



Cena e visualidade: sobre o lugar da exposição de arte nos dias atuais

Sonia Salcedo del Castillo

Como citar:


CASTILLO, S.S. del. Cena e visualidade  sobre o lugar da exposição de arte nos dias atuais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v.7, n. 1, p. 82-98, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8671608. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671608>

Imagem [modificada]: Neno del Castillo, série “Monumentália Carioca” – **Instantâneo** (2006): cena urbana junto à obra de Jarbas Lopes, O bem e mal-entendido (2006). Foto: Neno del Castillo.

Cena e visualidade: sobre o lugar da exposição de arte nos dias atuais

Scene and visuality  about the place of the art exhibition in recent days

Sonia Salcedo del Castillo*

RESUMO

Este ensaio desdobra pesquisas iniciadas há mais de duas décadas e, posteriormente, publicadas (Castillo: 2008, 2014, 2021), que resultaram na ideia de arte como lugar e exposição, como meio. Sua abordagem responde tanto ao processo de espetacularização social e/ou às políticas culturais que promovem uma aceleração entre o ver e o exhibir, estimulando **mises en scène** expográficas; quanto (e sobretudo) a experimentações artísticas relacionadas a poéticas espaçotemporais que, ao investirem no espaço concreto da vida, tomam o meio expositivo como estrutura ceno-visual. Enquanto concepções e práticas expositivas tradicionais estão fundamentadas no par espaçotemporal em fluxo percepção/leitura, poéticas processuais e/ou improvisacionais se estruturam no par em fluxo percepção/sensação, sugerindo instabilidade ao lugar expositivo. Se poéticas do espaço romperam modelos expográficos convencionais, as performáticas tornaram-nos estruturas nômades. Percebemos uma estrutura ceno-visual potencializada no campo corpográfico, dado a sua transversalidade movente – tanto arquitetônica quanto política – implicada em relações conviviais não apenas intrínsecas às questões da arte que nos estimulam à reflexão.

PALAVRAS-CHAVE

Exposições de arte. Visualidade. Cena. Arte Contemporânea. Performance

ABSTRACT

This article continues research that began more than two decades ago, which resulted in the idea of art as a place and exhibition as a medium. His approach responds both to the process of social spectacle and/or to cultural policies that promote an acceleration between seeing and exhibiting, stimulating expographic mise-en-scène; as and, above all, to artistic experiments related to spatio-temporal poetics that, by investing in the concrete space of life, take the exhibition medium as a sceno-visual structure. While traditional expository concepts and practices are based on the spatiotemporal pair

in perception/reading flow; procedural and/or improvisational poetics are structured in the pair in perception/sensation flow, suggesting instability to the exhibition space. If the poetics of space broke with conventional expographic models, the performances made them nomadic structures. We perceive a potent sceno-visual structure, in the corpographic field: given its moving transversality, as architectural as political, implied in convivial relations not only intrinsic to the issues of art that stimulate us to reflect.

KEYWORDS

Art exhibitions. Visuality. Scene. Contemporary Art. Performance.

Da visualidade à cena – antecedentes históricos

No diálogo entre cena e visualidade, a relação privilegiada é com a pintura. Questões poéticas relativas a espaço, imagem, forma e imaginação podem ser tratadas desde o abandono do ilusionismo mimético, até sua depuração por meio do abstrato. Da impossibilidade de fruição visual por meio de um quadro perspéctico, do plano ao espaço, processos pictóricos alteraram as ideias de objetualidade e presença em arte. São prova disso as pinturas de Stella, no Minimalismo, antes das obras de Johns, no limiar da Pop, bem como as de Pollock, na *action painting*¹.

Noções pictóricas atreladas ao desenho ou ao projeto, feito janela perspéctica frente ao mundo real, dão lugar à imaginação, à ação e seu intervalo ou experiência e, assim, à consciência arquitetônica e sua sombra ou espelho, à teatralidade – aqui entendida como a qualidade de reunir intervalos, espaços, “entres”. Como se olhássemos para um espelho, “a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas” (Danto, 2006: 53).

Se por um lado, a imagem tem como *leitmotiv* criativo a angústia da percepção, por outro, o invisível é figura libertadora do panóptico da visibilidade obrigatória rumo ao impalpável, graças à imaginação.

Assim como a pintura passou a bloquear a penetração do olhar em sua estrutura, à maneira da representação clássica – feito o exemplo da grade de Mondrian [Fig.1] –, a cena teatral, da mesma forma, tornou-se uma espécie de véu que nubla o olhar do espectador, até então acostumado a buscar nela a visualização de um enredo inteligível.

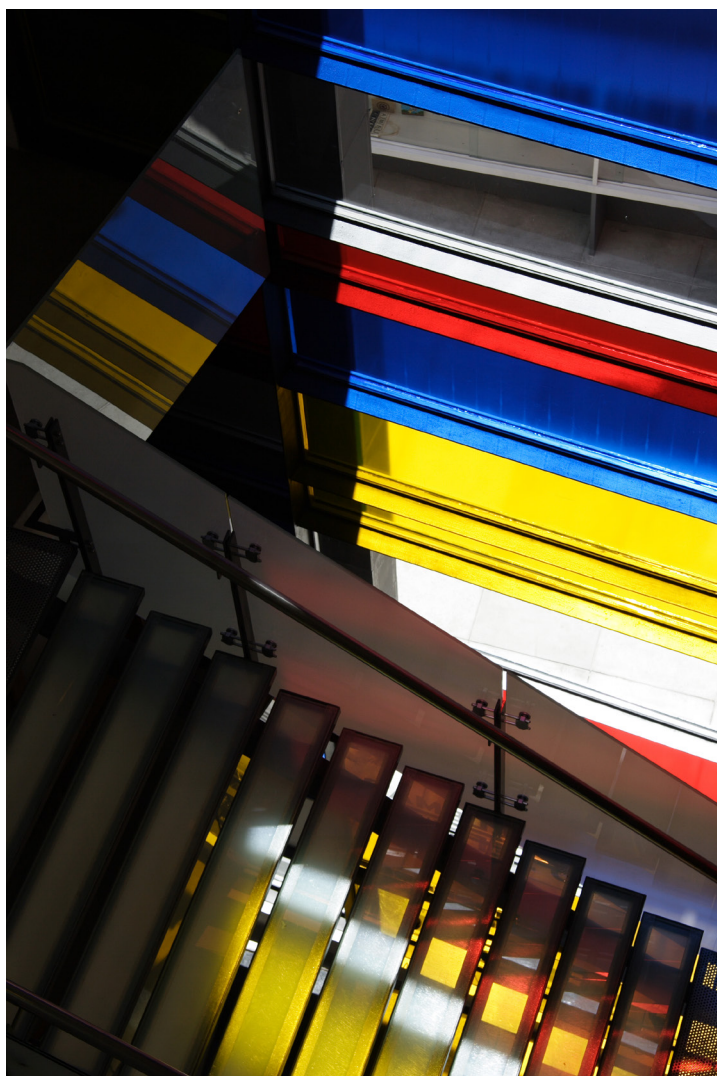


FIG. 1. Zalinda Cartaxo, *Falando em Mondrian*, 2018, *site-specific*.
Fotografia de Wilton Montenegro.

Das estruturas ceno-visuais – antecedentes históricos

A relação entre artes cênicas e visuais viabiliza entender tanto aspectos de compreensão mútua das suas produções, quanto (e sobretudo) dinâmicas expositivas da arte recentes. A questão da temporalidade, que transcende ambas as esferas artísticas, vem sendo fundamental nessa relação. Há décadas, hibridizações e miscigenações poéticas têm borrado a fronteira limite entre cena e visualidade, colocando em xeque seus respectivos espaços tradicionais de veiculação.

Para essa interface, o campo da pintura mostra-se paradigmático. Procedimentos de expansão do espaço pictóricos, por exemplo, dotaram a visualidade de um quê de performatividade² e trouxeram à cena uma dada carnalidade. Aquela questão da temporalidade levaria a algo em suspensão (Fried, 2002)³ no campo da visualidade e, no âmbito da cena, a certa instabilidade entre o visível e o invisível. Dado que nos remete à assertiva de Didi-Huberman: “O jogo do visível e do invisível inquieta a estabilidade da existência” (1998: 96).

Assim como na fruição da pintura, estruturas ceno-visuais demandam que atentemos para os espaços “entre” (as coisas), como nos indica Didi-Huberman (1998: 30). Ou seja, para um lugar em que, segundo múltiplas camadas, formas e imagens, modulações e temporalidades, o visível se presentifica através do invisível e, assim, avizinham-se cena e visualidade.

Mantendo raciocínio análogo ao campo pictórico, essa zona intersticial entre visualidade e cena estaria relacionada a um tipo de pintura que ultrapassa sua “superfície inicial”⁴, como se nos sugerisse possuir uma quarta dimensão: quer por estar carregada de traços indiciais, à maneira do *Grande vidro*, de Marcel Duchamp; ou por suscitar analogias com o espaço circundante, como na fruição das telas negras de Frank Stella, por exemplo⁵. Contudo, “afastando-se da representação do sujeito humano que se encontra na pintura e daquela que o artista faz de si nos autorretratos” (Heathfield,

2004: 6-13), progressivamente, os artistas do século 20 incluíram suas produções em outras naturezas de molduras. Ao adotarem o corpo como lugar de experimentação estética, fosse por intermédio do seu próprio ou pelo dos espectadores, qualidades performativas os introduziam em quadros vivos, como são referenciais as poéticas da instalação ou dos *environment*, para ambos os casos.

Nesse lugar liminal análogo às questões pictóricas e que implica estruturas ceno-visuais expositivas, a produção de Lygia Clark é exemplar ao entendimento da passagem do fluxo inerente à fruição expositiva da percepção/leitura ao da percepção/sensação. Isso pode ser verificado através de suas investigações poéticas – desde a transitoriedade pictórica de suas escadas, passando pela participação perceptiva de seus “bichos”, até a instabilidade dos corpos em suas ações performativas (individual e/ou coletivo) –, que já delineavam certa distensão espaçotemporal, indicativa de uma nova compreensão expositiva.

Cena e visualidade nas exposições contemporâneas

As experiências estéticas pós-modernas estenderam o âmbito expositivo mediante poéticas ligadas ao diálogo entre corpo e espaço de vivência, transformando as exposições em meio de experimentação de uma arte como lugar (à maneira de acontecimentos que englobam temporalidades): quer fosse ele corpo, palavra e/ou o conceito.

Conjuntamente, a crítica tornou-se uma reflexão concomitante à do objeto sobre o qual ela incide e, por sua vez, as exposições, um exercício análogo ao fazer em arte: junto à ampliação do vocabulário artístico, o espaço passa a ser definido em relação ao tempo da experiência; o sentido da obra se explicita por meio de procedimento característico da *performance*; o corpo é envolvido no processo de significação da obra e esta, por seu turno,

mais do que objeto, é desenvolvida como um contexto para vivência.

Na contemporaneidade, ações criativas livres (igualmente ambíguas e indefinidas) são observadas à maneira de “estruturas expositivas”. Calçadas na ideia de interstício, são concebidas como estratégias de ativação político-poética de espaços limítrofes que evocam uma zona de trânsito entre cena e visualidade. Feito evento, acrescentam sensação ao par espaçotemporal em fluxo percepção/leitura, implícito às exposições tradicionais, como se para a ação fosse voltada a percepção. Dessa forma, ao inibirem distinções entre obra, público ou espaço, estimulam-nos à reflexão sobre a prática performativa.



FIG. 2. Chang Chi Chai, *Diáspora* (2006-2016). Foto: Wilton Montenegro.

O porquê

A partir do segundo pós-guerra, paulatinamente, as artes envolviam-se em experimentações estéticas que exploravam o tempo dramático projetado pelo movimento real. Com frequência, um trabalho transformava o contexto expositivo em contexto dramático, internalizando um sentido de ser. Todo espectro de arte cinética, arte de luz, ambientações, instalações e quadros vivos, além das artes performáticas (*happenings*), são exemplares. À medida que os meios de arte se expandiam, conseqüentemente o campo expositivo da arte se ampliava, gerando mudanças fundamentais ao entendimento das exposições, desde suas concepções até suas realizações.

Se, no arco de tempo compreendido entre os Salões Parisienses do século XIX e o apogeu do projeto moderno nos anos de 1950, para aquele campo da arte cabia a ideia de apresentação – salvo experiências estéticas vanguardistas históricas das primeiras décadas do século XX –, sua compreensão como veiculação, circulação, propagação, difusão, enfim, revela-se como algo conseqüente do experimentalismo artístico que cingiu as décadas de 1960 e 1970 (dado todo o questionamento artístico lançado nessa época sobre a objetividade da arte e seu inevitável investimento estético no espaço concreto da vida e da realidade).

Simultaneamente a indagações de artistas (como Kaprow e Oldenburg, entre outros) acerca das dimensões urbanas, institucionais e culturais, mediante experiências espaçotemporais relativas ao mundo, o campo expositivo era mimetizado em palco artístico. E graças à onda dos *happenings*, esboçava-se certa economia na prática das exposições tradicionais, calçada em poéticas vanguardistas anteriores⁶.

Enquanto essa economia expositiva insinuava a prática das instalações (ambientações, trabalhos de caráter metafórico e simbólico), mantendo-se nos moldes do campo expositivo tradicional – sobretudo em seu processo de transmissão e recepção –, os *environment*, sendo da ordem performativa, indicavam novas direções à prática das exposições, uma vez que inseriam

a experiência do sujeito fruidor não mais como mera percepção, mas efetivamente como participação. Em outras palavras, a observação ou visão tornava-se insuficiente ao tecido da obra e a eleurgia distinguiu um sentido sensorial.

Não podemos dissociar, tanto os *environments* quanto as instalações, da ideia de ampliação do campo expositivo. E nesse sentido, estariam ligados a certas premissas espaçotemporais desdobradas por todas as experiências pictóricas anteriormente mencionadas, como a pintura de ação⁷. Contudo, na distinção entre *environments* e instalações, no que toca a relação entre a prática artística e seu observador, contribuições legadas da arte conceitual são fundamentais, levando-se em conta seu surgimento na esteira histórica do espaço minimalista e da prática espacial do *site*. No entanto, ambos estariam dentro daquilo que German Celant (Huchet, 2005: 3) afirma ser a instalação: “texto a ser lido pelo público” e, dessa forma, incluso nos modelos tradicionais da exposição no que tangencia a questão percepção/leitura. Somando isso ao que Douglas Crimp (1979: 8) sugere como “um meio [...] para encenar (*mettre en scène*) uma imagem”, eis que tocamos algo que nos inquieta: a indistinção entre a prática expositiva tradicional e a das instalações, friccionando as artes da cena e da visualidade.

Ainda nessa interface, o crescente interesse que as artes passaram a ter pela ideia de uma temporalidade estendida: uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real foi trazendo mudanças profundas às experimentações estéticas. O adensamento do vocabulário artístico, por reciprocidade, tornaria o seu lugar de veiculação ou exposição parte constituinte da obra, conjuntamente à presença de seu espectador ou sujeito. Não por acaso, é nesse momento que a figura do curador – como a conhecemos hoje – surge. Não sem motivo, a exposição torna-se uma espécie de metacampo que agencia distintos planos, adquirindo a complexidade comparável à de espetáculos.

Há uma familiaridade entre esses campos que nos parece inconteste. Nesse contexto, é possível observar muitos traços em comum entre a

atividade de um curador e a daquele que mescla a autoria de uma coreografia / dramaturgia / direção. E isso está relacionado ao agora, à ação. Sobretudo quando se reflete acerca das questões da contemporaneidade, em que a arte deixa de exigir do espectador uma atitude perceptiva, passando a demandar sua participação. A ação, a quietude e seus intervalos indicam-nos, pois, uma noção de presença, pertinente à órbita cênica. Esse dado nos parece ser o ponto de interseção dos dois metacampos anteriormente citados: dança e exposição, por exemplo.

Com base no entendimento sobre a concepção do espaço arquitetônico, note-se, calçada no fluxo de seu habitante provisório de uma exposição, aventamos relações entre o pensamento coreográfico e a conceituação expográfica. Portanto, intuímos haver muito a se pesquisar acerca da ideia de corpografia, no que se refere ao nosso objeto de pesquisa, acrescentando outras naturezas de reflexão (Castillo, 2021: 113-125).

O lugar expositivo como estrutura ceno-visual

Se o lugar expositivo é conjunto poético que engloba artes, em que o tempo é núcleo de processos e a noção de lugar um termo entre o real e o imaginário, de fato, podemos entendê-lo como uma estrutura ceno-visual? E sendo distensão textual no espaço por meio de imagens, esse lugar pode ser compreendido na esfera da poesia?

Capturas de liminaridades poéticas relacionadas ao do mundo se expandem causando-nos a estranha sensação de integrarmos uma obra (quicá, infinita). Especialmente, quando nos deparamos com projetos artísticos (exposições, portanto), em que o tempo é núcleo de processos e a noção de lugar, um termo entre o real e o imaginário.

Partindo do princípio de que a concepção e prática das exposições tradicionais estão calçadas no par espaçotemporal em fluxo percepção/

leitura, e que poéticas processuais e/ou improvisacionais dotam aquele par espaçotemporal em fluxo (percepção/leitura) da ideia de percepção-sensação, verificamos que, em resposta às hibridações artísticas cada vez mais frequentes, certa instabilidade do campo expositivo foi deflagrada. Acrescente-se a isso que, na esfera performativa, sensações afetivas desdobram uma espaçotemporalidade potencializada, relacionada a convivialidades não apenas intrínsecas às questões da arte, indicando-nos um renovado frescor à compreensão do lugar expositivo.



FIG. 3. Neno del Castillo – Série “Monumentália Carioca” – *Instantâneo* (2006): cena urbana junto à obra de Jarbas Lopes, *O bem e mal-entendido* (2006). Foto: Neno del Castillo.

Tendo em mente a ideia de temporalidade expandida na produção da arte recente, a obra performativa poderia ser entendida como sendo a própria vida [Fig.3]. E os **performers**, espécies de lembretes a respeito da

diversidade de comportamentos artísticos (políticos, sexuais, espirituais, enfim). Como nos sugere Gómez-Peña (2005), por meio da estética, amplia-se a imaginação política e potencializa-se a performatividade do corpo, para dinamizar relações, fazer cidade, gerar vida, uma vez que a dimensão pública deve ser praticada. A performance, portanto, seria um componente de grande importância ao mundo contemporâneo, dada sua capacidade de rearranjar modos de vida e de vivê-la.

As imagens de ações performativas, vale concluir, ampliam as dimensões expositivas da arte. Na qualidade de escrita – que ao fim e ao cabo toda expografia é –, tais imagens nos permitem chegar a lugares desvinculados da temporalidade convencional e/ou medida espaçotemporal impressa pelo agente ou pelo espectador da ação performativa, em sua duração. Através dessas imagens, espelhamos imagens mentais de coisas e cenas, quais quadros vivos imaginados...

Considerando-se que a rua mescla imprevisibilidade e regulamentação; que ela é pulsão, lugar de negociação entre o frágil e o forte, a um olhar atento é impossível não ser dragado por cenas que se nos apresentam aos olhos feito *punctum* (Barthes, 1984) ou alvo para flecha... Paradoxal em sua natureza, a rua nos convida à atenção, em meio à sua multiplicidade natural.

Nessa direção, imagens extraídas de ações mundanas (performativas), quais *ready mades* ou pintura de inúmeras camadas, ao prescindirem de espectadores presenciais e, assim, do espaço-tempo convencionados, findam por nos conduzir àqueles lugares imaginados, mencionados antes.

À maneira duchampiana, a beleza da indiferença é práxis cidadina. O fluxo das pessoas na rua pode ser entendido assim. A apropriação de um evento do real, um real-real em sua crueza, sob corte e repetição, deu origem a um trabalho que nos serve, aqui, como exemplo.

Vejam: a potência sensorial residente na rua parece mesmo apontar um “caminho de acesso ao espiritual”. Esse é o ponto para o qual convergiu nosso olhar para a realização do trabalho *Gira da rua* [Figs.4-7], ao vislumbrarmos

uma espécie de dança-transe em solitude na multidão. Reportando-nos a Benjamim (2013), tratava-se de um *flâneur* contemporâneo, girando em torno de si em meio à dispersão urbana. Aqui, bem entendido a *flânerie* como alternativa de existência individual. Assim, em meio às pessoas, uma figura negra macho/fêmea, cabeça raspada, peito nu, pés descalços, abrigada pela orgânica indiferença cidadina, pela embriaguês afinada do axé music e, sobretudo, por um alargado e mal-ajambrado terno preto, em cuja lapela um gracioso lenço vermelho pulsava como a vida na rua.



FIG. 5. Sonia Salcedo, Frame video *Giro da rua* (2022). Fotos da autora.

Caleidoscópica personagem, memória afetiva de formas, ginga, poeira, cheiros e sons, ali, bem diante dos meus olhos. Para os quais, digamos: nenhum outro momento haveria de ser captado, endereçado ou percebido, senão aquele acontecimento urgente... girando e ginguando feito um malandro unguado pela indiferença. Movido pela insignificância, mostrava certa movência oscilante entre o que poderíamos dizer ser um quê de

elegância heroica, quase neoclássica, beleza, estranheza e/ou puro ridículo.

Poeticamente, apenas um celular empunhado à cena de todos, rumo a apropriar-se de um evento real. Um real cru, um real-real a ser transformado em algo ulterior ao real (Foster, 1997), mediante o vídeo de corte sangrado, porque mesmo sob enquadramento, como diria Barthes, a cena continua. Assim, alheio ao olhar das pessoas e, óbvio, também da câmera, a cada giro e repetição da performatividade, vê-se outras coisas, lugares, pessoas, por meio do vídeo. A rua, portanto, continua, segundo múltiplas camadas. Nela, pois, tudo passa, tudo acontece, da indiferença à liberdade (sobretudo). Tal como pessoas e passantes, em relação àquela personagem “malandro” e/ou *flâneur* personificado, que gira ensimesmado na multidão. E exhibe sua afetiva e cativante estranheza malandra, feito entidade do “povo da rua” (exus) da Umbanda, sobretudo por estar embalado ao som de *É d'oxum*⁸.

O vídeo estende o fluxo da rua à liminaridade poética, ao recortar sua pulsão móvel, qual transe, transformando a performatividade mundana em alternativa sensorial de escuta, fala, visão e, assim, abrindo janelas de exposição⁹.

Tomamos aqui, como referência, uma entrevista concedida por Eleonora Fabião a Luiz Camillo Osorio (Instituto Pipa/Prêmio, Ano 13), na qual, com muita propriedade, Osorio indaga a Fabião sobre o seu interesse ou não na liminaridade do ato à obra. E nesse sentido, para que a ação não se dissolva na contingência, indaga ainda como expô-la, expandindo a duração de momentos poéticos. Para tanto, reflete acerca do estatuto de seus registros e, também, sobre quais resíduos do espaço de vivência poderiam ser deslocáveis ao espaço expositivo.

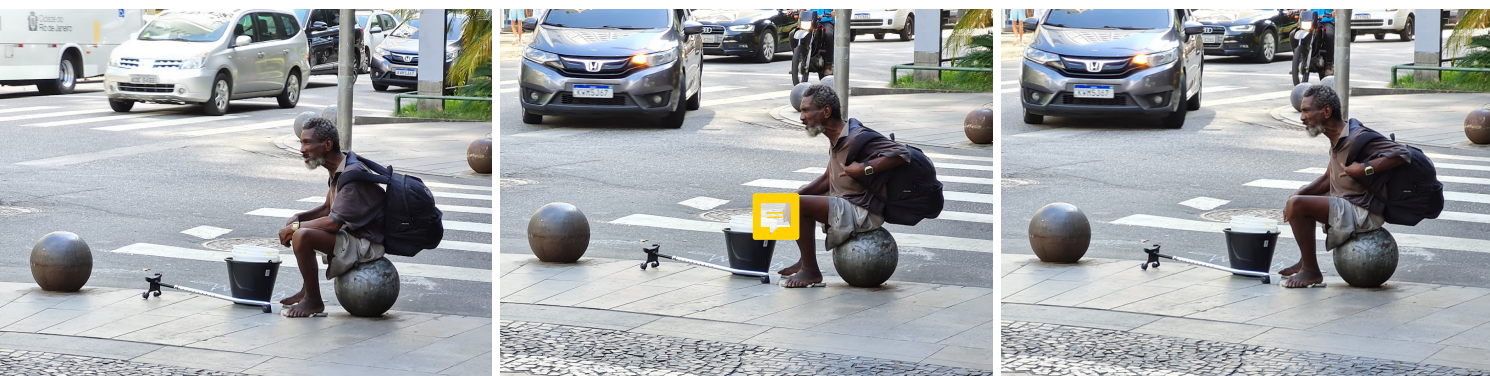
Segundo Fabião, as imagens das ações performativas são desdobramentos dos trabalhos como modo de existência, de criação, de convite, de convivência, de escuta, de agenciamento. São uma espécie de extensão da rua em seu moto contínuo, qual palco ou mesmo museu. Elas possuem suas materialidades e temporalidades próprias. Contudo, são propagadoras,

multiplicadoras, coparticipadoras de conhecimento. Fazem com que o trabalho permaneça pulsando, até atingir mais e mais interlocutores, espaços-tempos e, inclusive, ampliando dimensões expositivas.

Além do corpo e do pixel, há os programas performativos, assim como projetos (e nesse contexto, remetemo-nos aos deslocamentos de Nelson Félix, por exemplo). Proposições que nascem muitas vezes da observação, de imagens que se fixam na memória feito fotografia imaginada, fotos mentais, cenas ou coisas, como quadros vivos que se guarda.

Embora o maior arquivo performativo seja o corpo, o programa é, segundo Fabião, como se fosse um verso-ação. Experimentações poéticas e políticas em que intenção e entrega se combinam e misturam radicalmente experimentação e cuidado.

Os contextos artísticos tradicionais, como galerias e museus, diferentemente da rua, preparam o espectador para experimentar uma situação preestabelecida. Enquanto a rua viabiliza o inesperado. Ela é um lugar de negociação permanente¹⁰. Por tudo e tanto, há de se pensar a pintura, a performance, a fotografia, as ações, a palavra, a rua... para dizer sobre o lugar expositivo dos dias recentes.



FIGS. 8-10. Sonia Salcedo, *Tríptico: Na rua tudo passa* (2021). Fotos da autora.

Referências

- BARTHES, R. *Câmara clara: nota sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única - infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CASTILLO, S. S. del. *Arte de expor - curadoria como exopoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.
- _____. *Cenário da arquitetura da arte - montagens e espaços de exposições*. Coleção Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. (org). *Da visualidade à cena - dimensões expositivas da arte*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021.
- CRIMP, D. Pictures. *October*, 8, spring, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FABIÃO, E.; OSÓRIO, L. C. *Instituto Pipa*, ano 13. Entrevista em 16/03/2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>
- FOSTER, H. *The return of the real*. Londres: Cambridge, October/MIT, 1996.
- FRIED, M. "Arte e objetividade", *Arte & Ensaios* nº 9. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2002.
- GÓMEZ-PEÑA, G. "En defensa del arte del performance", *Horizontes antropológicos*, ano 11, nº 24, pp.199-226. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, jul./dez. 2005.
- GROZA, M. *Metamorfoses do visível e do invisível: visualidade e emulsão na cena do club noir e da Societas Raffaello Sanzio*. Doutorado em Artes Cênicas sob orientação da profa. dra. Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo. Rio de Janeiro: UFRJ (2014-2018).
- HEATHFIELD, A. "Alive", *Live: art and performance*. London: Tate Publishing, 2004, pp. 6-13. (Em português: http://performatus.net/alive_aovivo/, p:14.)
- _____. "History and precariousness: in search of a performative historiography". In: JONES, A.; HEATHFIELD, A. (eds.). *Perform, repeat, record: live art in history*. London and New York: Thames and Hudson, 2012.
- HUCHET, S. "A instalação em situação", *Arte & Ensaio*, nº 12. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, p.3, 2005.

Notas

- * Arquiteta e Urbanista (USU-RJ), Cenógrafa (UNIRIO), Doutora em Artes Visuais (EBA/UFRJ), com pós-doutorado em Artes da Cena (ECO/UFRJ), como bolsista do CNPq. É investigadora pós-doutorada no Colégio das Artes (Universidade de Coimbra - Portugal). Atuou no Centro de Artes Visuais da Funarte/RJ, no âmbito expositivo/curatorial (1992-2018). Pesquisa práticas artísticas, expositivas e curatoriais; história da arte e das exposições; arquitetura e design de exposições. Exerce docência na EAV/Parque Lage -RJ (2013-) e em cursos independentes. Como curadora artista, assinou exposições nacionais e internacionais. É autora dos livros *Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições* (2008), *Poética expositiva* (2011), *Arte de expor - curadoria como exoposis* (2014; e 2ª edição e-book 2021), *Asas a raízes* (2015), *Pontotransição* (2016), *Ronaldo do Rego Macedo – Fissão tectônica* (2018), *Da visualidade à cena: dimensões expositivas da arte* (e-book 2017; e 2ª edição e-book/impressa 2021). E-mail: salcedocastillo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5491-1449>.
- 1 E o que dizer do **Grande vidro** de Duchamp, nessa cadeia de raciocínio, no que tange à lógica indicial? Ou da pintura de Klee, à maneira de escritura mutante a cada ponto de vista?
 - 2 Lembro, aqui, da analogia estabelecida por Marcus Groza em sua tese de doutorado, para exemplificar tal sentido: a tela *Fool's house*, de Johns, ao acrescentar a colagem vazando o espaço pictórico.
 - 3 Também relacionando a um novo estatuto de presença inaugurado com o minimalismo.
 - 4 Como define Zalinda Cartaxo, em livro a ser lançado.
 - 5 No caso do exemplo de Duchamp, acrescenta-se, ainda, a indistinção entre estar dentro ou fora do quadro, graças à transparência do vidro; e de Stella, a instabilidade das telas, em razão das angulações de suas bordas, assim como da subtração de seus núcleos.
 - 6 Espaço Proun, de Lissitzky; Merzbau, de Schwitters; e mostras surrealistas, respectivamente, entre os anos 1920 e 1930.
 - 7 Dado importante, visto o fato de a pintura ter situação privilegiada no avizinhamento entre artes cênicas e visuais.
 - 8 Canção de Gerônimo Santana: “Nesta cidade todo mundo é d'Oxum /Homem, menino, menina, mulher /Toda essa gente irradia magia / Presente na água doce /Presente n'água salgada / E toda a cidade brilha [...] /A força que mora n'água / Não faz distinção de cor /E toda a cidade é d'Oxum”.
 - 9 É muito interessante estabelecer uma analogia com o vídeo *Brontossauuro*, assinado pela artista londrina Sam Taylor Wood. Nele, trata-se de uma figura nua, dançando, em transe. Contudo, o abrigo existencial individual, em lugar do alargado terno referenciado em *Gira da rua*, é composto pelas metragens cúbicas de um pequeno quarto... Ver: https://www.ubu.com/film/tw_brontosaurus.html e ver: https://www.canva.com/design/DAFJ4_plzF8/d6ayBq8O1iYZWeBf2mcB-g/watch?utm_content=-DAFJ4_plzF8&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton
 - 10 Ver a série *Catalysis*, de Adrien Piper (década de 1970).

Artigo submetido em novembro de 2022. Aprovado em dezembro de 2022.