maria Olbrich projetou, para a Secessão vienense, um local de exposição cuja ambição era “propor ao amante de arte um refúgio tranquilo e nobre, com o objetivo de permitir um contato natural e acessível entre a vida moderna e a arte de nosso tempo, por meio dos recursos de todas as melhorias técnicas utilizáveis”.²⁴ “À rivalidade entre os grandes

espaços expositivos para apresentar o mais inabitual, o mais vistoso e o mais caro, a Secessão opôs uma técnica de exposição que não se queria autoglorificar, mas servir à obra de arte. Os termos de um artigo sobre a vigésima exposição da Secessão vienense, em 1904, continuam exemplares até nossos dias: “A determinação do espaço em relação às cores dos quadros, o princípio de dispor em uma parede apenas poucas imagens da mesma tonalidade, a altura média e distância suficiente, e a possibilidade de sempre adaptar a disposição espacial, em constante mutação, ao caráter próprio do que é proposto a cada vez”.²⁵

No entanto, a longo prazo a Secessão não se contentou “em reagrupar de maneira harmoniosa as obras de arte que nasceram independentemente umas das outras”.²⁶ A partir de 1902, dá-se um passo à frente. Sob a direção do arquiteto Josef Hoffmann, um círculo de artistas organizou-se para a criação de uma única obra, a escultura de Beethoven de Max Klinger, em uma situação que ambicionava nada menos, como exprime Hoffmann, que “a heroicização do artista em seu papel de redentor da humanidade”.²⁷ Por um curto

espaço de tempo, a arte de numerosos criadores foi posta a serviço de uma obra única,²⁸ para elevá-la, sustentá-la e interpretá-la. O ambiente criado para o trabalho de Klinger, que dava ressonância tanto aos aspectos de conteúdo quanto aos aspectos formais da escultura, fundia-se a ela. A idéia de obra de arte total nascia, bem como, simultânea a ela, uma forma de exposição que ameaçava asfixiá-la e enfraquecê-la, em vez de sustentá-la e interpretá-la, como era seu objetivo.

É difícil manter o equilíbrio entre “o ofício divino e o café-concerto”.²⁹ Quem não sabe deixar a arte falar por si mesma em um ambiente o mais contido e puro possível por temer que ela só aconteça se a percepção for conduzida, ocupa um terreno perigoso. A mediação artística é um vai-e-vem situado entre o trabalho e a interpretação, entre a orientação e o despojamento. Assim como um diretor de teatro pode expressar na montagem de uma peça alguma coisa que não parta necessariamente do autor, o curador de uma exposição modifica as possibilidades expressivas e valoriza a obra pelo estilo e pela maneira de apresentá-la. Quando os artistas assumem, eles mesmos, a montagem de suas obras, como é cada vez



mais freqüente, não há muito como discordar – e isso segue a linha de uma tradição que fornece exemplos convincentes, tais como a Última exposição futurista, de Tatlin e Malevitch (1915), a Messe-dadá, de 1921, ou a exposição dos surrealistas de 1938. A obra adota o ambiente, experimenta o escândalo, o aprofundamento e a banalização aos quais o artista acredita poder submetê-la. A possibilidade de integrar a singularidade da obra em um contexto diferente, ou mesmo de criar-lhe um novo, torna-se um estímulo que excede suas próprias ambições. A exposição como veículo de auto-análise e de auto-apresentação é o meio natural do artista. Quando o controle desse meio abre espaço para não-artistas agirem como artistas, em outros termos, quando as concepções do mediador entram em concorrência com as dos artistas, a exposição corre o risco de perder seu rigor.

Toda vanguarda tem seus intérpretes. As exposições programáticas como Sonderbund ou o Armory-show, como o Salão de outono de Walden ou a Documenta de Arnold Bode implicam também, a despeito da tolerância e da disposição com pontos de vista contraditórios, uma decisão subjetiva contra ou a favor de certas posições. A escolha é um pressuposto incontornável de toda exposição. Um certo grau de acaso, imputável tanto a preferências pessoais quanto a coações objetivas, domina todo o conjunto artístico, seja ele apresentado em uma galeria, um museu ou uma sala de exposição.

As exposições coletivas confrontam obras acentuando atitudes espirituais divergentes umas das outras. Elas as nivelam porque renunciam a considerar seus contextos de emergência e suas coações originais. Alinhadas lado a lado segundo critérios históricos, arquivistas ou estéticos, as obras são reduzidas a uma série de números de catálogo. Isso resulta no fato de temperamentos tão diversos como os de Feuerbach e Marinetti, Kandinsky e Malraux, Paul Valéry, Arnold Bode e Don Judd criticarem com praticamente os mesmos argumentos:³⁰ um emaranhado de tonalidades que se sobrepõem e incitam o espectador, já torturado e excedido em suas faculdades de diferenciação, a procurar parentescos quando se trata, no entanto, de aspectos opostos ou ao menos diferentes.

Dessa forma, a exposição de grupo intelectualizaria a experiência artística e institucionalizaria a arte ao despojá-la de sua força subversiva. Fechada no contexto do

museu, a arte seria condenada à não-eficácia, como estavam convencidos, sobretudo, Kandinsky e Marinetti. Os dois, e muitos outros depois deles, continuam devedores de uma demonstração inovadora de como a arte poderia, de uma forma convincente, integrar-se à vida. Quando a arte se libertou das coações do museu para ser entregue ao cotidiano, ela correu o risco de perder seu "caráter artístico". Integrada à vida, ela se torna freqüentemente um objeto utilitário, que necessita ser apreendido em uma região intermediária entre o fetiche e a condição de *agit-prop*.³¹ Um objeto cujo conteúdo expressivo não mantém mais do que uma ligação tênue com sua significação artística.

Os fundamentos e os ideais estabelecidos pela Secessão vienense continuam, ainda hoje, exemplares em numerosos domínios referentes à exposição. Tanto o conceito de obra de arte total como a técnica de exposição purista, que renuncia a toda decoração derivada e interpretativa, e cuja visada essencial está nas excelentes relações entre parede e quadro e entre espaço e figura, foram utilizados, com freqüência, e permanecem ainda válidos. Em função do que se quer mostrar, uma ou outra possibilidade de montagem se demonstra adequada. Por isso, em nossos dias, a preferência vai para construções de salas de exposições nas quais a estrutura interna é modificável à vontade; envelopes sem caráter que autorizam tanto uma rigorosa linha diretriz quanto um pretenso caos criativo. A técnica purista de exposição, originalmente desenvolvida pela vanguarda para a vanguarda, é igualmente imposta no campo institucional do museu durante os anos 20. Foi só no curso dos últimos 15 anos que os critérios de disposição do espaço da galeria desenvolvidos durante o século perderam seu caráter impositivo. Até então, o que era considerado ideal para a apresentação da arte contemporânea, mas também da antiga,³² era o "cubo branco",³³ esse espaço de tonalidade esbranquiçada, sempre suspeito, iluminado indiretamente e pobremente mobiliado...

Nos primeiros museus, estranha a tudo o que é vinculado ao mundo, a arte era apresentada como um objeto de culto, não como uma obra com a qual se vive, mas como algo que se visita. Nesses santuários da estética, o homem rapidamente apareceu como um estraga-festa que chegou para perturbar a visão.

Contudo, um ambiente que não considera nem o tempo nem as modas, e que força a arte a uma existência orientada em direção à eternidade, e não em direção ao presente, é incapaz de fazer justiça às numerosas tendências do século 20.

“Nós não queremos mais um espaço como um caixão pintado para nossos corpos vivos”, declara Lissitzky em 1923, falando de seu “espaço *Proun*”, sem dúvida o primeiro espaço ambiental da história da arte.³⁴ Mas essa precisão tão arduamente conquistada, segundo as concepções no tratamento da obra de arte por parte das vanguardas, não tardou a entrar em contradição com os valores revolucionários de uma geração que, portando uma fé inabalável no progresso, estava muito longe de erigir suas próprias posições incondicionais. “Quando formos quadragenários, outros homens mais jovens e mais cuidadosos poderão muito bem nos jogar no lixo como manuscritos tornados inúteis.” Marinetti, que pronunciou essas palavras,³⁵ entendia que a arte abre a via para o progresso, e ele mesmo assumia ser completamente submerso por ele.

Para atingir o mundo que queriam mudar, os representantes do futurismo, do dadaísmo e da arte revolucionária russa deviam explodir o campo da percepção que definia a arte como um elemento estranho à vida. Caos e desordem, contraste e conflito tinham novamente voz própria nas salas de exposição. Como intérpretes de suas próprias obras, os artistas entregaram-se ao público mediante conferências e outros tipos de eventos. A arte da ação havia nascido. Tratando-se da relação entre arte e público, a sala de exposição perdeu seu estatuto de condição *sine qua non*. E daí vem o interesse do artista em utilizá-la como fórum.

A primeira geração de vanguardistas atuava em uma cena incrivelmente pluralista. As representações do inimigo embaralhavam-se. O progressismo dentro de um domínio não excluía a reação dentro de um outro. Os burgueses que saudavam com entusiasmo o progresso nas ciências e nas técnicas tinham uma preferência pelas formas historicizantes quando se tratava de fornecer uma representação a si mesmos. Karl Marx descreveu assim seus contemporâneos: “E no momento preciso em que eles parecem ocupados em se transformar e a chacoalhar a realidade, e criar o absolutamente novo, é justamente nessas épocas de crise revolucionária

que eles evocam e apelam ansiosamente, em seu socorro, aos manes de seus ancestrais, que lhes emprestam nomes, palavras de ordem e trajes para atuar na nova peça histórica sob esse antigo e venerável disfarce e com essa linguagem emprestada”.³⁶ Em uma época em que tantas coisas começavam a vacilar, os valores e a imagem do mundo, a moral e as estruturas sociais, as pessoas se agarravam a esse pouco de sagrado que ainda subsistia: ao passado e à identidade nacional pretensamente fundada sobre ele. O internacionalismo pressupõe que se esteja seguro de si mesmo. Aquele que teme perder-se na confrontação com os outros, deve evitá-los, ainda que apenas para melhor se proteger. Antes da Primeira Guerra Mundial, existia apenas um único índice de pertencimento da vanguarda. E esse índice não era a fé no progresso nem o antimonarquismo, nem a proximidade a Nietzsche, nem mesmo a solidariedade de Oscar Wilde. Seu pertencimento era antes de tudo a fidelidade incondicional ao internacionalismo. Erguendo-se contra as fanfarrices patrióticas e libertando-se das coações nacionais, a vanguarda demonstrava sua pretensão à validade universal; uma pretensão que ela defendia de maneira mais convincente do que a de outros campos culturais, considerando que a arte não necessita de nenhum intérprete. As exposições permitiam atingir rápida e diretamente um grande público, e esse é um fato que os artistas exploraram cada vez mais após 1900. Mesmo com o crescimento das exposições de arte moderna, Donald E. Gordon não contabiliza mais do que uma dúzia para o ano 1900; 13 anos mais tarde, em contrapartida, elas são mais de 100.³⁷ A partir de 1908, o internacionalismo torna-se o signo que caracteriza a cena vanguardista na Europa. Quer se trate do *Goldene Vlies* (1908), da segunda apresentação de Karo-Bube em Moscou (1912), do *Kunst-Kring* em Amsterdã (1911), da segunda exposição Skupina em Praga (1912), da segunda mostra da nova associação artística de Munique (1910) ou da oitava exposição dos “Independentes” em Bruxelas, todas tiveram o cuidado, de um modo enciumado, de beneficiar contribuições estrangeiras. As lembranças de Hedda Eulenberg concernentes à exposição do *Sonderbund* (1912) atestam que a mensagem fora compreendida pelo público: “A inabitual unidade nas aspirações e realizações de artistas vindos dos países mais diversos da Europa, deu a todos a bela segurança de que os artistas não haviam sido guiados por nada arbitrário, mas pelo novo

espírito da arte amplamente compartilhado...

Pela primeira vez sentiu-se toda a beleza e a solidariedade do ideal 'pan-europeu'.³⁸

Acrescente-se a isso o sentimento de uma solidariedade internacional que encorajava o combate solitário daqueles que lutavam contra o que parecia envelhecido ou precisando de reforma em sua própria cultura. "Você sente como todas as nações são efetivamente empurradas de um modo místico umas para as outras?";³⁹ escrevia Kandinsky a Franz Marc enquanto preparava a primeira exposição do *Blaue Reiter*. "Os governos podem entregar-se à batalhas. Os corpos podem ser jogados uns contra os outros e se torturar mutuamente. As almas virão em ajuda mútua." Mas quando a guerra realmente eclodiu, raros foram aqueles que souberam esquivar-se às posições partidárias. "Em tais épocas", resume Marc em outubro de 1914, "cada um, queira ou não, forçosamente se volta para sua nação. Luto fortemente em mim mesmo contra isso; o bom-europeísmo é mais caro a meu coração do que o germanismo".⁴⁰ A guerra desmascarou, como pura ficção, o internacionalismo da modernidade. A arte pode ambicionar efeitos internacionais se compreendida como expressão de problemas que ultrapassam as fronteiras. Mas também, de uma certa maneira, ela continua a ser sempre determinada nacional ou, de modo mais preciso, localmente; esse é um fato com o qual os organizadores de exposições sempre foram cruelmente confrontados.

As exposições hoje. A alegria do naufrágio

Como se estrutura uma exposição? Cem artistas, mil obras, cem mil visitantes! Tais cifras, verdadeira expressão da sede por superlativos, são antes um desafio ao talento de organização do responsável pela exposição. Só essa exclusiva atribuição – que implica um pensamento empreendedor, a dinâmica, a faculdade de se impor, a aceitação do risco e a flexibilidade, quando seriam necessárias justamente a sensibilidade, a reflexão e a recusa ao compromisso – é índice da crise na qual entrou o meio mais produtivo da vanguarda. Quem hoje quiser organizar uma exposição, se vê obstruído por uma série de amarras constrictivas objetivas; como "organizador, sensível amante da arte, autor de prefácio, bibliotecário, gerente, tesoureiro, animador, curador, financeiro e diplomata",⁴¹ ele deve satisfazer às exigências mais contraditórias. Um dilema que aprisiona tanto o organizador

independente de uma exposição quanto o que é solidamente ligado a uma instituição.⁴²

Vimos há tempos que a indústria de exposições desempenha um papel nada negligenciável como fator econômico. Mas o fenômeno relativamente novo é que, daqui para a frente, não é apenas o já reconhecido e estabelecido que se revela capaz de mobilizar a massa de visitantes, mas também o que não foi ainda testado, o experimental com ambições explosivas e inovadoras. O "fabricante" de exposição retira o efeito estimulante da arte com o simples fato de mostrá-la. Ele contribui para a afirmação do que se queria não afirmativo, na medida em que permite à arte se representar em uma cena que pouco a pouco tornou-se o termômetro da sociedade. O que já temiam Marinetti e Kandinsky se confirmou. O museu e a exposição se sobrepõem à arte como uma redoma de vidro. Nessa vacuidade livre e separada da vida, que aprendemos a conceder à arte, ela asfixia.

Os mediadores triunfaram. Graças a décadas de esforços para conciliar tudo a todos, para ampliar e aproximar, eles fabricaram um público que admite que, como tudo se explica, tudo se perdoa. Quando interrogado sobre os possíveis modelos para uma futura prática da exposição, capaz de devolver à obra de arte sua força perturbadora, Werner Hofmann respondia, já em 1970, com resignação: "Tudo o que fazemos para questionar as instituições, as convenções e os tabus é imediatamente reintegrado a um conceito de arte que não pára de inchar e que a ingere, a digere e a domestica".⁴³

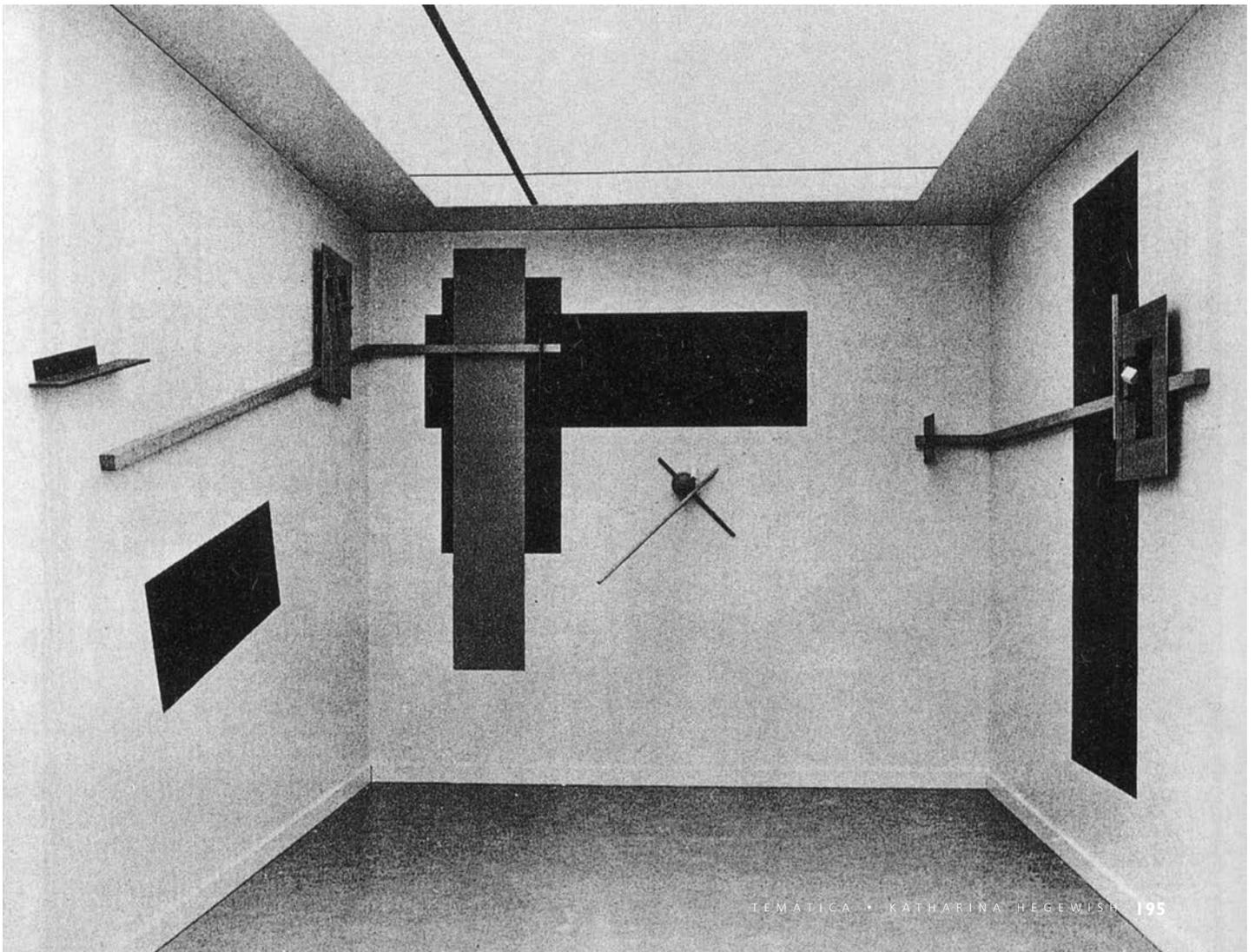
A necessidade de informação do público não cessou de crescer, mas sua capacidade de sentir diminuiu na proporção inversa. Pouquíssimos são aqueles que confiam em sua própria intuição. Cada um pensa só ter o direito de reprovar ou de adamar aquilo que compreende, convicção que os mediadores encorajam à vontade. E isso porque eles também sofrem a pressão da justificação. Suspeitos de parcialidade tanto pela crítica quanto pelo mercado de arte, é necessário que se acredite que existem razões objetivas para suas preferências e repulsas. É assim que eles estruturam, estabelecem rubricas e polaridades; constroem, em função da tese que interessa sustentar, oposições e parentescos; afirmam influências, conseqüências e transgressões, põem-se como descobridores de novas tendências e decretam como verdade definitiva o que possivelmente será contestado já pela exposição seguinte. "Desde que abandonou a

continuação do 'projeto da modernidade, desde que o 'novo', o desenvolvimento e o progresso foram contestados", escreveu Eduard Beaucamp em sua crítica do Bilderstreit de Colônia, "o mercado de exposição tornou-se também mais complexo. A ausência das linhas diretrizes de uma época e a dificuldade de apreender o autêntico espírito do tempo de uma série de estréias de espíritos do tempo *in nuce*,⁴⁴ reforçam a subjetividade e desenfream a fantasia. Os atores que regem hoje o mercado de arte... inventam palavras de ordem e sinais de adesão para seus projetos de exposição – que dependem do marketing –, e se refugiam em excêntricos jogos de interpretação e *mises en scène*".⁴⁵

Os artistas se opõem a esse tipo de tratamento impondo suas condições assim que são convidados a participar de uma exposição. Eles

só aceitam participar se fulano ou beltrano expuser também, se lhes for concedido um espaço preciso ou uma determinada superfície, se puderem decidir quais de suas obras serão mostradas... Essas são as querelas que influenciam cada vez mais o estilo das grandes exposições, mas é raro que cheguem ao grande público. É relativamente freqüente que os textos dos catálogos sejam redigidos, e as reproduções escolhidas, antes mesmo que se estabeleça o que será apresentado. Por vezes, o que o fabricante da exposição mostra é tão novo para ele quanto para o público. No entanto, a divisão dos papéis é mantida: existe alguém que supostamente sabe o que se passa, e todos os outros se deixam tranqüilamente acalantar.

O público não contesta esse *status quo* nem o artista tampouco. Eles fornecem o que o mercado da exposição precisa: uma arte da



exposição cuja forma e conteúdo são tributários de uma série considerável de condições de como as coisas devem ser mostradas. As grandes exposições internacionais exigem obras grandiosas ou ao menos obras que apresentem o volume físico de uma obra grandiosa. Recusá-las implica renunciar à possibilidade de ser catapultado rapidamente à ponta do mercado; uma audiência só autorizável aos já estabelecidos. Os quadros tornam-se os cavalos de batalha em um combate no qual porções de poder estão em jogo. Quem se surpreende que a qualidade se ressinta?

Perspectivas

O carrossel de exposições, que gira cada vez mais rápido, só pode funcionar se os artistas apresentam obras que se deixam integrar sem problemas a essas constelações renovadas sem cessar. “Os quadros estão doravante sem lugar”, nota o artista suíço Thomas Hubert,⁴⁶ “a custo eles são tão reais quanto o espaço que ocupam uma vez pendurados à parede. Eles não mais se baseiam em um lugar; não santificam mais um local, não orientam mais o espaço”. Tornados atópicos, os quadros vão, como fogos-fátuos, de exposição em exposição, presos a suas embalagens. A mobilidade da obra de arte foi durante muito tempo um dos pressupostos essenciais à propagação e à popularização da modernidade e de suas idéias.⁴⁷ Hoje, a televisão e as excelentes reproduções em cores contribuem para em pouquíssimo tempo conferir celebridade às obras sedentárias. Por outro lado, os inconvenientes que a mobilidade causa à arte tornam-se cada vez mais aparentes. A arte moderna é, como mostra muito particularmente a obra de Beuys, mais suscetível a perturbações. Frequentemente elaborada com materiais banais, ela demanda cuidados muito particulares para que sua aura se conserve. Deixar a outros o cuidado de instalá-la é abrir a porta para mal-entendidos. O artista que age de maneira responsável pode fazer escolhas. Ou bem ele se faz de acompanhante errático de sua arte, cuja mobilidade exige a sua própria – uma situação que consome forças e dificulta seu desenvolvimento, dado que o força a se concentrar uma vez mais no que já finalizou. Ou bem ele não transige com as condições que protejam sua arte da arbitrariedade dos curadores de exposição.

Realizações como *Chambres d'Amis*, de Jan Hoets, ou *Skultur Projekte Münster*, de Kaspar König, que permitiram aos artistas trabalhar em lugares específicos no âmbito de um contexto expositivo, encontraram a simpatia dos artistas, dos críticos e do público. Soltá na vida, ou seja, em um espaço público estranho ao museu – caso de *Chambres d'Amis* de Gand, e dos

estacionamentos e praças de Münster –, a arte também se beneficiou, até um certo ponto, da proteção oferecida por um certo quadro institucional. Os cartazes, os catálogos e os programas de exposição conciliaram tanto aqueles que sabiam sobre o que havia para se ver quanto os outros (*os in* e *os outsiders*). Os impressos condicionaram a percepção e dessa forma asseguraram que seja entendida como arte – e em regra geral, respeitada como tal –, o que, em condições “normais”, teria encontrado uma profunda incompreensão e sem dúvida, uma rejeição ainda maior.

O espaço público exterior ao museu, que nos últimos tempos atrai cada vez mais artistas, é um domínio do sensível. A arte só goza da liberdade do bufão na medida em que ninguém venha contestá-la. Mas se o artista abandona o espaço tradicional da exposição e ocupa lugares que as pessoas consideram como seus, por um tempo maior que o esperado, não é mais somente diante de si mesmo que ele é responsável, mas também diante daqueles cujo mundo invadiu. É fácil chocar um público que não esteja familiarizado com a arte. Em contrapartida, despertar sua curiosidade, ou mesmo seu entusiasmo, exige que sejam ultrapassadas todas as bem-sucedidas estratégias que a vanguarda empregou ao longo do século; estratégias de choque, de provocação e de negação, cujos efeitos estão em relação direta com as condições nas quais a arte é percebida.

Quem quiser fazer boas exposições não deve proceder de forma estereotipada. O que se presta a uma determinada forma de arte não é o contexto apropriado para outra. “O que hoje difere de outrora nas exposições de arte”, reconhecia Eberhard Roters já em 1970,⁴⁸ “está em função do que hoje difere de outrora na arte, e o que diferirá nas exposições futuras das de hoje está em função do que, na arte do futuro, diferirá da de hoje; e isso será, sem dúvida, quase tudo”.

Katharina Hegewisch nasceu em 1955 na Alemanha. Estudou História da Arte no Courtauld-Institute em Londres e na Universidade de Heidelberg. Entre 1978 e 1992 trabalhou como crítica de arte no jornal *Frankfurter Allgemeine*. Além de textos em catálogos e revistas de arte, publicou *A arte da exposição* com Bernd Klüser, em 1991 (de onde foi retirado o que aqui se transcreve) e *O fim da vanguarda*, em 1995. Desde 1990 trabalha como livre-conselheira de arte e representante da Consultoria de arte Achenbach em Munique, e também com inserções e deslocamentos de trabalhos de arte relacionados à arquitetura, estruturação de coleções, realização de concursos de artistas e organização de exposições.

Tradução: Marisa Flórido Cesar

Revisão Técnica: Glória Ferreira

Notas

- ¹ Anselm Feuerbach, *Ein Vermächtnis* (Um testamento), citado da 20-24ª edição, Berlim, 1912: 243
- ² Sobre o assunto, cf. Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums* (Fundação de museus e destruição de museus. Contribuição à história social do museu de arte), Munique, 1981: 39-40
- ³ Sobre a emergência e o desenvolvimento da crítica de arte no século 18, cf. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik* (O nascimento da crítica de arte), Munique, 1968: 126 sq. E Ekkehard Mai, *Expositionen – Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens* (Exposições – História e crítica do fenômeno das exposições), Munique, Berlim, 1986: 11 sq.
- ⁴ Em francês no original. (n.t.)
- ⁵ Citado de acordo com Dandner. *op. cit.* [não foi citado ainda; favor completar referência] note 3, p. 154.
- ⁶ Cf. *Kunst im Käfig* (Arte na gaiola). Francfort sur le Main: Ed. Giesela Brachert, 1970: 8.
- ⁷ Cf. Jürgen Weber, *Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen* (Desapossamento dos artistas. História e funcionamento do agenciamento artístico burguês), Munique, 1979: 46.
- ⁸ Günter Kunert, Die Museen haben abgedankt – Über die Sinnlosigkeit der zeitgenössischen Kunst (Os museus abdicaram. Sobre o absurdo da arte contemporânea), in *Die Zeit*, 2, 12, 1988.
- ⁹ Émile Zola, *Mon Salon* (Meu Salão).
- ¹⁰ Citado de acordo com Ekkehard Mai, *op. cit.*, note 3.
- ¹¹ Cf. Eberhard Roters, *Ausstellungen die Epoche machen* (As exposições que fizeram época) in *Stationen der Moderne* (Estados da modernidade), catálogo de exposição. Berlim, 1988: 21.
- ¹² Citado de acordo com Mai, *op. cit.*: 19, nota 17.
- ¹³ *Id.*, *ibid.*: 18.
- ¹⁴ Citado de acordo com: *Festschrift zum hundertfünfzigjährigen Jubiläum des Badischen Kunstvereins*, Karlsruhe, 1968: 72.
- ¹⁵ Citado de acordo com Corona Hepp, *Avantgarde – Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, Munique, 1987: 47.
- ¹⁶ Cf. Grasskamp, *op. cit.*: 33.
- ¹⁷ Cf. por exemplo: "1ª exposição de arte russa", Galerie Van Diemen, em 15 de outubro de 1922, organizada pelo Comissariado russo para a ciência e a arte, ou o pavilhão espanhol da "Exposição internacional de artes e técnicas na vida moderna", Paris, de 24 de maio a 26 de novembro de 1937.
- ¹⁸ Citado de acordo com Stephan Waetzhold, *Motive, Ziele, Zwänge: Die Ausgangslage, in Ausstellungen – Mittel der Politik?* Symposium internacional, de 10. 9 a 12.9, Berlim, 1980: 19.
- ¹⁹ Cf. Jürgen Weber, *op. cit.*: 49sq.
- ²⁰ Cf. nota 14: 19.
- ²¹ Ebenda [esse amarelo já veio; e o que é Ebenda?]: 21.
- ²² Cf. Mai, *op. cit.*: 21; Thomas Nipperdey, *Wie die Kunst autonom wurde*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n. 181, 8 de agosto de 1987.
- ²³ Manfred Schneckenburger, *Documenta – Idee und Institution*, Munique, 1983: 20.
- ²⁴ Citado d'après G. F. Koch, *Angestellte Kunst wirdellingskunst, in Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, vol. 4: *Zugang zum Kunstwerk*, Vienne, 1986: 148.
- ²⁵ Cf. Grasskamp, *op. cit.*: 39.
- ²⁶ Uwe m. Scheneed, *Wozu Ausstellungen?* in *Kunstchronik* 23, 1970: 300-301.
- ²⁷ Cf. Werner Hofmann, *Kunst – Wie lange noch. Anmerkungen zur gegenwärtigen Situation*, *Die Zeit*, 21, 2, 1969: 13.
- ²⁸ Dresdner, *op. cit.*: 116.
- ²⁹ Nipperdey, *op. cit.*
- ³⁰ Cf. Mai, *op. cit.*: 40.
- ³¹ Cf. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle, in Wolfgang Kern, Der Betrachter ist im Bild*, Colônia, 1985: 288.
- ³² Cf. John Rewald, *Die Geschichte des Impressionismus*, Cologne, 1979: 185sq.
- ³³ Cf. O'Doherty, *op. cit.*: 287.
- ³⁴ Cf. Mai, *op. cit.*: 38sq.
- ³⁵ W. Schölermann, *Neue Wiener Architektur, in: Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. III (1898/99): 109.
- ³⁶ Citado de acordo com Georg Friedrich Koch, *op. cit.*: 150.
- ³⁷ *Id.*, *ibid.*: 148.
- ³⁸ *Id.*, *ibid.*
- ³⁹ Mais detalhes cf. Peter Vergo, *Gustav Klimts Beethovenfrieze*, *Burlington Mag*, n. 115, 1973: 109-113.
- ⁴⁰ Barzon Brock a respeito de Kaspar König, na ocasião da entrega do prêmio "Passepartout" em 1989.
- ⁴¹ Cf. Anselm Feuerbach, *op. cit.*: 149sq; Filippo Marinetti, *Premier Manifeste futuriste*, 11 de fevereiro de 1910; Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, 1959: 24sq.; A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Pssyologie [favor confirmar grafia] de l'art, Paris, Gallimard, 1952-1955; Paul Valéry, *Le problème du musée*, 1923; Don Judd, *Ausstellungsleiterstreit, in Kunstforum*, vol. 100, abril-maio 1989: 492sq.; A. Bode, *Katalog der documenta 3*, Kassel, 1969: XIX.
- ⁴² O *agit-prop* é uma forma de expressão artística de caráter militante e educativo, com o objetivo de mobilizar emocional e ideologicamente o público no sentido de agir em relação a uma situação social que exige uma solução São exemplos de *agit-prop* as atuações no espaço urbano na Rússia pós-revolucionária e na China durante a revolução cultural. (N.T.)
- ⁴³ Por exemplo a sala Bellini no museu Correr, transformada em 1960.
- ⁴⁴ Cf. O'Doherty, *op. cit.*: 151.
- ⁴⁵ Citado de acordo com Koch, *op. cit.*: 151.
- ⁴⁶ Citado de acordo com U. Appolonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Colonia, 1972: 36.
- ⁴⁷ Karl Marx, *Oeuvres, Politique I*, Paris: Gallimard, 1994: 438. Pléiade. (N.T. do alemão).
- ⁴⁸ Cf. Gordon, *op. cit.*: 43sq.
- ⁴⁹ Citado de acordo com Hepp, *op. cit.*: 116.
- ⁵⁰ *Id.*, *ibid.*
- ⁵¹ *Id.*, *ibid.*
- ⁵² Harald Szeemann, *Über Kunst kann man nicht abstimmen*, in *Die Zeit*, 1º maio de 1970: 25.
- ⁵³ Em seu artigo de 1970 (ver nota anterior), Szeemann expressava a esperança de poder trabalhar de maneira mais produtiva sem as limitações desse tipo. E, de fato, o organizador independente de uma exposição é menos ligado em suas escolhas temáticas. Mas isso não torna menos necessário que ele continue a bajular patrocinadores e artistas e que leve em conta os dados locais.
- ⁵⁴ Werner Hoffmann em conversação com G. Brackert, in: *Kunst im Käfig* (A arte na gaiola), *op. cit.*: 98.
- ⁵⁵ "Numa noz", em latim; em resumo (N.T.).
- ⁵⁶ Eduard Beaucamp, *Kunterbunter Geschichtsverchnitt, in Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de abril de 1989: 27.
- ⁵⁷ Thomas Huber, in: *Wasser, Salz und Bilder*, Catalogue galerie Michael Horbach, Colonia, 1987, sem paginação.
- ⁵⁸ Cf. Walter Grasskamp, *Die Reise der Bilder – Zur Infrastruktur der Moderne, in Stationen der Moderne*, Berlim, 1989: 25sq.
- ⁵⁹ Eberhard Roters, in *Kunst im Käfig, op. cit.*: 69.

