

**ESPACIALIDADE, DURAÇÃO E CORPORALIDADE NO PENSAMENTO
CURATORIAL CONTEMPORÂNEO¹**

**SPACE, DURATION AND CORPORALITY IN CONTEMPORARY CURATORIAL
THINKING**

Icaro Ferraz Vidal Junior²

Resumo

O presente ensaio propõe algumas reflexões acerca do corpo, do espaço e do tempo a partir da hegemonia do cubo branco na configuração espacial das exposições de arte. Lançando mão dos conceitos de medialidade (Müller & Felinto, 2018), de iconofagia (Baitello Jr., 2014) e de algumas noções forjadas por Walter Benjamin (1987), propomos investigar a história das exposições de arte em suas intersecções com uma paisagem mediática mais abrangente na qual a proliferação das imagens produz profundas alterações nos estatutos do corpo, da percepção e do valor.

Palavras-chave: Curadoria. Medialidade. História das Exposições. Corpo. Imagem.

Abstract

This essay proposes some considerations about the body, space and time from the hegemony of the white cube in the spatial configuration of art exhibitions. Using the concepts of mediality (Müller & Felinto, 2018), iconophagy (Baitello Jr., 2014) and some notions forged by Walter Benjamin (1987), we propose to investigate the history of art exhibitions at their intersections with a broader media landscape in which the proliferation of images produces profound changes in the body, perception and value statutes.

Keywords: Curatorship. Mediality. History of Exhibitions. Body. Image,

Medialidade, corpo e imagem

Os pesquisadores brasileiros Adalberto Müller e Erick Felinto iniciam um artigo no qual se propõem a apresentar um panorama de questões atualmente abordadas pela teoria da mídia alemã colocando o leitor diante do seguinte diagnóstico: “Poucos termos são

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Ambientes Visuais, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

² Doutor em “Cultural Studies in Literary Interzones” pela Université de Perpignan Via Domitia e pela Università degli studi di Bergamo e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Bolsista de pós-doutorado PNPd/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), vidal.icar@gmail.com.

enganadoramente mais simples que ‘mídia’” (Müller e Felinto, 2008, p. 2³). Indicando, já de partida, a complexidade e o caráter polissêmico do termo, os autores introduzem o conceito de mídia tal como este opera em uma série de problemáticas que vem se delineando nas *Medientheorie*. Eles partem de um breve percurso histórico estruturado em torno de quatro momentos decisivos – “o surgimento do alfabeto grego, a invenção da imprensa, o surgimento das mídias elétricas e eletrônicas (gramofone, cinema, tevê) e o surgimento das mídias digitais (computador, internet)” (idem, p. 2) –. Tal história sublinha a importância da mídia nas transformações de ordem cultural e cognitiva que vão se sedimentando e erodindo com o passar do tempo.

Nesta direção, a mídia deixa de ser compreendida, em um sentido estrito, apenas como “aparato tecnológico eletrônico-digital”, e passa a englobar, em um sentido amplo, “qualquer espécie de suporte ‘material’ capaz de veicular sentido” (idem, p. 5). O próprio corpo passa a poder ser pensado como mídia nesta concepção expandida do termo. Esta ideia do corpo como mídia já se encontrava formulada na classificação de Harry Pross que, em 1972, propôs pensar a mídia a partir de três categorias: primária, secundária e terciária. Norval Baitello Jr. retoma esta classificação de Pross para traçar um diagnóstico que nos ajudará a formular a problemática da qual nos ocuparemos nas páginas que seguem:

De fato, a mídia primária, que se resume ao corpo e suas linguagens naturais, tem estado em baixa diante do poder econômico e político da comunicação em grandes escalas por aparatos cada vez mais potentes e sofisticados. E, ao contrário do que se esperava, a crescente eletrificação das comunicações não ampliou o espaço nem o tempo das relações de proximidade (Baitello Jr., 2014, pp. 55-56).

Este diagnóstico de Baitello Jr., um dentre os vários que estão na base de seu instigante conceito de *iconofagia*, ajuda-nos a pensar acerca do estatuto do corpo em meio à experiência de fruição estética que tem lugar nas exposições de arte. Em uma paisagem cotidiana saturada de imagens que não cessam de nos devorar, enquanto nós as devoramos, haveria alguma brecha através da qual as artes visuais poderiam mobilizar outros regimes espaço-temporais, corporais e afetivos, restituindo ao espectador a propriocepção e, através dela, a experiência de um corpo presente?

³ Os números de páginas citados foram retirados da versão do artigo disponibilizada pelos autores em: https://www.academia.edu/9248359/Medialidade_encontros_entre_os_estudos_liter%C3%A1rios_e_os_estudos_de_m%C3%ADdia, último acesso em 08 de outubro de 2018.

Uma problemática cara ao campo das teorias da mídia alemãs, aqui evocado a partir de Müller e Felinto (2008), é aquela condensada na noção de “materialidades da comunicação”. Esta noção, segundo os autores, não constitui propriamente uma novidade, embora atualmente englobe formulações e abordagens dos efeitos das materialidades da mídia dotadas de grande originalidade. Nomes como McLuhan, Derrida, Lacan e Foucault aparecem de modo recorrente como referências das quais se nutrem os autores que vêm desdobrando certa perspectiva materialista, em um contexto tecnológico que é frequentemente descrito a partir de uma almejada imaterialidade.

Embora não constituam uma invenção de nossa era, as perspectivas materialistas sempre foram minoritárias no interior das ciências humanas. Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir* (2010), constata a hegemonia do paradigma hermenêutico nas ciências humanas, argumento que é retomado por Müller e Felinto nos seguintes termos:

De fato, a história das ciências humanas, significativamente traduzidas em alemão com o termo *Geisteswissenschaften* (ciências do espírito), é marcada pelo domínio de um saber no qual imperam as práticas interpretativas. Todo texto ou fenômeno é encarado como objeto a ser interpretado. A interpretação é o encontro de um espírito com a imaterialidade do sentido. Em tal esquema, o papel do suporte material é apenas o de constituir um requisito anódino necessário à veiculação do que é realmente essencial: o significado. (Müller & Felinto, 2008, p. 6).

A hegemonia do sentido sobre a presença, para colocarmos a questão nos termos de Gumbrecht, sintomatiza, ao mesmo tempo em que reitera, alguns princípios que alicerçam a crença moderna e ocidental em um sujeito soberano. A negligência da materialidade da experiência em favor de um sentido – mais ou menos hermético – a ser acessado por um sujeito interpretante assegura, no caso de uma experiência estética no campo da arte, por exemplo, a soberania tanto do artista, quanto do espectador. Estes interpretam o que aquele cria.

A noção de medialidade e as reflexões acerca das materialidades da comunicação, por sua vez, deslocam “o foco tradicional de nossas investigações, da busca do sentido para a determinação das **condições permitindo a emergência do sentido**” (idem, p. 7, grifo dos autores). A partir destas noções, do conceito de *iconofagia*, de Norval Baitello Jr. e de algumas ideias que fomos buscar em Walter Benjamin, iremos apresentar algumas reflexões

iniciais sobre um campo que vêm adquirindo crescente relevância e se institucionalizado em vários níveis: o campo dos estudos curatoriais.

A exposição como mídia

A recepção crítica e historiográfica das artes visuais não poucas vezes negligenciou o contexto material no qual o público, especializado ou não, entrou em contato com as obras de arte propriamente ditas, geralmente o contexto expositivo. Recentemente, o desenvolvimento de um novo domínio de pesquisa no âmbito da História da Arte, comprometido com a escrita de uma história das exposições (Cypriano & Oliveira, 2017), vem tentando remediar esta espécie de idealismo *descorporificado*, que atravessa uma historiografia da arte na qual as obras de arte são abordadas como unidades identitárias, cerradas sobre si mesmas no caso de uma perspectiva formalista, ou herdeiras de temas e estilos atribuídos a obras historicamente anteriores, no caso de uma abordagem histórica. Ora, nem mesmo no interior do ateliê do artista, antes de qualquer exposição pública, a obra de arte conheceu uma existência isolada das demais imagens do mundo, de seu espaço circundante, e dos corpos daqueles que a viram antes que ela chegasse ao espaço expositivo.

Retomaremos algumas questões caras às reflexões sobre as práticas curatoriais contemporâneas e a reconfiguração do sistema da arte a partir deste processo de auto-conscientização, por parte da História das Exposições, da importância do contexto no qual o encontro do público com as obras de arte tem lugar (Lafuente, Cypriano & Oliveira, 2017, p. 15). O movimento que vem sendo criticamente operado pela escrita da(s) História(s) da(s) exposição(ões), além de introduzir como objetos de reflexão uma série de novos atores – a instituição, o arquiteto, os displays etc. –, cria uma brecha através da qual podemos problematizar a hegemonia contemporânea da visualidade, reinvestindo a pluri-sensorialidade da experiência corporificada como chave para pensar os processos de produção de sentidos e de subjetividades.

Publicados pela revista *Artforum* entre 1976 e 1981, os ensaios que compõem o volume *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, de Brian O'Doherty (2012), tornaram-se referências fundamentais na literatura contemporânea sobre artes visuais. As análises de O'Doherty foram seminais na constituição da exposição como um objeto de pesquisa legítimo, relevante e complexo, a ser abordado a partir da heterogeneidade de

elementos que a constitui, e não sublimada em favor de interpretações dos sentidos que emergiriam da reunião de um determinado conjunto de obras de arte.

Por um lado, o cerne do diagnóstico de O'Doherty pode ser pensado em estreita relação com o contexto epistemológico do pós-estruturalismo que, como dissemos, nutre parte do pensamento em torno da noção de medialidade, além de abrigar a noção de dispositivo, formulada para dar conta de um modo de existência no qual um conjunto de elementos heterogêneos, ao se articular de determinada maneira, desencadeia efeitos que são irreduzíveis à soma de suas partes. Os ensaios de O'Doherty debruçam-se sobre uma configuração espacial específica, que se tornou hegemônica quando se pensa em espaço expositivo e dá título ao seu livro: o cubo branco. A galeria de arte tem seu espaço descrito pelo autor nos seguintes termos:

Uma galeria é construída baseada em leis rigorosas, como aquelas que orientavam a edificação de uma igreja medieval. Porque o mundo externo deve permanecer fora, em geral as janelas são seladas; as paredes são pintadas de branco; o teto torna-se fonte de luz. O piso de madeira é tão polido que percebe-se distintamente os rumores dos passos, ou é coberto por um tapete que amortece aquele som, permitindo pousar os pés enquanto os olhos tomam de assalto a parede (O'Doherty, 2012, p. 22, *tradução nossa*).

O'Doherty empreende sua leitura do cubo branco e o define como sendo um dispositivo capaz de produzir determinados efeitos sobre a experiência do público com a obra e sobre o próprio estatuto social da arte. Além de demonstrar que esta configuração arquitetônica dos espaços expositivos resulta de um processo complexo de transformações históricas, estéticas e institucionais, o autor dá pistas importantes sobre o lugar do corpo do espectador no interior deste sistema.

Este espaço sem sombra, branco, limpo, artificial é dedicado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, suspensas, distanciadas para serem estudadas. Suas superfícies intactas não são afetadas pelo tempo e pelas suas vicissitudes. A arte existe em uma espécie de eternidade da exposição e embora se distingam diversas características “de época” (o tardomodernismo), não conhece tempo. Esta eternidade confere à galeria um *status* comparável ao limbo; para acessá-la é preciso estar morto. Com efeito, a presença daquele estranho móvel, nosso corpo, parece supérflua, é uma intrusão. O espaço faz pensar que enquanto o olho e a mente são bem aceitos, os corpos não são, ou são tolerados apenas como manequins sinestésicos a serem submetidos a uma análise ulterior. Este paradoxo cartesiano é

reforçado por um dos emblemas de nossa cultura visual: a foto da instalação sem ninguém, na qual o observador foi finalmente eliminado (idem, p. 23).

Apesar de ter se tornado o regime expográfico hegemônico quando pensamos nas exposições de arte moderna e contemporânea, a investida das disciplinas históricas sobre o campo das exposições nos mostram que nada há de natural ou funcional no cubo branco. Este dispositivo se assenta sobre uma série de transformações no próprio estatuto da representação pictórica que, na medida em que adquire consciência de sua superficialidade bidimensional, já não consegue ser contida apenas por uma moldura, por mais ornamentada que ela seja. Antes do cubo branco, os salões expunham muitas pinturas, dotadas de imponentes molduras, sobre uma mesma parede, de modo que quase não se conseguia ver a parede. Os limites definidos por cada moldura operavam como janelas para uma cena ou paisagem cuja composição exercia uma força centrípeta, trazendo o olhar do espectador para o centro do quadro.

O escopo desta comunicação não comporta as minúcias de uma história que teria início nos salões do século XIX, cobertos de pinturas ricamente molduradas, chegando ao asséptico cubo branco. Tal história está intimamente amalgamada à própria história da arte e aos deslocamentos experimentados pela imagem pictórica moderna, finalmente liberada do compromisso com a representação clássica devido, não exclusivamente mas sem dúvida de modo bastante relevante, ao advento de tecnologias de produção e reprodução de imagens.

Ao pensarmos na cronologia que marca o desenvolvimento do cubo branco como forma hegemônica de expor e de ver obras de arte, podemos observar que ela é em larga medida contemporânea do processo de desenvolvimento urbano que funda a cidade moderna. No que concerne às imagens, o desenvolvimento urbano e comercial, contemporâneo do desenvolvimento de tecnologias de produção e reprodução de imagens, para não falarmos do campo da publicidade, que então se profissionalizava, culmina na configurações de novos ambientes visuais, como o que podemos observar em grandes avenidas comerciais – dentre as quais, a Times Square em Nova York segue sendo paradigmática – que se assemelham enormemente, com sua profusão de anúncios publicitários, aos Salões do século XIX.

Uma questão que gostaria, portanto, de formular, tem a ver com a complexidade do ecossistema midiático moderno, no qual a imagem reprodutível espalha-se sobre as urbes modernas como uma segunda pele. Neste contexto, gostaria de pensar o cubo branco como um dispositivo que chancela, em meio a tantas imagens, algumas delas como sendo dignas de

uma percepção de tipo bem específico. Walter Benjamin (1987) observou, com a argúcia que lhe é própria, duas maneiras diferentes de se relacionar com as obras de arte: uma marcada pela distração e a outra marcada pelo recolhimento. O filósofo vai mais longe e contrasta estes dois regimes perceptivos afirmando que “quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...]. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolvendo-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (Benjamin, 1987, p. 193).

Não parece ser fortuita a analogia feita por O’Doherty entre o espaço expositivo e a igreja medieval. A gramática arquitetural do cubo branco (e sua desconstrução sistemática desde meados do século XX), além de constituir um dos pilares da subjetividade *artsy* globalizada nos mesmos termos em que os elementos da arquitetura sacra foram fundamentais na comunicação dos valores religiosos em sociedades de cultura predominantemente oral, parece fundamental para instauração de um regime perceptivo marcado pelo recolhimento e pelo exame contemplativo das imagens, sobretudo quando as imagens estão por todos os lados. A reprodutibilidade técnica da imagem e sua abundância contemporânea, além de ter tensionado o estatuto de fruição das imagens, criou o que talvez seja um problema – político, institucional e econômico – para o sistema das artes que pode ser pensado, ainda a partir de Walter Benjamin, como a perda da aura.

Imagem e valor

Se um dos efeitos produzidos pelo dispositivo do cubo branco é um convite ao recolhimento e uma sublimação do corpo como condição para uma contemplação atenta das obras de arte, ao observarmos a arquitetura das lojas de luxo contemporâneas podemos lançar a suspeita de que não é apenas sobre a recepção das obras de arte pelo espectador que o dispositivo do cubo branco reverbera. Não é raro, em grandes centros urbanos e templos do consumo de luxo, nos depararmos com vitrines despojadas de excessos ornamentais nas quais já não vemos uma cena, nos moldes daquelas que Harry Selfridge montou em sua loja na Oxford Street, em Londres, para fazer sonhar os pedestres, mas um – e somente um – produto. Não qualquer produto, uma bolsa Prada ou uma caneta Montblanc, por exemplo.

O cubo branco, ao descontextualizar o que se encontra exposto em seu interior, através de sua configuração espacial despojada de ornamentos, projeta sobre as obras de arte ou sobre

bens de consumo de luxo uma extemporaneidade que tenta conferir legitimidade cultural a seus estratosféricos preços. A incorporação de tal dispositivo de exposição pelo mercado de luxo sinaliza para nós este efeito, muitas negligenciado nas críticas ao cubo branco pela crítica de arte, de destemporalização do objeto e de blindagem contra sua potencial desvalorização no contexto de uma economia marcada pela obsolescência programada, pela efemeridade da moda e por uma cultura do descarte.

Benjamin define aura como sendo “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1987, p. 170) e diagnostica, em um de seus fragmentos mais conhecidos, seu declínio. Os dois movimentos que se encontram na gênese deste processo de destruição da aura são caros às massas modernas: um desejo de fazer as coisas ficarem “mais próximas” e uma superação do caráter único e irrepetível dos fatos pela reprodutibilidade.

A potência e pertinência do diagnóstico benjaminiano hoje, parece encontrar-se menos em uma ratificação da hipótese de uma destruição da aura do que naquilo que a sintética descrição de sua lógica de funcionamento nos permite ver se deslocando, como placas tectônicas, nas configurações contemporâneas e pós-massivas do capitalismo de consumo. Neste contexto, o cubo branco aparece como sintoma da crise da aura, instaurada pela reprodutibilidade técnica e pela consequente preponderância do valor de exposição sobre o valor de culto, aspecto também elaborado por Benjamin no clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* escrito entre 1935 e 1936. Mas além de sintoma desta crise, o cubo branco procura resistir a ela e talvez possamos ir além e dizer que ele é um dos últimos bastiões da aura.

O modo de expor dos Salões do século XIX, ao mesmo tempo em que sublinhava os limites de cada imagem através de suas molduras ricamente ornamentadas parecia denunciar uma abundância, praticamente incognoscível, de obras únicas. No interior do cubo branco, as obras de arte adquirem a possibilidade de existirem individualmente, distanciadas ou mesmo isoladas de outras imagens, e descontextualizadas histórica, política e socialmente. Em tese, é na galeria de arte ou no museu – e, hoje, talvez também nas lojas de luxo – que esta figura singular e irreprodutível encontra sua existência.

A proliferação de reproduções de obras icônicas da história da arte – Gustav Klimt que o diga! – poderia, há uns poucos anos atrás, colocar por terra a argumentação que construímos até aqui de que o espaço expositivo teria se convertido em um dispositivo regenerador da

aura. Mas basta uma visita rápida ao *Instagram*, filtrada por hashtags criadas por ocasião de alguma exposição, para constataremos novas inflexões no estatuto das obras de arte. Sendo rigorosos na leitura de Benjamin, precisamos sinalizar a articulação que o autor aponta entre o declínio da aura e a, então emergente, cultura de massas. A necessidade de voltar a esta questão da aura da obra de arte na era do *Instagram* é, em larga medida, tributária do fato de que a rede social já não pode ser pensada exclusivamente a partir dos elementos que organizavam o consumo de imagens (e por imagens) nas sociedades de massa.

O desenvolvimento e a proliferação de tecnologias de produção, armazenamento e compartilhamento de imagens digitais, associados à atual acessibilidade dos dispositivos inteligentes de comunicação móvel, pulverizaram dentre aqueles que outrora consumiam em massa as imagens, a possibilidade de produzir e compartilhar suas próprias imagens, além de consumir um fluxo de imagens organizado *sob medida*.

É cada vez mais frequente que experiências de espectadores com obras de arte sejam marcadas por registros visuais deste encontro no ambiente expositivo, seja através de imagens de obras de arte postadas nos perfis da rede social, que corroboram a ideia de que aquela pessoa esteve efetivamente diante de algo único, seja através das controversas *selfies*, que não deixam nenhuma margem de dúvida e testemunham efetivamente o encontro “corpo a corpo” do usuário da rede social com determinada obra de arte. Estes rastros dos encontros com a arte, estas imagens que se precipitam no fluxo do *Instagram*, parecem testemunhar, paradoxalmente, o declínio da aura e sua permanência. Este paradoxo é amplamente tributário da reconfiguração do ecossistema midiático massivo quando da emergência de interfaces e plataformas que solapam a divisão entre emissor e receptor, em favor de um novo elemento: o usuário.

Se a televisão, a rádio e a imprensa polarizavam a produção de imagens; agora, esta produção encontra-se distribuída entre todos e todas que disponham de um telefone com internet e um perfil ativo em alguma rede social (ou em todas elas). Neste sentido, parece que o declínio moderno da aura associado à reprodutibilidade técnica da imagem única – pensemos, novamente, na obra de Klimt e em todas as suas reproduções em utensílios domésticos, revistas ilustradas, camisetas etc. – criou um solo fértil, no contexto pós-massivo, para a ressurreição da aura. As imagens artísticas consumidas massivamente constituíram um repertório comum a partir do qual se reconhece a excepcionalidade de um encontro com algo único e original. As fotografias e as *selfies* diante de obras icônicas como, por exemplo, *O*

beijo, uma das telas mais famosas de Klimt, ao mesmo tempo em que parecem apontar para uma experiência que já não é exclusivamente marcada pelo recolhimento e pela contemplação, parecem alinhar-se a uma espécie de consenso – construído histórica, cultural e institucionalmente, mas alimentado também pela própria lógica da reprodutibilidade técnica – a respeito da excepcionalidade do encontro com a obra “original”.

A aura instagramável

A ostensiva prática de produção de fotografias e *selfies* em exposições de arte tem sido tema de uma série de debates entre os profissionais de museus e galerias de arte em todo o mundo. Diante de um cenário no qual as métricas de avaliação que asseguram a continuidade das atividades de instituições culturais públicas e privadas são reduzidas à quantidade de visitantes e ao impacto de seus programas nas redes sociais, medidas como as adotadas pelo Museu do Vaticano, que interdita fotografias no interior da Capela Sistina através de um policiamento ostensivo (quase tão incômodo quanto os grandes grupos de turistas-fotógrafos que se aglomeram diante de obras primas nos museus franceses), tornam-se cada vez mais raras.

Nesta disputa institucional por financiamento, uma das formas de acolhimento deste novo regime de relação com a arte, mediado pelas telas de telefones celulares, consiste na criação de espaços altamente *instagramáveis* anexos às exposições. No contexto de uma grande retrospectiva de Edward Hopper no Palazzo Reale, em Milão, no já longínquo ano de 2010, ano de lançamento do *Instagram*, o curador da mostra, Carter Foster, opta por expor a instalação interativa *Friday, 28th August 1952, 6 a.m., New York*, do artista austríaco Gustav Deutsch⁴. Em um espaço adjacente à grande retrospectiva, o artista reproduz a cenografia do quadro *Morning Sun*, pintado por Hopper em 1952 em uma espécie de estúdio. Deste modo, o espectador pode ingressar no mundo de Hopper e se torna protagonista desta icônica cena.

Curiosamente, o título da instalação *Friday, 28th August 1952, 6 a.m., New York* parece afinar-se com a própria poética de Hopper, provavelmente o mais importante pintor realista americano do século XX, cuja obra foi pensada, não poucas vezes, a partir de suas relações com uma estética cara à fotografia. As composições de Hopper abordam o tema da

⁴ Imagens da instalação podem ser acessadas em: <https://www.gustavdeutsch.net/en/installations/349-2009-visions-of-reality-thursday-august-28th-1952-6-a-m-new-york-2>, último acesso em 07 de outubro de 2018.

solidão, através de imagens extraídas do cotidiano de cidades americanas. A instalação de Deutsch tensiona a temporalidade da pintura ao registrar, com uma câmera fixa, os deslocamentos dos visitantes no interior do cenário da pintura de Hopper. Estes registros em vídeo são exibidos como parte da instalação em um televisor. A instalação é composta de modo a evidenciar os protocolos subjacentes a uma estética realista. O cenário é montado orientado para uma câmera fixa, posicionada de modo a capturar o ponto de vista idêntico àquele que vemos retratado na pintura de Hopper. Deste modo, o visitante da exposição pode percorrer o espaço visto na representação pictórica de Hopper.

Nesta instalação, concebida e exposta em um contexto pré-instagram, a articulação entre espaço, tempo e corporalidade adquire um estatuto diferente daquele em operação no dispositivo do cubo branco. Deutsch temporaliza a experiência da obra lançando mão dos *tableaux vivants*, torna explícita toda a artificialidade envolvida em uma configuração espacial orientada para a câmera e reinsere o corpo do espectador no centro do trabalho. Mas esta aparente reintegração da corporalidade no circuito de fruição da obra precisa ser nuançada pois já não parece se tratar de um investimento na experiência proprioceptiva como fonte de produção de sentido, mas de um sintoma ou prenúncio da emergência de um corpo-imagem, que se radicaliza com a popularização crescente do *Instagram* nos últimos anos.

Ao observarmos, mesmo que de modo não sistemático e intuitivo, o comportamento de visitantes e mediadores em determinadas exposições extremamente populares contemporaneamente, como as da artista japonesa Yayoi Kusama, observaremos que um pacto parece ter se estabelecido entre as instituições e o público no que diz respeito à centralidade do registro fotográfico, digital e compartilhável, nas visitas às exposições da artista. O ritmo da visita e, portanto, a articulação entre o tempo de fruição e o espaço percorrido, já não é mais orientado nem em função dos olhos que escrutinam e contemplam, nem do corpo que se deixa imergir nas vertiginosas instalações de Kusama. É o instante do clique fotográfico que marca o compasso dos deslocamentos dos corpos-imagens entre os ambientes espelhados da artista que, a despeito de sua longa e consistente trajetória e da bela articulação que criou entre os espelhos e o infinito, tornou-se um verdadeiro fenômeno da cultura dos *Selfies*.

Considerações finais

Não pretendemos, neste breve ensaio, celebrar ou condenar as transformações que contemporaneamente reverberam nos modos como experimentamos o espaço, o tempo e nosso próprio corpo. A arte frequentemente foi reivindicada a partir de uma suposta suspensão nos esquemas perceptivos cotidianos, uma brecha através da qual a sensibilidade poderia quebrar os grilhões que pesam sobre nossa percepção. Nestas breves ideias e exemplos, entretanto, fica patente que as mediações que permeiam nosso contato com as obras de arte repercutem tanto na nossa recepção enquanto visitantes de exposições de arte, quanto em todo o processo de valoração crítica e monetária que atravessa o sistema da arte.

Neste sentido, afinamo-nos tanto com os gestos que podemos remeter às teorias da mídia alemãs, quanto com a recente aparição de um domínio no interior da história da arte dedicado às histórias das exposições. A heterogeneidade dos elementos que confluem e concorrem no momento do encontro de uma pessoa com uma obra de arte resulta em um contexto de elevada complexidade, que já faz – e seguirá, por ora, fazendo – correr muita tinta. E o que há de fascinante em tudo isso é que, a despeito de todos os esforços – arquitetônicos, tecnológicos, institucionais e financeiros – de colonização de nossos corpos e de nossa percepção, parece ainda haver brechas que fazem com que, vez ou outra, ainda saíamos transformados de uma exposição. Mesmo que se trate de uma exposição no cubo branco, mesmo que ela tenha deixado rastros em nosso *Instagram*.

Referências

Baitello Jr., Norval. (2014). A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus.

Benjamin, Walter. (1987). Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense.

Cypriano, Fabio; Oliveira, Mirtes Marins de. (2017). Histórias das exposições: casos exemplares. São Paulo: Educ.

Gumbrecht, Hans Ulrich. (2010). Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio.

Lafuente, Pablo; Cypriano, Fabio; Oliveira, Mirtes Marins de. (2017). A história das “histórias das exposições por Pablo Lafuente: Entrevista por Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira. In Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira. Histórias das exposições: casos exemplares (pp. 13-37). São Paulo: Educ.

Müller, Adalberto; Felinto, Erick. (2008). Medialidade: Encontros entre os Estudos Literários e os Estudos de Mídia. Contracampo (UFF), v. 19, p. 125-136.

O'Doherty, Brian. (2012). Inside the White Cube: L'ideologia dello spazio espositivo. Monza: Johan & Levi Editore.