



ARTE EM CAMPO INSTÁVEL: estratégias de ativação poética para além da galeria

Luiza Interlenghi

arte contemporânea campo instável
além da galeria espaços de liberdade

Intervenções, instalações e ocupações, na virada dos anos 2000 no Brasil, apontam as possibilidades de interligação da galeria aos espaços sociais. Essas estratégias ocupam e ultrapassam as bordas moventes do campo da arte, cuja instabilidade se torna visível e manipulável. Defendem, assim, posições críticas e a manutenção de espaços de liberdade.

Na década seguinte ao retorno à democracia, no âmbito de uma produção que se singulariza no Brasil e transita internacionalmente com a globalização, diversos artistas, reiteradamente, apontam para as possibilidades de interligação da galeria aos espaços sociais. A cidade e seus extratos temporais são reintegrados ao campo da arte, física e simbolicamente, tornando-o intensamente instável. Ainda que realizados de modo independente, *Cruzamento* (2003-2004), de Renata Lucas, *Extensor* (2001-2010), de João Modé, *Fundo falso* (2010), de Matheus Rocha Pitta, *Costumes* (2003-2006), de Laura Lima, assim como *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido* (2002) e *Viagem ao centro do céu e da terra* (2002), de Cildo Meireles intervêm de modo exemplar na galeria e além. Ocupam, habitam e ultrapassam as fronteiras do campo da arte, cuja instabilidade se torna criticamente visível. Então, uma temporalidade que captura, desacelera, e outra que se abre momentânea e livremente são mantidas em tensão. A inquietude quanto à extensão, plasticidade e repercussão dessa condição instável, justo em sua interseção com o viver, é como uma indagação de caráter epistemológico, reposta em diferentes metáforas do instável.

ART IN AN UNSTABLE FIELD: strategies for poetic activation beyond the gallery | *Installation, intervention and occupations by specific artists, at the turn of the 21st century in Brazil, point to possibilities of the gallery's connection to social spaces. These strategies occupy and transcend the moving borders of contemporary art, and make the instability of the field of art visible and able to be manipulated. They uphold thereby critical positions and maintain spaces of freedom.*
| **Brazilian contemporary art, instability of the art field, beyond the gallery, spaces of freedom.**

Cildo Meireles, *Viagem ao centro do céu e da terra*, 2002.
Orto de' Pecci. Arte all'Arte 7, Siena, Itália. Ferro, perfuração no solo e alvenaria. Aprox. 30 x Ø 0,80m Foto: Galleria Continua

Pela construção de passagens literais e simbólicas para contextos externos, a galeria, entendida aqui como chave modernista do sistema da arte, que em certa medida resiste, é pressionada a se abrir para outras espacializações e temporalidades. Os movimentos, tensões e forças específicas que esses trabalhos deflagram, se considerados por uma metodologia histórico-crítica totalizadora, pareceriam caóticos.¹ Sabemos que a arte contemporânea, como afirmou Hal Foster, “parece flutuar livre da determinação histórica, da definição conceitual e do julgamento crítico”.² Porém, quando identificadas e analisadas em suas condições específicas, essas flutuações indicam modos de resistência aos padrões homogeneizantes do viver.

Na intervenção *Cruzamento*, de Renata Lucas, a cidade, exatamente nas cercanias de espaços institucionais da arte, encontra-se “em obras”, em processo específico de transformação. Chapas de compensado que demarcam a área em que duas ruas, avistadas da galeria, se cruzam marcam a interseção de fluxos, uma área de passagem inscrita em várias direções, sem se reduzir a uma delas. A forma desenhada pelos compensados é simples e claramente identificável. Semelhante, porém, a mero tapume na cena urbana, estabelece uma continuidade com o lugar em que se posiciona, o que mantém a intervenção no limiar do desaparecimento como obra. Na iminência de dissolver-se nas flutuações temporais da paisagem, o objeto, entretanto, se sustenta; por proximidade, relaciona-se visual e espacialmente com a galeria. Abre, assim, um campo simbólico que dá visibilidade à condição cambiante da produção, recepção e institucionalização da arte. Entre a rua e a galeria há um percurso percorrido que pressupõe um engajamento corporal. A imprevisível, porém provável, distinção das chapas de

compensado e a percepção de sua proximidade com a galeria são cruciais para o acontecimento poético. Distinta, entretanto, da torção topológica nos movimentos construtivos no Brasil, assim como do gesto poético neoconcreto de subsumir o fora dentro, a alteração tangível na rua, em sua relação com a galeria, nos fala da simultaneidade de ambas as posições possíveis do objeto. Demonstra a potência de uma dupla inscrição, tanto dentro como fora da galeria, de onde sua presença pode ser avistada e para onde, em sentido inverso, eventualmente aponta. É, porém, a possibilidade intermitente de reversão da cidade em espaço da arte que ilumina por um instante o funcionamento desse campo instável, tomando-o positivamente.

Com uma corda apenas, o *Extensor*, de João Modé, abre um percurso a ser percorrido e mantém o olhar em trânsito, entre a galeria e o lado de fora (como áreas verdes e parques urbanos, que integram temporalidades viventes à arquitetura institucional). Cada *Extensor* distende o lugar da intervenção, cujas cercanias são reconsideradas como espaços provisórios de circulação da arte. Nas versões já realizadas, o *Extensor* parte de uma amarração observável, institucionalmente ancorada, para navegar. Na ocupação *Para o silêncio das plantas*, no Parque Lage, a corda atada às palmeiras que margeiam o acesso às Cavalariças cruza a galeria e segue até um ponto indefinido encoberto pela vegetação. Esse extremo oculto que tensiona e sustenta o *Extensor*, produz uma extensão poética sem repouso da galeria. Ameaça dispersar as bordas de sua sólida arquitetura em um campo instável que o olhar falha em abarcar. Quase vazia – com esparsos objetos, instrumentos musicais, pouco mobiliário –, a galeria foi habitada diariamente pelo artista, que coletou pequenos achados ali depo-

sitados, além de desenhar nas paredes e desenvolver outras atividades.³ Sabemos que “a transformação dos objetos é contextual, uma questão de re colocação. Quando isolado, o contexto dos objetos é a galeria”, afirma O’Doherty ao analisar *Merzbau*, de Kurt Schwitters, e demonstrar como a galeria leva a que em seu interior mesmo os objetos comuns sejam “destransformados” em arte.⁴ Enquanto sublinha a potência da ausência, do silêncio e do vazio, Modé lança luz em modalidades

de forças pouco visíveis que se mantêm (ainda que no campo já distendido da arte) e que permitem observar o próprio sistema da arte. Decisivas relações entre suas instituições e o viver são, então, problematizadas.

Em *Cruzamento* e *Extensor*, um recuo tático quanto às instâncias subjetivas permite que o campo da arte, em suas condições próprias, inesperadamente, possa ser observado. Ambos remontam, em certa medida, à ativação do entorno do objeto, própria da escultura no campo ampliado, identificada por Rosalind Krauss.⁵ Porém, ao entrecruzar e estender o registro simbólico da galeria ao seu entorno, distinguem-se daquele intuito de afirmar a arte em sua estrita objetividade.

A exposição *Fundo Falso #2* (2010), de Matheus Rocha Pitta, abriu um circuito interno alternativo na Progetti, cuja arquitetura foi alterada, desde o bloqueio da sala principal no térreo, com uma



Renata Lucas, *Cruzamento*, 2003. Folhas de compensado posicionadas na interseção das ruas Dois de Dezembro e Praia do Flamengo, Centro Cultural Oduvaldo Viana filho (Castelinho do Flamengo), RJ. Foto: Beto Felício

parede falsa em que foi projetado um vídeo, até o mezanino.⁶ Enquanto a baixa luminosidade dessa sala contribui para dissimular a arquitetura, *Drive Thru #2* exhibe, com atmosfera noturna, o desmanche de carros como procedimento escultórico. A imagem projetada, entretanto, deixa escapar certas irregularidades: o contorno dos corpos dos dois mecânicos que trabalham juntos, a iluminação usada por eles, as bordas do carro apresentam linhas duplas, fantasmas, contaminações na cor. De fato, o vídeo é editado com a sobreposição de duas filmagens de ações equivalentes – dois carros de mesmo modelo e cores diferentes foram desmontados. A fusão desestabiliza a imagem e essa instabilidade fornece pistas para eventos correlatos que, tal como a arquitetura falseada da galeria, põem o espectador em estado de atenção. A sobreposição leva a que os corpos dos mecânicos se tornem translúcidos, a musculatura rerepresentada como espectro, aparição, em um espaço discretamente fluido.

Tratado, porém, como registro, documentação, esse cenário reivindica existência material, o que é reafirmado pela presença oculta, mas concreta, das peças na galeria, tal como corpos emparelhados – o título do vídeo remete a *death drive*, pulsão de morte. Vencida a escada, adiante, a partir do mezanino, a visão do topo da parede de projeção revela seu interior, em que as peças do desmanche exibido no vídeo foram ocultadas. O percurso prossegue com a passagem pelo fundo falso de uma geladeira, que leva a outra sala. Essa geladeira é idêntica à que aparece no convite da exposição, apropriada de reportagem policial que revela a passagem secreta para ocultar o jogo ilegal com máquinas caça-níquel. A manipulação pelo artista de objetos e imagens atribui valores intercambiáveis entre ambos: os objetos, em plena matéria, tratados simbolicamente e as imagens imateriais, como registros de fatos. Esse caráter (frequente nas fotografias criminais) de verificação e revelação de fatos pouco visíveis retorna em um segundo objeto no mezanino. Como um duplo, uma geladeira idêntica, sofre alterações em seu desenho interno, para simular a arquitetura da galeria ocultada pela intervenção do artista. Fotografias policiais de corpos emparelhados são coladas nessa carcaça. Com essas ambivalências, a visão freudiana da coexistência das pulsões de vida e de morte é retomada a partir da experiência contemporânea da imagem, cuja aparição volátil, multiplicada na cultura de massa, determina cada vez mais a organização do viver. Paredes falsas, espaços internos velados e desvelados, refazem o duplo funcionamento, o vínculo vital e destrutivo entre arte e mercado.

Na 27ª Bienal de São Paulo, com *Novos costumes* (2006) Laura Lima fez a galeria como *Loja* – com provadores, araras, vendedores e espelhos

– em que são oferecidas vestimentas em vinil transparente, elaboradas com cortes, dobras e colagens.⁷ Formam bicos, escamas, sacos, rabos, máscaras que podem ser manipulados e vestidos pelo público. A metáfora que aproxima *Novos costumes* e o funcionamento do mercado da moda mantém a tensão entre familiaridade e estranhamento. Sugere modos de interação que guardam certa proximidade, embora na diferença, com a experiência da arte: o tempo de provar os *Costumes*, a escolha de alguns entre os demais, a visualização da própria imagem no espelho e a exposição ao olhar do outro. Logo, porém, a trivialidade é rompida pelo uso das vestimentas, que devolve, refletida no espelho do provador, uma imagem alterada, como a de um estranho. Frequentada por outros, estranhos que se observam mutuamente, a *Loja* esboça uma comunidade imaginária de adeptos de *Novos costumes*.⁸ A dupla inscrição de *Novos costumes* no território institucional – jogo estético e mercado – estabelece um conflito que deixa ver o já embaçado limiar entre arte e sociedade. Por instaurar temporariamente essa ambivalência no interior do sistema da arte, os conhecidos vínculos entre arte e mercado são ludicamente evidenciados. Não propriamente para suprimi-los, mas antes inscrevê-los em sistema distinto, provido de linguagem própria, sobretudo, um sistema corruptível, alterável, para o qual cada um dá sua contribuição de acordo com sua *fação*.⁹ A *Loja* dissemina pequenas rupturas, porosidades através das quais as diferenças respiram. Suas relações internas não apagam nem suspendem, como na radicalização da imersão na instalação, a consciência das condições de exibição na galeria, na Bienal, no museu, no mercado de arte. Tampouco estabelece uma posição externa à galeria. A poética aqui é disseminada pela reversão simbólica interna do espaço institucional, por

meio de uma superfície-cenário que parcialmente o reveste e encobre, mas também o replica e revela, já que, embora desativado, deixa ver o febril teor de negociação mercantil que o sustenta. É crucial que o trabalho esteja alojado no sistema da arte, pois, apenas quando o estranhamento é aí deflagrado, esboça um jogo de forças. Nessas condições de coexistência, além do jogo estético (já mapeado no campo da arte), *Costumes* ativa um estranhamento como hábito passível de se instalar neste sistema, tornando-o a seu modo desregulado, disfuncional, *corruptível*.

Fundo falso, de Matheus Rocha Pitta, e *Costumes*, de Laura Lima, posicionam-se no próprio espaço institucional, em parte, manipulando situações de imersão. Embora não haja afastamento físico, há um descolamento imaginário da galeria, pois, uma funcionalidade limiar é instalada. Ambos remetem, claramente, à circulação da mercadoria – seja o mercado ilegal ou o da moda. Desestabilizam simbolicamente o sistema da arte, facilitando possíveis reversões nos embates entre o mercado e os espaços de liberdade. Às forças internas ao cubo branco que transformam qualquer objeto em arte, identificadas por O’Doerthy, somam-se referências ambivalentes – peças de desmanche, geladeiras e *Costumes* que, alterados simbólica e fisicamente, aspiram a retornar aos espaços do viver.

Em instalações referenciais de Cildo Meireles – como na arquitetura de *Através* (1983-1989) e, mesmo, na concisa *Volátil* (1980-1994) – a imersão está associada a temporalidades próprias de um espaço, até certo ponto autônomo, porém, inscrito na galeria.¹⁰ Tanto física como simbolicamente, essas instalações introduzem no âmbito institucional metáforas que instigam a tomada de consciência das relações do espaço-tempo na arte, que, tal como no labirinto borgeano,¹¹

seguem enlaçadas ao viver. Em *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido* e *Viagem ao centro do céu e da terra*, entretanto, a ocupação transcorre em áreas públicas, em cidades nas quais ocorrem projetos institucionais já paudados pela ocupação de ruas, praças, museus e galerias. *Elemento desaparecendo...*, constituído pela montagem de uma fábrica de picolés de água e sua comercialização durante a Documenta 11, em Kassel, replica e altera o processo de produção e as estratégias de comunicação do mercado, destituindo-os, porém, da lógica de geração crescente de lucro. A venda do picolé, produzido em diferentes embalagens, mas, sempre com o sabor água, se confunde com o comércio de rua e a oferta de lanches nas grandes exposições internacionais.¹² Pelo fato de oferecer um produto cuja matéria-prima está no centro do debate contemporâneo sobre o esgotamento das reservas naturais, o artista repõe metaforicamente no objeto “picolé de água” o dilema entre o consumo e a sustentabilidade dessas reservas. Outra circularidade borgeana se apresenta: ao chupar o picolé, toma-se consciência de que a água já estaria desaparecendo, para se tornar produto. *Viagem ao centro...* foi realizado no mesmo ano na cidade de Siena, para o programa Arte All’Arte 7. Uma escada de metal enterrada no solo foi projetada 30 metros para o alto, como que a interligar dois infinitos: um celeste, outro subterrâneo. Durante a escavação brotou uma nascente, então apropriada pelo artista para formar um poço do qual a escada foi erguida. Esse fato, somado à poética de integração do céu às profundezas, repercutiu no entorno da escultura e o Orto de’Pecci foi sendo ocupado como praça, lugar de encontros que se contrapõem à aceleração do tempo própria das demandas de produtividade e consumo.



Laura Lima, *Novos Costumes 2006*, 27ª Bienal de São Paulo Foto: Acervo da artista

Em *Viagem ao centro...*, a discussão sobre a ultrapassagem das bordas e a permeabilidade das fronteiras com o lado de fora do campo da arte pressupõe a inscrição simultânea na arte e na vida. A estrutura, que se projeta para cima e terra adentro, mantém simbolicamente o solo como horizonte entre essas duas direções. Tal interseção (horizontalidade também demarcada pelas folhas de compensado sobre o asfalto em *Cruzamento*, de Lucas) marca poeticamente o encontro de eixos temporais – o passado histórico, em que houve escassez de água em Siena, e o futuro apontado pelo centro universitário em que se transformou. *Viagem ao centro...* desenha uma linha de ligação, conceito espacial que reaparece no *Extensor*, de Modé que une espaços e temporalidades. Todo linha, horizon-

te provisório, oscilante, o *Extensor* é como um laço imaginário (o artista relata imaginar que, na versão para a Bienal de São Paulo, a corda transmitiria vibrações externas para o prédio que chegariam até suas fundações). Como horizonte, não tem posição fixa. Sempre a se expandir, une, interliga e continua indefinidamente. Ao alcançar o fora (a mata, a rua), novamente segue adentro. Mesmo no limiar do desaparecimento, como em *Cruzamento*, de Lucas, essas intervenções são como “condutores de percepção”, que tanto abrem cruzamentos e interseções, como estendem e conduzem a potência poética da galeria.¹³ Concedem, portanto, visibilidade a relações complexas, distintas da mera destituição institucional pela dissolução da arte na vida ou a ocupação da margem, como trincheira. Seus po-



Matheus Rocha Pitta, *Fundo Falso #2*, 2010. Interior do mezanino da Progetti, RJ. Foto: Matheus Rocha Pitta.

sicionamentos são simultaneamente de inscrição e afastamento dos espaços institucionais e tanto são lançados por meio da experiência como pelo conceito que emerge na metáfora, como nos mostrou Paul Ricoeur.¹⁴ Com a força da metáfora, iluminam chaves conceituais para o acesso aos instáveis limiares da arte e do viver.

Se o caráter reflexivo da modernidade assumiu uma inédita dominância nas sociedades contemporâneas ocidentais, como mostra Anthony Giddens, de modo análogo, o caráter experimental e reflexivo da arte foi de tal maneira radicalizado que tornou o campo da arte instável, como observado, em certa medida, nas poéticas aqui analisadas.¹⁵ As várias estratégias de indagação quanto aos trânsitos entre arte e vida, os espaços institucionais e a cidade sinalizam essa intensa

reflexividade. Afirmam a condição do campo instável da arte como resultante dos processos de autoconsciência da plasticidade de seus limites e, ainda, como resposta à experiência de fluidez nas sociedades contemporâneas.¹⁶

Elemento desaparecendo..., de Cildo Meireles, abre uma temporalidade própria em que os movimentos de circulação da cidade, da arte e do capital em parte se justapõem para tratar dos riscos implicados no consumo insustentável da água – um impasse que entrecruza a arte, a ciência e o viver. Ao destituir o domínio do lucro em uma estrutura que está na base do capitalismo, o trabalho suspende aquele caráter expansionista e homogeneizante. No curso de movimentação da cidade, transitoriamente ativada como campo da arte por uma ação institucional, a circulação da mensa-

gem no ato de consumo, corresponsabiliza cada indivíduo pela preservação dos recursos naturais. No *Extensor* de Para o silêncio das plantas, de Modé, os hiatos entre as trocas sociais e as demais formas de vida no planeta são enfrentados pela proposição de passagens que vão ao encontro de outras sensibilidades. Extensores musicais, as trilhas sonoras dedicadas às plantas arriscam ligações estéticas com formas de vida situadas fora do simbólico. A ciência avança nessa fronteira, como mostram os livros disponibilizados na galeria das Cavalariças do Parque Lage, porém com objetivo operacional. Modé busca os ritmos compartilhados, a comunicação possível, como celebração do viver. De modos distintos, ambos remetem aos limites do humano e inevitavelmente à finitude, abordada no vídeo *Drive Trhu #2*, de Rocha Pitta, exibido na Progetti, cujo título evoca a pulsão de morte. Ainda em *Fundo falso #2*, as fotografias de reportagens policiais coladas na geladeira-maquete situada no mezanino exibem corpos que foram emparedados. Vale lembrar que a designação do corpo como “vivente” por Laura Lima já remete a seu oposto, o corpo sem vida.¹⁷ *Viagem ao centro...*, de Cildo Meireles, porém, retoma as modalidades afetivas do conviver por meio de um imaginário socialmente compartilhado. Ativa a memória da fábula sobre alcançar as nuvens, capaz de refazer temporariamente alguns laços comunitários em seu entorno.

Os trabalhos aqui analisados põem em evidência a condição instável do campo da arte e a possibilidade de, então, propor alternativas e reversões temporárias entre espaços previamente qualificados como artísticos, seu entorno e além. Desfazem pontual e temporariamente bordas institucionais que, como as paredes de um labirinto, dissimulam e aprisionam. Nessa

condição de cruzamento, interseção e extensão, cada situação poética comporta indeterminações, como a de uma linha que se perde em um ponto inatingível. Há um desafio ao legado comum da imersão na instalação (que permite a manipulação da presença do espectador) por um cálculo mais aberto e processos que não se atêm a um reduto no interior da galeria. Ao explorar espaços e temporalidades para além da galeria, esses artistas extraem potência dos riscos de dispersão de suas poéticas nas experiências que transcorrem socialmente. Lidam com o grau de imprevisibilidade da vida, resgatam espaços de negociação das diferenças e de resistência das instâncias de liberdade que persistem no campo instável da arte.

NOTAS

1 As considerações de Hans Belting sobre os limites da história totalizadora quanto à arte contemporânea contribuíram para as análises aqui apresentadas. Ver Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

2 Foster, Hal. *Contemporary extracts, E-flux Journal*, n. 12, jan. 2010.

3 Com a reprodução de trilhas sonoras intermitentes e nunca repetidas, o artista rompeu o silêncio poético da mata, cujos sons ocorrem fora do discurso.

4 O’Doherty, Brian. O olho e o espectador. In *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

5 As situações poéticas abertas por esses artistas não seriam passíveis de inscrição num esquema formal, como na analogia de Rosalind Krauss com as oposições binárias de um modelo matemático. Ver Krauss, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, n. 17, dez. 2008.

6 A Progetti (RJ) funcionou entre 2008 e 2014 em um sobrado no Centro do Rio de Janeiro.

7 *Costumes*, primeira versão de *Novos costumes*, confeccionados em vinil azul foram exibidos no Museu de Arte da Pampulha (2001) e na Casa Triângulo (2003), quando a galeria comercial foi alterada pela artista para funcionar como loja.

8 Esse sentido de comunidade está presente em RhR (1999), projeto colaborativo anterior da artista, em que os participantes se reúnem regularmente e vestem (ali como em situações do cotidiano) uniformes montados por procedimentos simples de dobra e costura do tecido. Adotam, ainda, uma linguagem específica para designar o uso e a circulação com os uniformes. O grupo tem um administrador, inicialmente a própria Laura Lima.

9 A artista trabalha com a linguagem, especialmente desde RhR (1999), sobre o qual afirma: “quando eu começo em 99, eu ainda nem sei que todas essas coisas [os *Costumes* e *Novos costumes*] vão acontecer. Eu queria entrar em um terreno de linguagem e digo que aquilo é uma obra de arte” (Laura Lima em entrevista à autora em 29 dez. 2014).

10 O tempo próprio da imersão na instalação, como já mostrou Claire Bishop, instiga a autoconsciência do corpo. Mas Cildo Meireles introduz mais intensamente o aspecto simbólico. Ver Bishop, Claire. *Installation art. A critical history*. London: Tate Publishing, 2008.

11 Borges, Jorge Luis. O jardim das veredas que se bifurcam. In *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

12 Enquanto consumidos, os picolés revelavam em um dos lados do palito a inscrição “elemento desaparecendo” e, no oposto: “elemento desaparecido”. Como mostra Moacir dos Anjos, o artista coordenou a criação da empresa temporária com

logomarca própria, aquisição de equipamentos, insumos e relações contratuais com fornecedores e funcionários. A produção foi vendida por carrinhos que circularam, durante o período da Documenta 11, nos espaços públicos da cidade. Ver Anjos, Moacir dos. *Cildo Meireles. A indústria e a poesia. Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, 2004.

13 *Condutores de percepção* é o título de um trabalho de Waltércio Caldas de 1969. Tangenciamos aqui o sentido poético desse trabalho que associa à percepção a qualidade de condutor de um material.

14 Ricoeur, Paul [1988]. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Porto: Rés-Editora, s/d.

15 Em *A vida em uma sociedade pós-tradicional* Anthony Giddens discute as sociedades contemporâneas, sem se deter na arte contemporânea. Porém, a abrangência de suas ideias sugere a correlação dessa reflexividade com a identificada na arte contemporânea. In Giddens et al. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.

16 Essa fluidez também é discutida por Zygmunt Bauman em *Modernidade líquida*, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

17 Laura Lima em entrevista à autora em 29 dez. 2014.

Luiza Interlenghi é doutora em história e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, curadora e professora da PUC-Rio. Este texto é parte de sua tese de doutorado, de mesmo título, defendida em 2015, orientada pela doutora Maria Luisa Tavora e co-orientada pela doutora Ana Maria Tavares Cavalcanti.