



# OBSCENOGRAFIA

o expográfico e a moldura do real

matias monteiro ferreira



UnB



IdA PPG Arte



CAPES

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM433o Monteiro Ferreira, Matias  
Obscenografia, o expográfico e a moldura do real /  
Matias Monteiro Ferreira; orientador Geraldo Orthof. --  
Brasília, 2018.  
314 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2018.

1. Teoria da Arte. 2. Psicanálise. 3. Exposição. 4.  
Expografia. 5. Expologia. I. Orthof, Geraldo , orient. II.  
Titulo.

Crédito da imagem da capa: *Le petit musée*. Ismael Monticelli. 2016.

A presente pesquisa foi financiada com recursos da Bolsa de Demanda Social concedida pela Coordenação de  
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior [CAPES].

**Título: Obscenografia, o expográfico e a moldura do real**

**Autor: Matias Monteiro Ferreira**

**Linha de Pesquisa: Métodos e Processos em Arte Contemporânea**

### **Comissão Examinadora**

Presidente | Prof. Dr. Geraldo Orthof

1o Membro | Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa, IP/UFRGS

2o Membro | Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto, FCI/UnB

3o Membro | Profa. Dra. Karina E. Silva Dias VIS/UnB

Suplência | Profa. Dra. Iracema de Almeida Lecourt, VIS/UnB

À minha alcateia de monstros e aos astros de minha solidão

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa é, por vezes, um ofício solitário.  
Agradeço aqueles que mitigaram um pouco essa condição de exílio do pesquisador:

- À Gê Orthof      pela confiança, amizade e estórias.
- À Marília Panitz      pelo carinho e anos de parceria.
- À Ana Lúcia Abreu      pela conduta profissional, correta e generosa, que tanto admiro.
- À CAPES [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior]      pela concessão da bolsa que viabilizou a realização desta pesquisa.
- Às professoras Cecília Mori e Cinara Barbosa      Pela inestimável contribuição e apontamentos na etapa de qualificação desta pesquisa.
- Aos amigos Anna Paula Silva, Carolina Barmell, Bruno Bernardes, Daniela Estrella, Danilo Patzdorf, Danilo Pêra, Dario Joffly, Fabio Pedroza, Flávia Madeiro, Guilherme Henderson, Isadora Mellado, Julia Monteiro, Karen Schmidt, Leno Veras, Luciana Paiva, Nina Orthof, Marina Tavares, Otávio Augusto Torres, Raimundo Lima, Roberta Barbosa, Ricardo Aranha, Samia Siqueira, Silmara Küster, Simone Castro, Thereza Santa Cruz e Yana Tamayo      pela amizade, carinho, cumplicidade, dúvidas e convicções compartilhadas.
- Aos artistas Adolfo Emanuel, Adriana Vignoli, Alice Lara, Allan de Lana, André Motta Barroso, Bruna Neiva, Bruno Brito, Cecília Bona, Cecília Mori, Camilla Soato, Carolina Vechio, Clarice Gonçalves, David Almeida, Denise Costa, Diego Bressani, Fabio Baroli, Felipe Seixas, Fernanda Galvão, Gabriel de Souza, Gabriela Starling, Gê Orthof, Gustavo Grazziano, Hermano Luz, Íris Helena, Janaina Miranda, Jean Matos, João Angelini, Loise Rodrigues, Lucas Costa, Luisa Mader, Marcos do Nascimento, Marília Saenger, Matheus Henrique, Matheus Machado, Miriam Araújo, Moisés Crivelaro, Monique Brandão, Paulo Vega Jr., Pedro Ivo Verçosa, Polliana dalla Barba, Rafaela Foz, Raquel Nava, Renato Castanhari, Renato Rios, Ricardo Theodoro, Rodrigo Cruz, Rodrigo Arruda, Romeu Mizuguchi, Ruy César Cmpos, Samantha Canovas, Susana Camillion, Taigo Meireles, Tangerina Bruno, Thales Noor, Victor Maia, Vine Ferreira, Virgílio Neto, Yana Tamayo      por me confiarem dispor suas obras.
- Às equipes da *Galeria Ponto*, *Alfinete Galeria*, *Elefante Centro Cultural e Nave*      pela acolhida e por resistirem.
- À meus alunos da Faculdade Dulcina de Moraes      por me desafiarem e me apresentarem uma poética da docência.
- À meus alunos do curso de Bacharelado em Museologia da Universidade de Brasília      por compartilharem comigo suas inquietações e por me despertarem para novas potencialidades do espaço expositivo.
- Aos participantes do Curso em Arte Contemporânea do Prêmio Energias da Arte, edições 2012 e 2014 [Vitória, Mogi das Cruzes e Palmas]      pela hospitalidade e pelo entusiasmo.
- Às professoras Selma Olli, Célia Matsunanga, Karina Dias, Margareth Lopes e Marília Xavier Cury      pela prática docente inspiradora.
- À equipe Rumos Itaú Cultural 2011-2013, à equipe do educativo da Fundação Bienal de São Paulo, à equipe do Programa de Acessibilidade do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake e à equipe da Ação Educativa do SESC Paulista      pelos labirintos dos bastidores.
- À Renato Zanine      pela escuta atenta e por coroar-me o "rei da negação".
- A Christian Braçal      pela acolhida cuidadosa na etapa final da pesquisa.

Á meus pais **entusiastas, apoiadores e revisores desde sempre.**

Á Debora, Daniela e Davi **por serem e estarem.**

Á todos aqueles que, em tempos de incerteza política, da emergência do pensamento reacionário, da hostilização à produção artística contemporânea e suas instituições e de retrocessos nas políticas públicas para educação e cultura, teimam em realizar suas dissonâncias poéticas. **meus mais sinceros "Fora Temer!"**.

Á meus muitos outro **minha gratidão.**

*Maître, me dit le fantôme, sous quelle forme me présenterai-je pour vous être agréable?*  
Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*.



## RESUMO

O presente texto, concebido, elaborado e submetido como uma tese em arte, investiga o *ato expográfico* a partir da aproximação entre o campo da Expologia e a dimensão da fantasia nos modelos de subjetivação oriundos da experiência psicanalítica. Para tanto, propomos uma interlocução (dentre as muitas possíveis) entre Arte, Expologia e Psicanálise, referenciados, sobretudo, na obra de Sigmund Freud e Jacques Lacan, de modo a investigar as implicações de um discurso expológico atravessado pelos sistemas interpretativos e repertório conceitual analíticos. Exploramos, portanto, determinadas especificidades poéticas do *expográfico* cuja emergência está condicionada a interseção entre estes distintos campos disciplinares, convergindo à uma leitura particular desta *grafia*, tão determinante para a constituição da visibilidade moderna, e a *monstração do real*, que reiteradamente lhe assedia.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Exposição, Expografia, Expologia,, Psicanálise, Fantasia.

## ABSTRACT

The present text, conceived, elaborated and submitted as a doctoral thesis on Art, investigates a dimension inscribed in the *expographic act* that emerges from the articulation between the fields of Exhibition Studies and the dimension of fantasy as conceived throughout the analytical experience. Thus, it proposes a possible exchange among Arts, Exhibition Studies and Psychoanalysis, referenced mainly by the works of Sigmund Freud and Jacques Lacan, in order to explore the viability and conceptual implications of an *expological* discourse instigated by an analytical rendering. This research sought to examine poetic specificities in exhibition making that are conceptually conditioned to the impact those distinct disciplinary fields produce on each other, converging to a peculiar comprehension of this particular *graphics*, so crucial to the establishment of modern visibility, and the *"monstration"* of the real that continuously disrupt it.

Key words: Contemporary Art, Exhibition, Exhibition Making, Exhibition Studies, Psychoanalysis, Fantasy

Catálogo/Acervo	Anexo
Introdução: Montagem	p. 01
<b>Capítulo 1. Um museu de sintomas  </b>	<b>p. 32</b>
• 1.1. Um mundo como de sonhos	p. 35
1.2 Exposição de afetos: os amantes e o enigma do desejo	p. 74
<b>Capítulo 2. A exposição-obra  </b>	<b>p. 126</b>
2.1 O ateliê como montanha	p. 129
2.2. Notas sobre a exposição-obra ( <i>exhibition art</i> )	p. 154
<b>Capítulo 3. O arquivo-em-paisagem  </b>	<b>p. 219</b>
• 3.1 Mnemotécnica paisagística	p. 222
3.2 Mal de Exposição	p. 238
<b>Capítulo 4. Obscenografias  </b>	<b>p. 249</b>
4.1 A galeria a noite	p. 252
4.2 O expográfico fantasmático	p. 263
Conclusão: Desmontagem/ Itinerâncias	p. 275
<b>Referências Bibliográficas  </b>	<b>p. 290</b>
<b>Sumário de Imagens  </b>	<b>p. 300</b>

Introdução | Montagem

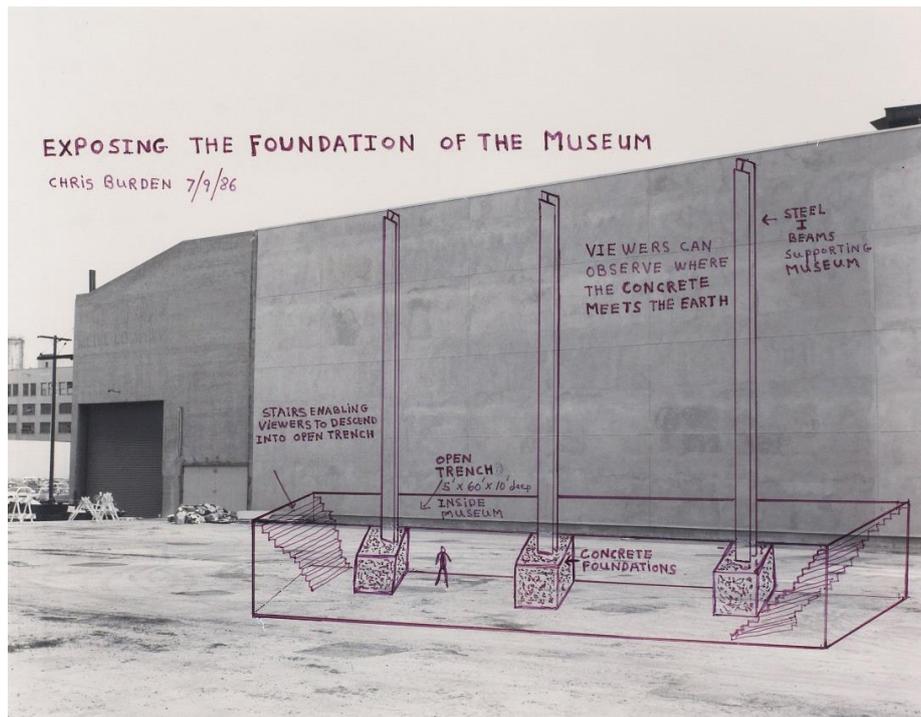


Fig. 01- Chris Burden. *Exposing the Foundation of the Museum*, 1986. Caneta marcadora sobre foto preto e branco (27.62 x 35.56 cm). Acervo do *Museum of Contemporary Art, Los Angeles*.

Fig. 02. Chris Burden, *Exposing the Foundation of the Museum*, 1986. Sequência de três escavações. Vista da instalação. *Museum of Contemporary Art, Los Angeles*. Fotografia: *Squidds & Nunns*.



Fig. 03. Urs Fischer. *You*. 2007. Escavação de galeria. Vista da galeria. *The Gavin Brown's enterprise*.

Fig. 04. Urs Fischer. *You*. 2007. Escavação de galeria. Vista da galeria. *The Gavin Brown's enterprise*.

## Nota introdutória

*A questão, sendo palavra inacabada, apoia-se no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão: ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza. A questão substitui o vazio da afirmação plena, ela a enriqueceu com esse vazio anterior. Por intermédio da questão, oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo.*

Maurice Blanchot, *A Conversa Infinita, Palavra Plural*. p. 43.

*(...) ao menos não poderíamos ter também a clareza de que todo método é um instrumento de ilusão? (...) considerar, então, os métodos como ficção (...)?*

Cecília Mori, *Gabine da mentira*. p. 13.

O presente volume, esta estratigrafia de gramaturas, oferta-se como uma investigação formalizada (em sentido plástico e protocolar) textualmente, e esta condição não deve ser tomada como uma contingência tácita. Se “investigação”, logo enfatizamos que este é um processo de escrita assediado, desde o princípio, por uma questão. Eis a cesura por vezes negligenciada na esfera da produção acadêmica: há um hiato que se impõe entre esses distintos continentes, *escritura* e *questão*. Embora essa cisão seja *sistematicamente* subestimada no âmbito da produção científica (ou, mais especificamente, das convenções e modalidades textuais por meio das quais tradicionalmente esta é expressa, formalizada, documentada, divulgada, legitimada ou refutada), na medida em que nossas motivações se revelam de ordem francamente poética, devemos assumir, de partida, uma radical autonomia entre essas duas instâncias. Afinal, é crucial ponderar-se que *nem toda questão é articulada por meio de uma escrita* (uma vez que dispomos de uma vasta diversidade de plasticidades e meios expressivos sobre os quais pode incidir uma *conduta investigativa*), bem como que *a produção textual não está condicionada a originar-se de uma questão específica* (espaço de emancipação tantas vezes reivindicado por uma poética textual moderna<sup>1</sup>). Deve, portanto, haver uma

---

<sup>1</sup> *'Tout ce que j'ai de plus poétique à vous dire est de ne rien dire'* (Flaubert) *'there was nothing to say because just then saying anything was nothing'* (G. Stein) *'I am here and I have nothing to say, and I am saying it and this is poetry'* (John Cage) [SÜSSEKIND. GUIMARÃES (orgs.): 2004]

Propor uma textualidade *incondicionada* a formulação de uma questão não equivale, no entanto, a concebe-la como desinvestida de uma dimensão de *busca*. Segundo Paul Valéry, a prática poética converge não em direção a um objeto específico, mas como busca por um “objeto ideal, como um estado ou arrebatamento (...)” [VALÉRY: 2007. p. 204]. O que busca o texto? Busca produzir um *encontro*,

singularidade que incide sobre a pesquisa que toma uma *questão* por origem e que estabelece uma *escrita* como processo; *forja-se* aí uma cumplicidade (solidariedade?) que instaurar a própria *escrita como questão*.

Intui-se aí um enlace entre o *ininterrupto* (que sugere a escrita como tarefa infinda, sempre incompleta) e o *insondável* (que sugere a questão como gesto que *permite não possuir algo, ou preservá-lo como demanda, resguardando aquilo que lhe escapa*). Contudo, embora afigure-se sedutor especular acerca deste improvável encontro entre estas distintas intensidades do inacabamento, assim coadunadas em função de uma única profundidade, fazendo enlace e tecendo bordas, nada afigura redimir nossa imprudência. Reiteradamente surge aí o desencontro no equívoco contínuo: que se tome um pelo outro, que um esteja justamente aonde o outro não está.

Pois eis a topografia do desencontro: o lago (límpida imagem-reflexo daquele que só se reconhece em seu alheamento) e a cordilheira (a imobilidade áspera daquele que pode senão reiterar-se no significante que vem *do outro*) são, em todo caso, emergências naturantes da travessia. A *demanda por amor* (mera redundância) petrifica Eco, fossiliza-a na ação do significante, e seduz Narciso, o imobiliza desde seu efeito *especular fascinante*; em ambos os casos, evanesce o sujeito em seu *mal encontro* com aquilo que o precede (a se saber, a *linguagem* e o *registro do visível*) a adesão ao campo *simbólico* e *imaginário*; o evanesce mediante a persistência deste hiato irreduzível em sua condição de *mínima diferença*, que, na ordem do desejo, conduz ao fantasma de um encontro impossível [§a] <sup>2</sup>.

Somos *precipitados* no ato da escritura, pois, invariavelmente, em seu efeito performático ela é a expressão de um gesto prematuro, antecipado em relação às condições plenamente adequadas de sua realização. Podemos, de fato argumentar que não se insinua aí uma *bonne heure*; que essas condições

---

“Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornear, dar a volta, rodear (...). Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: ‘dar a volta em’”. [BLANCHOT. *Op. Cit.* p. 63-4].

<sup>2</sup> Aludimos aqui a estrutura proposta ao *grafo do desejo* conforme formulado por Lacan [LACAN: 1998 e LACAN:2002].

provavelmente jamais serão integralmente conjugadas, que se inscrevem irrevogavelmente na pertença a um campo idealizado (*profético*) da escrita e não na concretude (*desamparada*) da escritura. Vã resignação. Permanece imutável o fato de que (insistindo na metáfora geológica) a escritura nos *precipita*, nos *abisma*, desacomoda em função daquilo que nela é erodido, como falta plasmada, como efeito do que não é plenamente absorvido na *atravessia*<sup>3</sup> pelo “desfiladeiro dos significantes” [LACAN: 2002. p.38].

Talvez a escritura seja justamente a escrita *enriquecida de um vazio anterior*; e, a despeito (ou, justamente, em função) das condições francamente desfavoráveis à sua fatura, *se escreve*<sup>4</sup>. A escritura produz seu desvio e desvela-se como o efeito de uma *textualidade em estado de urgência*, uma rasura que denuncia a dimensão utópica do ato da escrita; *utópica*<sup>5</sup> não porque faz do fracasso sua condição, mas porque rompe com uma *(in)disposição escriturária*; rompe com a prática burocrática da escrita em favor de sua dimensão poética<sup>6</sup>, senão propriamente sensual.

---

<sup>3</sup> Título de obra inédita de nossa autoria (2016), que foi utilizado pela curadora Yana Tamayo para nomear nossa exposição retrospectiva-perspectiva: *Atravessia* (2016).

<sup>4</sup> “Escrever./Não posso./Ninguém pode./É preciso dizer: não se pode. /E se escreve” [DURAS, Marguerite: 1994. p. 19].

<sup>5</sup> “O impossível é o horizonte, que nos desperta de nossa paralisia. A escrita é uma espécie de fracasso necessário deste percurso. A utopia é, portanto, uma forma de rasura” [SOUSA: 2009.p. 399].

<sup>6</sup> “Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência” [MERLEAU-PONTY:2004. p. 15]. Aludimos a Giorgio Agamben:

De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e que a filósofica o conhece sem possuir [AGAMBEN: 2007 P. 12].

Remetemo-nos também a dimensão notável deste *não-conhecer* em termos de um condicionamento expressivo/plástico, conforme proposto por Francis Ponge [PONGE: 1997.p. 40- 43].

## Litorais entre Psicanálise e Expologia

Eis as condições desfavoráveis de nossa imprudência:

Em palestra proferida em ocasião do colóquio internacional *Memória: a questão dos arquivos*, realizada em 1995, Jacques Derrida propôs uma dimensão arquivística estruturante do discurso psicanalítico. No prólogo da eventual publicação de sua conferência sob o sugestivo título de *Mal de Arquivo (Mal D'Archive)*, Derrida observa que "a psicanálise *deveria* provocar uma revolução ao menos potencial à problemática do arquivo" [DERRIDA:2001. p. 8 (grifo nosso)]. Essa constatação produz um duplo à registro: expressa a convicção de que a psicanálise ofereceria uma contribuição original e potente à *problemática do arquivo*, contribuição essa que não se restringe a seu arcabouço teórico<sup>7</sup>, mas, sobretudo, a sua *práxis* (a exegese documental empreendida por Sigmund Freud ou, mais precisamente, outorgada pela *assinatura freudiana*<sup>8</sup>); bem como sugere que, a despeito da natureza resoluta desta afirmação (ou mesmo da eloquência da argumentação que a sucede), essas supostas contribuições não se concretizaram, não produziram sismos conceituais ou metodológicos expressivos, não *revolucionaram* o campo da arquivística como poderiam (ou, segundo o autor, como *deveriam*).

O contrário, entretanto, afirma Derrida, procede: a Psicanálise é radicalmente atravessada por uma *tecnologia arquivística*; é *afetada* de distintos modos pelos dispositivos ofertados por um contexto histórico, que estipularam não apenas seus meios de circulação e suas estratégias de institucionalização, mas de modo marcante, suas concepções acerca do aparelho psíquico. Derrida flerta com um devaneio hipotético:

---

<sup>7</sup> "A teoria da psicanálise tornou-se uma teoria do arquivo e não somente uma teoria da memória" [*Ibidem. Ibidem. P. 32*],

<sup>8</sup> Digamos por enquanto *assinatura freudiana*, para não ter que decidir entre Sigmund Freud, o nome próprio, por um lado, e, por outro, a invenção da psicanálise: projeto de saber, de prática e de instituição, comunidade, família, domiciliação, consignação, 'casa', ou 'museu', no estado presente de seu arquivamento. [DERRIDA. *Op. Cit.* p. 16]

Podemos sonhar ou especular sobre os abalos geo-tecno-lógicos que teriam tornado irreconhecível a paisagem do arquivo psicanalítico depois de um século, se, para me contentar com apenas uma palavra de seus índices, Freud, seus contemporâneos, colaboradores e discípulos imediatos, em lugar de escrever cartas à mão, dissessem de cartões telefônicos, MCI ou ATT, gravadores portáteis, computadores, impressoras, fax, televisão, teleconferências e sobretudo correio eletrônico (*E-mail*).

Eu teria adorado dedicar toda minha conferência a esta *science-fiction* retrospectiva. Teria adorado imaginar com vocês a cena deste outro arquivo depois do sismo e no *a posteriori* dos seus '*aftershocks*'. Pois é no que estamos. Como não posso fazê-lo, devido à organização ainda arcaica de nossos colóquios, do tempo e do espaço de que dispomos, limito-me a uma declaração de princípio: este sismo arquivado não teria limitado seus efeitos ao *registro secundário*, à impressão e à conservação da história da psicanálise. Teria transformado inteiramente esta história e, no interior mais inicial de sua produção, nos seus próprios *eventos*. [DERRIDA. *Op. Cit.* p. 28]

Ao propor (*sonhar ou especular*) esse cenário *fantástico* (que, em outro contexto, poderia ser descrito em termos de uma *linha temporal alternativa*), Derrida oferta-nos uma *ficção científica (science-fiction)* ou uma *ficção* que produz efeitos *conceituais*, neste caso, que corrobora com sua tese de que a relação que se estabelece entre os meios técnicos de comunicação e arquivamento (e os efeitos sociais que deles decorrem) são de tal modo estruturantes à constituição da Psicanálise, que a reformulação destes recursos produziria impactos e consequências expressivos nas concepções, práticas e no legado psicanalítico. A análise dos efeitos precisos destas repercussões (imprevisíveis, mas alegadamente profundos) é perpetuamente postergada, não por uma suposta falta de evidências, mas, pelo contrário, implicitamente pelo excesso de variáveis a serem consideradas, cuja investigação exaustiva afigura-se incompatível com as contingências do dispositivo empregado: as limitações "arcaicas" do rito institucional do colóquio. Permanecemos restritos à oferta dos meios expressivos disponíveis.

A ressalva de Derrida, que admite, adoraria dedicar integralmente sua conferência ao exame desta *science-fiction retrospectiva*, revela uma intrigante dubiedade frente ao posterior acréscimo de seu prólogo: afinal, estamos, desde o princípio, em função de uma ficção científica retrospectiva: uma vez que os supostos efeitos revolucionários que a psicanálise *deveria* produzir na arquivística efetivamente não se concretizaram e, até o momento

de sua palestra, parecem pertencer a um horizonte hipotético, cujo limiar consubstancia-se apenas mediante ao questionamento contemporâneo acerca da legitimidade dos meios (expressivos) e dos mecanismos (técnicos e sistemáticos) que regulam e agenciam a memória social e cultural: a função *arquivante* em suas dimensões políticas e institucionais de legitimação, manutenção e circulação, bem como de veto, desvio e dissimulação das representações documentais.

De fato, segundo Michel de Certeau [CERTEAU: 2012], é sobretudo em sua condição de *ficção científica* (que implica em um modo particular de abordar a escrita) que a psicanálise nos "(...) ensina a ler outros documentos" [*ibidem*. p.97]. A conversão psicanalítica, segundo o autor, implica em uma conversão ao literário: ao *romance* que introduz o *caso clínico*, como uma *ficção especulativa* ("uma ficção clínica, resultando em uma hipótese teórica" [SOUSA: 2000. p. 18] ou a "ficção como ferramenta de acesso ao real" [BARTH:2008]).

Em seus *Studien über Hysterie* (1895) [*Estudos sobre a histeria*], Freud – 'formado', diz ele, 'nos diagnósticos locais e no eletro-diagnóstico'- surpreende-se a si mesmo, de forma bastante irônica, pelo fato de que suas 'histórias de pacientes' (*Krankengeschichten*) se leiam como se fossem romances (*Novellen*) e sejam, por assim dizer, desprovidas do caráter sério da cientificidade (*Wissenschaftlichkeit*) (...). Sua maneira de abordar a histeria transforma sua forma de escrever (...). Esse movimento duplica-se de um apelo aos 'poetas e romancistas' que 'conhecem, neste mundo terrestre, um grande número de coisas que nossa sabedoria escolar ainda é incapaz de sonhar': 'o romancista precedeu sempre o cientista' (FREUD, 1940-1952, t. I, p. 227). (...) Excetuando-se os tratados pedagógicos, o discurso analítico assume a forma do que pode chamar, de acordo com uma expressão freudiana, a 'ficção teórica'. [CERTEAU. *Op. Cit.* P. 95]

Em sua condição de *escrita investigativa*, a presente tese é assediada desde o princípio por uma questão que lhe cumpre o papel de *cena primária* (traço de um apagamento original), dissimulada como suposta *motivação*: a especificidade de uma *grafia* singular, a *expografia*, e seu ato performático, o *expográfico*.

Expografia segundo Desvallées e Mairesse designaria "as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais" [DESVALLÉES e MAIRESSE: 2013. p. 59] ou a "pesquisa de uma

linguagem adequada e de uma expressão fiel na tradução de programas científicos de uma exposição [DESVALLÉES *Apud* CURY: 2006. p. 27]. Marília Xavier Cury a designara como "a forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos, para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma" [*Ibidem*]. De acordo com Jean Davallon, a expografia consiste na "*l'écriture de l'exposition (···)*" que implica em "*opérations de conception qui sont mises en œuvre pour produire l'exposition en tant qu'objet culturel*" [DAVALLON: 2010.p. 235]. Por sua vez, Sonia Salcedo del Castillo proporá o expográfico como "visualidade que distende o discurso textual na arquitetura, por meio da edição de objetos e ações no lugar expositivo, entendido como lugar figural" [CASTILLO: 2014 P.74]. Seria, nesse contexto, de todo incoerente parafrasear Derrida e argumentar que *a psicanálise deveria provocar uma revolução à problemática da exposição?*

Objetivamente, nada nos autoriza a inferir dos métodos, práticas ou escritura psicanalítica uma dimensão propriamente *expográfica* análoga à qualidade *arquivai* proposta por Derrida<sup>9</sup>; pelo contrário, a conversão ao analítico parece mesmo constituir-se como uma renúncia ao *cênico* (ou ao menos uma renúncia à disposição eminentemente escópica do método de Jean Charcot). Não obstante, a despeito de uma condição radicalmente periférica, o *expográfico*, como apontaremos, não cessa de produzir seus efeitos (por vezes desestabilizantes) na exegese documental freudiana; a *cena* opera, irrevogavelmente, *fora do campo*.

Ademais, para todos os efeitos, Expologia (como "campo de estudo da exposição"<sup>10</sup>) e Psicanálise permanecem, em sua maior parte, longevas

---

<sup>9</sup> E, nesse sentido, seria de todo diferente conceber uma relação mais ampla entre Psicanálise e o Museu, uma vez que, aponta Derrida:

Foi assim, nessa *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca essa passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto (É o que se dá, por exemplo, em nossos dias, quando uma casa, a última casa dos Freud, transforma-se em um museu: passagem de uma instituição a outra). Em tal instituição, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilégio*. No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível. (...) domiciliação, consignação, 'casa', ou 'museu', no estado presente de seu arquivamento. [DERRIDA. *Op. Cit.* p. 13/15].

<sup>10</sup> *Distincte de la muséologie, l'expologie est l'étude de l'exposition—non pas sa pratique (l'expographie), mais sa théorie. Même si elle peut être partie de la muséologie, elle s'en*

desconhecidas, cuja apatia sugere-se mútua: a exposição (como dispositivo e produto cultural) jamais constituiu um objeto de interesse formal a Sigmund Freud ou a Jacques Lacan, muito embora ambos fossem assíduos e notórios frequentadores de museus e mencionem, ao longo de seus percursos investigativos, situações de encontros com determinadas obras e objetos que estas visitas proporcionaram; tampouco verifica-se que a psicanálise tenha impactado profundamente o campo conceitual expológico<sup>11</sup>. A despeito de rigorosamente contemporâneas<sup>12</sup>, produz-se entre elas uma hiância que, estamos resolutos, constitui-se não como uma condição de incompatibilidade, mas, antes, uma intersecção potente, embora, em sua maior parte, negligenciada.

Ao abordar as possíveis contribuições da psicanálise às artes e ao campo da estética, Freud sugere que a experiência analítica poderia, de fato, prover *esclarecimentos satisfatórios* acerca de determinados aspectos do fazer artístico, enquanto outros *lhe escapariam inteiramente* [FREUD:2000(1913)]. Seria, portanto, não apenas mediante suas inferências, modelos, práticas ou eventuais subsídios conceituais que a psicanálise produziria aporte ao poético,

---

*distingue dans la mesure où les expositions peuvent se produire en d'autres lieux que les musées* [DESVALLÉES, MAIRESSE : 2011, p. 599].

Distinta da museologia, a expologia é o estudo da exposição – não sua prática (a expografia), mas sua teoria. Mesmo que ela seja parte da museologia, elas se distinguem, na medida em que as exposições podem ser produzidas em outros locais que não os museus. [Tradução nossa].

<sup>11</sup> De fato, as abordagens expológicas, especialmente quando vinculadas a esfera da *comunicação museológica*, convencionalmente recorrem a conteúdos da Semiótica, Semiologia, Teoria da Comunicação, Ciência da Informação, Arquitetura, Ciências Sociais e *Design*; quando muito, aventurando-se secundariamente na área da Psicologia por meio das teorias da percepção, ergonomia e *Gestalt* da forma. Como veremos a frente, alguns autores (como Jean Davallon e, no caso brasileiro, Bruno Brulon [BRULON: 2008], que argumentará em favor de uma concepção do museu atravessada por uma “imaginação onírica” [*Ibidem*. p. 45]) apontam a possibilidade de um campo investigativo expológico que produza um diálogo com a psicanálise; no entanto, em nenhum dos casos levantados, essa possibilidade é investigada de forma mais aprofundada.

<sup>12</sup> De modo que, embora ambos possam reivindicar origens particularmente remotas, as ressalvas de Renato Menzan [MENZAN: 2014] acerca do campo psicanalítico, sugerem-se igualmente aplicáveis ao campo museológico, pois, em todo caso, “a escala de nossa disciplina não é dos séculos, mas das décadas” [*Ibidem*].

Peter van-Mensch atribuirá a atual noção de Museologia a, sobretudo, duas grandes revoluções: a primeira ocorrendo no período que se inscreve entre 1880 e 1920 (*museum modernization movement*) e a segunda entre 1960 e 1980 (*New Museology*) [MENSCH:1995. p. 135]. Renato Mezan [MEZAN: Op. Cit.], por sua vez, descreverá a cronologia da psicanálise em quatro períodos distintos: O primeiro entre 1895 e 1918 (marcado pelas propostas freudianas), o segundo de 1918 a 1939 (marcado pela diversificação de abordagens e correntes psicanalíticas), o terceiro entre 1940 e 1970/5 (constituição de núcleos de teorização divergentes) e o quarto período, de 1975/1980 até os dias atuais.

mas, sobretudo, oferecendo-lhe suas limitações, porquanto a arte persiste no escopo analítico como um enigma *a ser resolvido* [*idem*]. O atravessamento entre arte e psicanálise prova-se não apenas profundo ou duradouro, mas, de fato, estruturante: remete-nos a importância basilar desempenhada pela literatura na investigação freudiana, ao emprego e divulgação da noção de inconsciente pelos surrealistas; ao impacto indelével de práticas e discursos poéticos modernos nas leituras lacanianas acerca dos modos de subjetivação ou às influências destas sobre alguns modelos de análise e crítica da arte contemporânea *etc.* A exposição, no entanto, constitui um objeto tão radicalmente secundário em relação ao discurso analítico, que sua eleição como uma potencial *abordagem* (como uma *conduta que conduz ao expográfico*) revela-se particularmente desafiadora, na medida em que nos impele por percursos mais recônditos, ambíguos e nebulosos.

Curiosamente, a despeito do que poderíamos supor, a exposição tampouco constitui um objeto investigativo consolidado no campo da História da Arte. De fato, autores como Elena Filipovic [FILIPOVIC: 2015]<sup>13</sup>, Bruce Altshuler [ALTSHULER:2013]<sup>14</sup>, Christophe Cherix [OBRIST:2010]<sup>15</sup> e Mary Anne Staniszewski [STANISZEWSKI:1998]<sup>16</sup> sublinham reiteradamente que uma *história das exposições* (Daniel Buren se refere a ela como "*the history*

---

<sup>13</sup> "*In the context of long-sustained and venerable art historical scholarship, the history of the exhibition remains a still-nascent, rapidly expanding, field*". [FILIPOVIC: *Op. Cit.* p. 156]

"No contexto de uma duradoura e venerável erudição histórica da arte, a história da exposição permanece como um campo ainda incipiente em franca expansão" [tradução nossa]

<sup>14</sup> "Over the past two decades, interest in the history of art exhibitions has grown exponentially. From a subject of concern primarily to specialists, fascination with exhibitions and their history has spread beyond academia and the realm of experts" [ALTSHULER. *Op. Cit.* P11].

"Nas últimas duas décadas o interesse pela história das exposições de arte cresceu exponencialmente. De um objeto de interesse prioritariamente de especialistas, o fascínio por exposições e sua história espalhou-se para além da academia e o campo de experts". [Tradução nossa]

<sup>15</sup> "(...) *the history of exhibitions has started in this last decade to be examined more in depth* (...)" [CHERIX: *In. OBRIST: 2010(a)* p. 7]

"(...) a história das exposições começou, na última década, a ser examinada mais profundamente (...)" (Tradução nossa)

<sup>16</sup> "*Although there has been an increased interest in installation design since the 1980s, the way modern artworks are actually seen and displayed remains a relatively overlooked consideration.*" [STANISZEWSKI: *Op. Cit.* P. XXI].

"Embora tenha havido um aumento no interesse pelo design expositivo desde 1980, o modo como as obras de arte moderna são realmente apresentadas permanece um assunto ainda relativamente negligenciado" [Tradução nossa]

*still to be made*<sup>17</sup> [BUREN: *In*: GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE (org.): 1996 p. 314]) é ainda particularmente recente, sendo que sua emergência se concentra preponderantemente nas últimas décadas sob diversas abordagens (*exhibition history, curatorial studies, cultures of display, artist as curator* etc.). Deste modo, o aparente consenso no que tange não apenas a legitimidade do estudo de exposições e seus recursos no contexto investigativo da História da Arte, mas, de fato, sua posição privilegiada em relação à análise de determinadas dinâmicas que vigoram nos sistemas de apresentação, institucionalização, legitimação, valorização e divulgação da produção artística e das complexas relações que se estabelecem entre seus agentes, é, em sua maior parte, relativamente insipiente<sup>18</sup>. É sobretudo no contexto cultural do final do século XX que a exposição de arte passa a constituir um objeto de crescente interesse investigativo, mediante a ascensão da figura/função do curador no sistema das artes, da apropriação de recursos expositivos como meios expressivos por artistas contemporâneos (como dimensão poética do que Andreas Huyssen [HUYSEN:2000] se referira em termos de uma *cultura da memória*), da emergência de correntes conceituais e abordagens metodológicas reunidas sob a égide e insígnia da Nova Museologia e do desenvolvimento de novas estratégias institucionais (a consolidação do modelo do *centro cultural* e das *bienais de arte*, das *megaexposições*, das *feiras de arte contemporânea*, de novas dimensões conceituais e logísticas para ações educativas em equipamentos culturais etc.).

Neste contexto, convém considerar a Expologia não como um campo investigativo restrito a análise do conjunto de etapas, procedimentos e técnicas que constituem o processamento expositivo, ou do estabelecimento histórico de determinados modelos expositivos e seu impacto nos circuitos institucionais estabelecidos, tão pouco como a relação destes modelos em um

---

<sup>17</sup> "A história ainda a ser produzida." [Tradução nossa]. Vale salientar que, embora o autor argumente que ela ainda não tenha sido propriamente produzida em termos historiográficos, ela "*se mostra*": "*the history still to be made shows itself*" [BUREN. *Op. Cit.* P. 314].

<sup>18</sup> *The study of exhibitions provides a fascinating route into art history. Here the social, political, and economic forces that shape artistic production and distribution come together, exerting their various pressures on artists, critics, collectors, dealers institutional players, and the art-viewing public (···)* [ALTSHULER: 2008. p. 11],

O estudo de exposições prove um caminho fascinante a história da arte. Aqui, as forças sociais, políticas e econômicas que conformam a produção artística e sua distribuição se reúnem, exercendo suas distintas pressões em artistas, críticos, colecionadores, *marchands*, agentes institucionais e o público apreciador de arte. (Tradução nossa).

conjunto mais amplo dos sistemas de demonstração científica e ostentação cultural associadas ao itinerário erudito ocidental. Para além de uma mera *teoria da exposição como objeto cultural*, a Expologia talvez seja melhor definida em termos do estabelecimento de um campo conceitual da *exponibilidade*<sup>19</sup>. Propor, portanto, que um atravessamento entre Expologia e a Psicanálise implica em supor os eventuais sismos que essa *exegese crítica de textos* outorgada pela *assinatura freudiana*, por meio de seus *monumentos e documentos de arquivos*<sup>20</sup> [LACAN: 1996. p. 219] pode representar em nossa compreensão dos sistemas de apresentação da arte.

Se a psicanálise, como propõe Michel de Certeau, em seu modo particular de abordar a escrita, nos *“ensina a ler outros documentos”*, devemos compreendê-la não como a análise restrita a um objeto específico, mas sobretudo como uma forma de *apreciação/investigação* expressa por meio da *conduta analítica*.

Ela permite vislumbrar qualquer narrativa como uma relação entre uma estrutura e acontecimentos, ou seja, entre um sistema (explícito ou não) e o vestígio nesse sistema de algo diferente. (...) Aliás, em Freud, existe uma continuidade entre a maneira de escutar um(a) paciente, sua maneira de interpretar um documento (literário ou não) e sua maneira de escrever. Entre as três operações, não há corte essencial. O ‘romance’ (...) pode caracterizar, ao mesmo tempo, as afirmações de

---

<sup>19</sup> A medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que de um mosaico ou de um afresco, que o precederam. [BENJAMIN: 1985. p. 173]

<sup>20</sup> *O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Qual seja:*

- nos monumentos: e esse é meu corpo, isto é, o núcleo histérico da neurose em que o sintoma histérico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição que, uma vez recolhida, pode ser destruída sem perda grave;

- nos documentos de arquivo, igualmente: e esses são as lembranças de minha infância, tão impenetráveis quanto eles, quando não lhes conheço a procedência;

- na evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e as acepções do vocabulário que me é particular, bem como ao estilo de minha vida e a meu caráter;

- nas tradições também, ou seja, nas lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história;

- nos vestígios, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelece. [LACAN: 1998 [1953] p. 260/1]

um(a) paciente, uma obra literária e o próprio discurso psicanalítico. [de CERTEAU. *Op. Cit. p. 97*].

Ao renunciar à sua teoria da sedução Freud abdica de uma *descrição dos comportamentos* em favor de uma *interpretação dos discursos*: as cenas derivadas da fantasia, ou seja, *representações imaginárias* que entrelaçam distintas dimensões de realidade (*o abuso, a sedução, a transferência* [ROUDINESCO: *Op. Cit. p. 92*]). O "romance" psicanalítico (o "romantismo cientificado" [MANN, Thomas. *Apud. Idem. p. 100*]) em detrimento da *exposição do caso*, propõe uma relação entre uma estrutura discursiva (*fala/escuta/linguagem/relato*) e a especificidade de um evento que denuncia um vestígio, uma latência, que se produz *sintomaticamente*. *Isso fala*: o inconsciente (pedra angular da psicanálise) desafia os próprios meios de produção do conhecimento; atua *na linguagem, como linguagem* na própria tessitura do simbólico.

De fato, ao menos em três ocasiões distintas o *expográfico* fora metaforicamente aludido em função de um "inconsciente": a se saber, como *inconsciente da História da Arte* [STANISZEWSKI:1998], *inconsciente do Museu* [LANDERS *et al.*: 1998] e a noção de um *inconsciente museológico* [TUPITSYN:2009].

Nos dois primeiros casos (como suposto *inconsciente disciplinar* ou *institucional*), trata-se sobretudo de relacionar conteúdos não assimilados no discurso do campo ou negligenciados pelos mecanismos de agenciamento postos em ação no aparelho cultural, cuja latência atuaria a despeito de seus sistemas de regulação e mediação.

Staniszewski propõe que o "vazio literário"<sup>21</sup> [STANISZEWSKI: *OP Cit. XXII*], no que concerne o *design expográfico* ("*installation design*"), denunciaria uma "amnésia" disciplinar [*Ibidem. p. XXI*] que não poderia ser tomada como uma mera negligência circunstancial, mas como uma adesão implícita à concepção de radical autonomia do objeto artístico em relação a suas estratégias de *display* (e, por consequência, aos discursos estéticos, políticos, ideológicos, mercadológicos e sociais que estas apresentações agenciam)<sup>22</sup>. Nesse

<sup>21</sup>(...) *void in the art historical literature* [*ibidem*]

<sup>22</sup> Staniszewski aponta como a "natureza efêmera da exposição" ("the ephemeral nature of exhibition") [*Idem. p. xi*] contribuiria para essa *amnésia*; Elena Filipovic, por sua vez, contempla como causas potenciais do mesmo fenômeno:

aspecto, a argumentação de Staniszewski corrobora com os apontamentos de Brian O'Doherty, segundo o qual a plasticidade da estratégia do *cubo branco* formalizaria uma suposta neutralidade conceitual e o ideal de autossuficiência da obra de arte (enfatizando suas qualidade composicionais intrínsecas) por meio da imagem de isolamento físico e espacialidade *anti-ornamental*, *enquadrando a História da Arte Moderna* em um mecanismo de agenciamento morfológico que "mais do que qualquer quadro isolado (...) [constitui] o arquétipo da arte no século XX" <sup>23</sup> [*Idem*. p. 3].

---

*(...) despite the fundamental role that exhibitions have had as a primary context in which art was first made public, the place where it is discussed, circulated and seen, the exhibition was long considered a sort of ambiguous object of study (you have to realize, our history is an object oriented or object focus discipline; it study things). Maybe exhibitions took so long to become a product of any single hand (because they are determined as much by the person who makes them – the curator or curators- as they are by the objects in them, themselves authored things by, presumably someone else). They are decidedly not autonomous; sometimes thought of as "merely" a frame, and supposedly less 'pure' or 'creative' than artwork, because they are tied up in mundane pragmatics of administration, managing etc. [FILIPOVIC:2016]*

(...) apesar do papel fundamental que as exposições desempenharam como contexto primário no qual a arte é inicialmente apresentada publicamente, o local na qual ela é discutida, na qual circula e é vista, a exposição foi por muito tempo considerada um objeto ambíguo de estudo (devemos compreender que nossa história é uma disciplina voltada ou focada em objetos, ela estuda coisas). Talvez as exposições tenham levado tanto tempo para tornarem-se objetos de estudo porque elas não são objetos estáveis, imutáveis ou colecionáveis, nem o produto da ação de uma única pessoa (pois são determinadas tanto por aquele que as produz- o curador ou curadores- quanto pelos objetos que contém, eles mesmos objetos autorais cuja autoria recai, supostamente, sobre outro). São decididamente não-autônomas, sendo, às vezes, consideradas "meramente" uma moldura, e são supostamente menos 'puras' ou 'criativas' que obras de arte, uma vez que estão envolvidas no pragmatismo mundano da administração e gerenciamento (tradução nossa).

<sup>23</sup> *MOMA's adoption of the White cube model can be connected to Barr's conception of modern art as developing towards abstraction. In the modern museum, abstract art and the white cube have entered into a symbiotic relationship. In their apparent exclusion of all reference to the wider world beyond the domain of pure form, they reinforce the decontextualization traditionally effected by the museum. (...) The white cube owes its success to this strategy of effacement and simultaneous self-negation: highlighting the inherent (that is, formal) qualities of a work of art through the neutralization of its original context and content, while, at the same time, remaining itself virtually invisible and thus obscuring the process of effacement. [BARKER: 1999 p. 31].*

A adoção do modelo do cubo branco pelo MoMA pode ser relacionada a concepção de Barr da arte moderna desenvolvendo-se em direção a abstração. No museu moderno, a arte abstrata e o cubo branco entraram em uma relação simbiótica. Em sua aparente exclusão de toda a referência a um mundo mais amplo, para além do mundo da pura forma, eles reforçam a descontextualização tradicionalmente operada pelo museu. (...) O cubo branco deve seu sucesso a essa estratégia de apagamento e, simultaneamente, de autonegação: sublinhando as qualidades inerentes (ou seja, formais) de uma obra de arte por meio da neutralização de seu contexto original ou conteúdo, enquanto, ao mesmo tempo, permanecendo, ele mesmo, virtualmente invisível, e, assim, obscurecendo o processo de supressão que opera. [Tradução nossa].

Por sua vez, o *inconsciente do museu*, remetido pelos curadores Helena Rubinstein, Timothy Landers, Jackie McAllister, Catsou Roberts, Benjamin Weil e Marek Wieczorek, no contexto da exposição *The Desire of the Museum* (realizada no *The Whitney Museum of American Art*, em 1989) [RUBSTEIN *et al.* 1989], produz um duplo registro: alude simultaneamente a conteúdos latentes (negligenciados/reprimidos) que operam na constituição de um discurso institucional, bem como evocam processos sublimatórios postos em ação na experiência escópica engendrada pelo museu. No primeiro caso, a dimensão conflituosa que marcaria o estabelecimento institucional do museu como uma disputa de interesses, de discursos e de representações culturais, resultaria não em parâmetros, diretrizes, práticas e valores objetivos, coesos e homogêneos, mas, a despeito dos sistemas de gerenciamento museológico, o discurso institucional seria constantemente assediado por sentidos inadvertidos, que implicariam em uma certa alienação dos agentes em relação a sua formulação. Esse *desvio* seria uma manifestação daquilo que os autores nomeiam como *desejo do museu* e sugeriria que "(...) *the museum does not only offers a historically and culturally specific way of producing knowledge, but also that it is not entirely aware of its own interests, its own desires*"<sup>24</sup> [Idem].

Por outro lado, Timothy Landers [LANDERS. *In*: LANDER *et al.* *Op. Cit.*] aponta que residem nos mecanismos disciplinares museais, segundo os quais o conhecimento é *apresentado* mediante parâmetros formalmente visuais, a potência de um escopismo perverso (o autor cita especificamente as noções freudianas de *exibicionismo*, *fetichismo* e *voyeurismo* [Idem]). Sua argumentação, assim, enfatiza a função sublimatória do espaço expositivo, como agenciamento de uma deriva de energias libidinais à objetos de alto valor simbólico ou, mais especificamente, à ritos de celebração cultural. Assim, seja pela via do *lapso de linguagem* ou da *sublimação*, o *inconsciente do museu* parece reencenar a máxima freudiana ao propor que *as musas não são senhoras de suas próprias casas*, ou que sob os preceitos iluministas de erudição cultural, racionalidade, perícia e avanço técnico (sob os quais

---

<sup>24</sup> "(...) [que] o museu não apenas oferece um modo cultural e histórico específico de produção de conhecimento, mas também que não está inteiramente consciente de seus próprios interesses, seus próprios desejos" [tradução nossa].

repousam as fundações do museu como dispositivo), mobilizam-se conteúdos *outros*.

Evidentemente, é preciso constatar, tanto um suposto *inconsciente da História da Arte* como um *inconsciente do museu* implicam em analogias (um tanto rudimentares) entre mecanismos repressivos postos em ação em complexos sistemas culturais e o *retorno do reprimido*. Para além de seu valor francamente metafórico, não proveem consideráveis subsídios para eventuais contribuições da psicanálise ao campo epológico. Neste aspecto, o *inconsciente museológico* afigura-se de forma integralmente distinta: não se produz nem em termos propriamente historiográficos (é antes *mitológico, fantasioso, ficcional* [TUPITSYN. *Op. Cit.* p. 237]) nem está restrito a uma condição institucional (remete-se a uma *função museológica* que antecederia o advento formal do museu como aparelho cultural). Segundo Tupitsyn o *inconsciente museológico*, de fato, como uma *fantasmagoria da função museológica*, engendrar-se-ia na equidistância entre a *museificação subjetiva* e a estrutura simbólica de um psiquismo da cultura [*idem*. p. 234].

Se o conceito é originalmente concebido no contexto de sua análise acerca das especificidades da relação entre os artistas “não institucionalizados” e os museus de arte na Rússia<sup>25</sup>, ele logo sugere-se mais abrangente: o autor aludirá ao estádio do espelho laciano para reafirmar a função escópica do aparelho museológico e atribuirá ao *inconsciente museológico* uma função de *moldura*<sup>26</sup>. A partir daí Tupitsyn passa a aludir à uma aproximação entre o conceito que propõe e a concepção de *fantasma/fantasia*.

De fato, ao reportar-se a célebre caso clínico do *homem dos lobos*, Lacan qualifica o sonho analisado como “uma forma pura e esquemática da fantasia. (...) É por ser a fantasia pura, desvelada em sua estrutura, que esse sonho repetitivo adquire toda sua importância e Freud o toma como central” [LACAN: 2005. P. 85]. Em especial, Lacan enfatiza o *escancarar repentino da*

---

<sup>25</sup> “For artists residing in the former USSR, the image of the institutional Other was (until the turn of this century) firmly fixed on the absent museum of contemporary art” [TUPITSYN. *Op. Cit.* 234].

<sup>26</sup> *Aside from the fact that a mirror reflection of oneself is frequently substituted for the image of the Other, these reflections are often framed—not in a baroque frame like a work of art, but in a “museological” one. Thus, thanks to the museological unconscious, we have become a part not only of the Spectacular, but of the Specular order.* [TUPITSYN. *Op. Cit.* p. 239]

Para-alm do fato de que o reflexo de um sujeito no espelho seja frequentemente substituído pela imagem do Outro, essas imagens são muitas vezes emolduradas- não por uma moldura barroca, como uma obra de arte, mas por uma moldura ‘museológica’. Assim, graças ao inconsciente museológico, nos tornamos não apenas parte no Espetacular, mas da ordem do Especular. [Tradução nossa]

*janela*: "A fantasia é vista além de um vidro, e por uma janela que se abre. A fantasia é enquadrada" [*idem*. Grifo nosso].

Do ponto de vista conceitual, é a moldura simbólica da fantasia que *enquadra* a falta, oferecendo-lhe uma delimitação<sup>27</sup>; é deste modo que a fantasia reporta-se à função algébrica  $\$ \diamond a$ , ou seja, pode ser descrita como "o encontro entre dois elementos heterogêneos, um efeito do simbólico (\$) e o outro (a)" [SEGANFREDO: 2007.p. 35].

Esse fenômeno da borda, vocês o encontram, por exemplo, em ocasiões privilegiadas, na janela que se abre, marcando o limite do inundo ilusório do reconhecimento, aquele que chamo de cena [ou palco]. Essa borda, esse enquadramento, essa hiância, ilustra-se neste esquema pelo menos duas vezes — na borda do espelho e também neste sinalzinho,  $\diamond$ . [LACAN: *Ibidem*. p. 121].

Como *fenômeno de borda*, moldura ou delimitação que *enquadra*, a fantasia reencena a função do *écran*; é tela que agencia a relação do sujeito (\$) com o objeto causa do desejo (a). É imperativo que o fantasma se *faça ver através*, que constitua simultaneamente veladura e quadro (ou, em termos freudianos, se ofereça *picturemamente*). Que produza *cena* ou que se *encene* como anteparo frente a emergência real da falta (angústia/castração); que escamoteie/delimita o furo no simbólico e no imaginário, sugerindo-lhe uma *decifração*, de modo que "o real suporta a fantasia, e a fantasia protege do real" [LACAN: 1996. P. 44].

A fantasia, por situar-se no nível escópico da pulsão, é uma manifestação do desejo do sujeito como desejo do Outro, em exibição na tela do sujeito para o Outro como espectador. O quadro da fantasia é mostração, é o que o sujeito mostra de seu desejo para o outro. (...) ela é protetora e máquina desejanse. [QUINET: 2004. p. 169/p. 170].

Assim é entorno do *furo* do Real (que a função mediadora da fantasia sugere, como registro não simbolizado e, portanto, inapreciável/ ininteligível) que gravitam as cenas fantasmáticas, revelando, mediante o dispositivo

---

<sup>27</sup> Fica evidente que o objeto na fantasia não é a causa do desejo, mas condição para desejar, para circunscrever o lugar do desejo. A função da fantasia mostra-se, assim, como sendo a de introduzir um objeto no lugar da falta que sustenta o desejo. O objeto causa do desejo é o objeto perdido referido por Freud, enquanto o objeto na fantasia não é indiferente, mas, pelo contrário, impõe-se como condição para sustentar o lugar do desejo. [SEGANFREDO: 2007. p. 39]

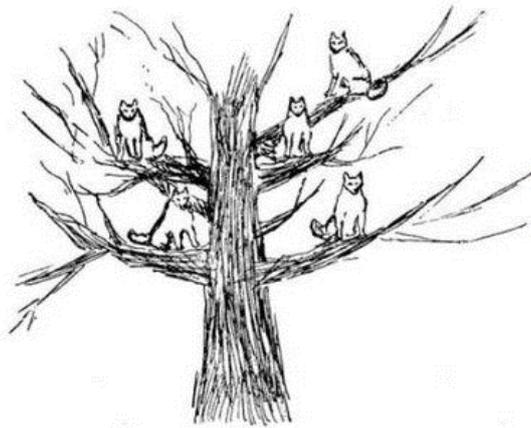


Fig. 05. Sergei Konstantinovich Pankejeff (*der Wolfsmann*). *Esboço do sonho dos lobos*. (c. 1910)

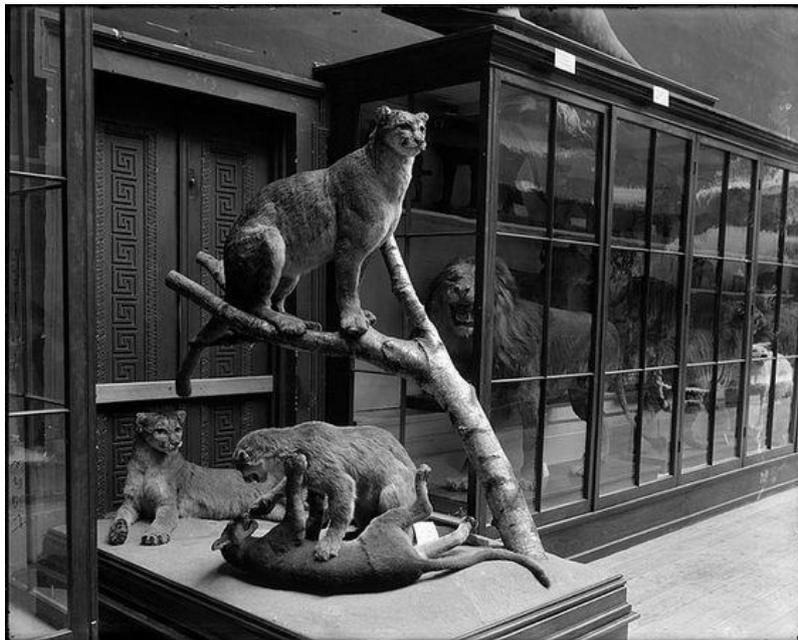


Fig. 06. Charles Carpenter. *Leões e pumas. Grandes mamíferos, gatos e felinos expostos em grupo para diorama*. Negativo em vidro, 1899. Field Columbian Museum.

clínico, não a realidade da sedução traumática, mas o avultamento de uma cena de sedução. O fantasma que endereça o sujeito à *falta* por meio do agenciamento de representações ofertadas pela cultura.

Podemos reportar-nos aqui ao caráter essencialmente escópico atribuído a *função museológica* [TUPITSYN: *Op. Cit.*] ou ao *efeito museal* (*museum effect*, segundo Svetlana Alpers [ALPERS:1991. p. 27]<sup>28</sup>) como ação de uma esquizo do olhar, cindido entre a função de *écran* como vitrine/proteção e como tela pictórica agenciadora de visibilidades<sup>29</sup>. Para enfatizar essa dimensão escópica, Svetlana Alpers recorre a uma memória de infância (segundo a autora, uma de suas mais antigas lembranças de uma visita a um museu, um passeio em um museu de zoologia comparada), na qual deparou-se com um caranguejo gigante. Essa imagem, potencialmente aterradora, da criatura abissal de improvável fisiologia, morto, taxidermizado e ofertado à visualidade em uma vitrine é descrita em detalhes: garras, filamentos, articulações, exoesqueleto... por fim, a autora conclui:

*I am describing looking at it as an artifact and, in that sense, as a work of art. The museum had transformed the crab – had heightened, by isolation, these aspects, had encouraged one to look at it in this way. The museum had made it an object of visual interest. [ALPERS. Op. Cit.]*<sup>30</sup>

Assim, o *expográfico* parece compartilhar a capacidade do objeto artístico de escamotear a violência do olhar ou denunciar sua função basilar no próprio estatuto da imagem; “selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências” ou romper “o anteparo ou, antes, indicaria que ele já foi rompido” [FOSTER: 2014, p. 136]).

---

<sup>28</sup> Alpers chega a considerar o dispositivo museal como um modo particular de desempenhar o olhar, “a way of seeing” [ALPERS: *Op. Cit.*].

<sup>29</sup> A visualidade é aquilo que define a atividade do espectador. A vitrine é aquilo que separa o corpo do espectador da materialidade da coisa, o que impede que a mão venha a substituir o olhar (“Favor não tocar”). A vitrine radicaliza a abstração do olhar, materializa a distância que o constitui como tal. [LENHARDT: 2000].

<sup>30</sup> Descrevo observá-lo como um artefato e, nesse sentido, como uma obra de arte. O museu transformou o caranguejo- intensificou esses aspectos por meio do isolamento, nos encorajou a vê-lo deste modo. O museu o transformou em um objeto de interesse visual [tradução nossa]

### Da demonstração expográfica à *monstração do real*

Nossa insistência pelo vocábulo “*expográfico*” não deve ser tomada como um mero capricho terminológico. Convém discerni-lo de um interesse genérico pela *exposição* (como objeto cultural constituído), pelo *expositivo* (como inscrição vaga de toda sorte de recurso que se qualifica como *próprio da exposição*) ou mesmo pelo *expológico* (repertórios teóricos e conceituais que constituem e atravessam um campo do conhecimento referente à exposição. Tampouco o *expográfico* equivale à dimensão, que no contexto do dispositivo expositivo e, sobretudo, das práticas institucionais do sistema das artes, é evocada como *curatorial*, muito embora discerni-los e argumentar em favor do emprego de um termo em detrimento do outro afigure-se consideravelmente mais desafiador. De fato, essa dubiedade é recorrente e produz seus efeitos sobre a literatura expológica [GLICENSTEIN: 2009. p. 42], de modo que, quaisquer distinções propostas não se sugerem definitivas, mas, no âmbito da presente pesquisa, sublinham especificidades que possibilitam considerar uma relação de complementariedade entre *expográfico* e *curatorial*.

A despeito de suas origens etimologicamente remotas<sup>31</sup>, as atuais acepções para o termo *curadoria* e *expografia* são particularmente recentes. De fato, essas operações afiguram-se praticamente indiscerníveis nas práticas do *conservateur* ou do *commissaire d'exposition*, afigurando suas peculiaridades, sobretudo nos ofícios do *tapissier du salon* (relacionado a função de “*décorateur*” ou “*ordonnateur*” do século XVIII [PICHET. *Apud*: LESAGE: 2015. p. 73]), cuja função primordial era a de produzir: “(...) *l'arrangement spatial des œuvres, les unes par rapport aux autres, et dans l'ordonnement d'ensemble, c'est-à-dire dans l'ordre proposé au visiteur*”<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> O vocábulo latino “*curator*” (*curare*) designa muito genericamente *administrar* ou *cuidar com apreço*. No século XVIII passa a ser associado ao cuidado e administração de coleções. O termo *expografia* (*expographie*), embora um neologismo recente (início da década de 1990), relaciona-se diretamente ao emprego do vocábulo *museografia* (*museographie*) cujo emprego mais antigo conhecido é atribuído a Gaspar Neickel que, em 1727, publicou um compendio com propostas formais de normatização da disposição, manejo, conservação e estudo de coleções.

<sup>32</sup> “ (...) o arranjo espacial das obras, relacionadas umas as outra bem como o arranjo geral, ou seja, a ordenação proposta ao visitante” [tradução nossa]

[GLICENSTEIN. *Op. Cit.* p. 74]. Ademais, ambos os termos são assediados por seus próprios campos de imprecisão: uma vez que o emprego indiscriminado do vocábulo *curadoria* para descrever uma enorme variedade de práticas (desde o conjunto dos processos de musealização [CURY: 2008. p. 274] até a seleção e constituição "de uma adega especializada em vinhos"[OBRIST: 2014. p. 36]), ameaça sua eficácia conceitual, e as alusões ao termo *expografia* no Brasil (*em voga, porém mal utilizado* [CURY: 2005 P. 27]), tendem, pelo contrário, a atribuir uma conotação demasiado restritiva, muitas vezes inferindo-lhe à uma esfera meramente *cenotécnica*<sup>33</sup>.

No entanto, afigura-nos mais conveniente compreender o *expográfico* como uma *condição morfológica* do *curatorial*; como uma "*escritura da exposição*" ("*l'écriture de l'exposition*" [DAVALLON: 2010. p. 235]) ou uma inscrição "*gráfica-curatorial*" [LAGE:2011. p. 10] que nos reporta ao *mise en exposition* [DAVALLON: 2010]<sup>34</sup>, como gesto, operação, decisão e atitude de expor. Assim, o *expográfico* não corresponderia a estrutura formal do dispositivo expositivo, mas, antes, sua *singularidade performática* e, nesse sentido, constitui-se como uma *enunciação expositiva* enquanto o *curatorial* equivaleria a um *enunciado*. Deste modo, é apenas a partir de um *ato expográfico* que podemos inferir um *efeito curatorial*; uma vez que, em nenhum caso, a exposição pode ser descrita como uma junção arbitrária de objetos no espaço, bem como, nem mesmo no plano mais abstrato de concepção, o processo curatorial se dá *fora da forma*.

---

<sup>33</sup> Isso se torna patente, por exemplo, quando constatamos que o vocábulo francês *expographie* (relativamente recorrente na literatura brasileira recente) não encontra um correlato direto consagrado (como, poderíamos supor, *expography*) na literatura anglo-saxã; assim, alguns autores apontarão *exhibition design* como uma alternativa de tradução. A associação da expografia como uma modalidade de *design*, de fato, enfatiza sua dimensão plástica, bem como contempla sua esfera *técnica* e *projectual* (como processo de produção de formas associadas a estruturas simbólicas). No entanto, negligencia outras dimensões associadas a concepção e implementação de sistema expositivo e, nesse sentido, as alternativas *exhibition making* [HOFFMANN:2009], *exhibition development* [MORRIS:2002] e *exhibition process* [SISKEL:2002] (nas quais o *design* é considerado uma etapa processual inscrita em um sistema mais amplo) afiguram-nos conceitualmente mais adequadas.

<sup>34</sup> '*Pour aborder cette dimension constitutive, j'ai proposé de considérer l'exposition non pas en tant qu'objet constitué, mais plutôt comme étant la résultante d'une opération de mise en exposition*. [DAVALLON: 1999. p. 11]

Para abordar essa dimensão constitutiva, propus considerar a exposição não como um objeto constituído, mas sobretudo como sendo o resultado de uma operação de *mise en exposition*. [Tradução nossa]

Assim, o *curatorial* operar-se-ia como iminência de constituição de sentido, engendrado não propriamente nos *bastidores* (que, em grande parte, constituem os ofícios da curadoria), mas na *pontuação da exposição* que, a se saber, implica no término de uma visita<sup>35</sup>. O *curatorial*, como enunciado, portanto, não antecede a exposição, mas é produzido retroativamente (*só-depois*) no ato de sua leitura e *voyura*.

Nosso interesse pelo *expográfico*, portanto, estabelece-se justamente por seu duplo registro: sua qualidade *morfológica* e *discursiva*. Sua função de *imagem-ato* (sua plasticidade territorial e imersiva) e como *ato enunciativo* (sua qualidade de cadeia significante que produz efeito performáticos). O *ato expográfico* implica em um trabalho de *montagem* implicado que *produz destinação*; deve estipular uma situação apreciativa garantindo a *visibilidade* concatenada em um *percurso coeso e inteligível* realizada na experiência singular da visita. Será esse duplo registro que designará o "estatuto paradoxal" [DESVALLÉS: *Op. Cit.* : p. 39] ou a "condição contraditória" [GLICENSTEIN: *Op. Cit.* p. 11] do *expográfico* reiteradamente apontada no campo expológico.

Se nos reportarmos especificamente ao campo conceitual museológico, podemos localizar essa dimensão nos esforços de André Desvallées e Françoise Mairesse [DESVALLÉES, MAIRESSE: 2013] de estabelecer a eficácia e o escopo técnico do termo *exposição*. Os autores afirmam que a abrangência semântica de *exposição* designa simultaneamente um *ato*, um *conjunto de objetos* e um *lugar* [DESVALLÉES, MAIRESSE: *Op. Cit.* P. 42]; ou seja, exposição implicaria na ação ou processo (*o ato expográfico*) de reunir um conjunto de coisas de natureza variada e forma distintas (*expôts*<sup>36</sup>), expostas ao público (condição escópica), bem como as próprias coisas expostas (acervo) e o lugar no qual essa manifestação ocorre (um *cenário institucional*<sup>37</sup> e um *lugar*

---

<sup>35</sup> O que, em última instância, implica que a visita retoma o processo curatorial, produz sentido, produz *curatorialidade*; não há, portanto, *efeito curatorial* fora da interlocução, do que advém a constatação de que não há *curatorial* que preceda a visita. O sentido *é estipulado pelo outro através da pontuação que, retroativamente, produz sentido (e impede que este deslize ininterruptamente)*.

<sup>36</sup> *Expôts* é o termo francês que designa o conjunto de recursos visuais, sonoros, táteis, olfativos, capazes de produzir sentido no contexto expositivo.

<sup>37</sup> Parafraseando Waldisa Russio Guarnière [GUARNIERE :1984]

*antropológico*<sup>38</sup>) [*Ibidem*: p. 43]. A exposição, por tanto, implica em uma **dimensão física** (*objetos concretos, presentes e visíveis*), **contextual** (*como conjunto selecionado, apresentado e ordenados sob critérios específico*, dimensão que Davallon nomeia de "*sintética*"<sup>39</sup> [DAVALLON: 2014. p. 169, 170]) e **relacional** (*constituído pelas trocas simbólicas que nele operam*) [DESVALLES: 1991. p. 45].

Desvallées destaca, sobretudo, essa dimensão contextual, que, segundo ele, agenciaria uma suposta *realidade original* (contexto do qual o objeto ou fenômeno exposto seria oriundo e o qual teria a capacidade de sintetizar e evocar), uma *realidade heterotópica*<sup>40</sup> (a qual inaugura) e a *diferença* que implica em sua condição radicalmente *desterritorializada* (dimensão que

---

<sup>38</sup> Conforme definição de por Marc Augé, como um local significado pelas trocas simbólicas que opera [AUGÉ:2003].

<sup>39</sup>

*En fait, une telle distinction, à cause de sa simplicité, é même, risque produire des confusions, dans la mesure où elle amalgame, sous le terme unique de 'monde de l'exposition', deux réalités différents. Disons plutôt que 'monde de l'exposition' en tant que monde de langage, recouvre à lui seul deux mondes. Le premier de ces deux monde est réel ; il se définit comme un dedans qui s'oppose au dehors, et c'est que l'on pense tout naturellement lorsque l'on parle de l' 'exposition' ou même du 'monde de l'exposition'. Il est constitué des objets –expôts et outils- que nous voyons, des lieux que nous parcourons, des visiteurs que nous rencontrons et... de nous-même. C'est lui que nous avons désigné sous les termes d'espace synthétique. Le second des mondes de l'exposition est un pur être de langage ; il est le monde imaginaire. Il n'a pas d'existence réelle ; ses contours sont flous et incertains. Il est une construction qui résulte de l'agencement de significations produites au cours desd visites, il existe à travers elles. Nous l'appellerons de monde utopique.*

De fato, essa distinção, por sua própria simplicidade, é passível de produzir mal entendidos, na medida em que nela se amalgama, sob o único termo "mundo da exposição", duas realidades diferentes. Digamos que o "mundo da exposição" como um mundo da linguagem, cobre dois mundos. O primeiro desses dois mundos é real; é definido como um interior que se opõe ao exterior, e é o que se pensa naturalmente quando se fala da "exposição" ou mesmo do "mundo da exposição". Consiste em objetos --posições e dispositivos - que vemos, lugares que viajamos, visitantes que conhecemos e (...) nós mesmos. É ele quem designamos sob os termos do *espaço sintético*. O segundo dos mundos da exposição é um puro ser da linguagem; Ele é o mundo imaginário. Ele não tem existência real; seus contornos são vagos e incertos. É uma construção que resulta do arranjo dos significados produzidos durante as visitas, existe através delas. Nós o chamaremos de um *mundo utópico*. [tradução nossa]

<sup>40</sup> Desvallées, em acordo com Davallon, denomina este nível de realidade como "utópica". Aqui, no entanto, optamos por alinhar-nos com as ressalvas conceituais de Glicenstein, que aponta que o termo *heterotopia*, como proposto por Foucault, seria mais adequado neste caso [GLICENSTEIN: *Op. Cit.* p. 152].

(...) sonho com uma ciência- digo mesmo uma *ciência*- que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros;(...). [FOUCAULT: 2013 p. 21 (Grifos do autor)].

Douglas Crimp [CRIMP:2005] associará a inclinação moderna de encarar o objeto exposto como elemento *trans-histórico*, marcado por uma *falta de lugar* como "*pertença a nenhum lugar em particular*" que, em última instância, reporta-se ao museu, "*museu real e o museu enquanto uma representação do sistema institucional de circulação*" [CRIMP: 2005. p. 18]).

Podemos, de forma sintética, resumir a definição ofertada por Desvallées e Mairesse nos seguintes termos: *exposição é o processo pelo qual o visitante é colocado na presença de determinados elementos concretos*<sup>41</sup>, *selecionados, reunidos e organizados para fins de visualização*<sup>42</sup> (por sua *dimensão aurática*, ou sua capacidade de evocar conceitos) *em um espaço significado por esse processo*.

Como outros autores, Desvallées e Mairesse localizarão um duplo registro do *expográfico*, tensionado entre a constituição de um "discurso físico e didático" e um "complexo de itens colocados à vista" [DESVALLES, MAIRESSE: *Op. Cit.* p. 44], que, em todo caso, deve ser conciliado em sua dimensão plástica e semântica, de modo a constituir um *sistema comunicacional*. Ao longo da argumentação fica implícito o valor preponderante que a dimensão semântica teria sobre a dimensão plástica, uma vez que seria a capacidade do dispositivo expográfico de atribuir valores culturais aos objetos expostos que diferenciaria uma *exposição* de uma mera *apresentação*, e o *ato expográfico* de um ímpeto de "*mobilizar um espaço*" [*ibidem*].

Partindo de uma perspectiva eminentemente semiológica, Jean Davallon está igualmente convencido de que a exposição opera como um sistema comunicacional; porém é particularmente enfático ao estabelecer que essa cisão não produz síntese no campo investigativo expológico. De fato, Davallon afirma que determinadas abordagens privilegiarão a compreensão do

---

<sup>41</sup> Em um primeiro momento, essa definição parece excluir as modalidades de *exposições digitais* e *ciberexposições*, que serão vagamente mencionadas ao fim da conceituação dos autores como oferecendo "(...) possibilidades que não permitem exposições clássicas de objetos materiais" [*ibidem*: p. 45-6]. Ressaltamos que, tampouco nossa abordagem se deterá especificamente sobre essas modalidades expográficas (uma vez que nosso interesse investigativo repousa mais particularmente na exposição como fenômeno plástico-tridimensional); no entanto, consideramos que a abordagem proposta no *capítulo 3* permite articular uma possível relação com estas práticas, ao propor o ato expográfico *virtual* em função de agenciamento sincrônico de imagens.

<sup>42</sup> Condição escópica que implicaria, alertam os autores, nas dimensões da *apreciação/fruição*, *demonstração/comprovação* e *sacralização/fetichismo*.

expográfico como uma *tecnologia da presença* [*technologie de la présence*] (defendendo a importância crucial e potencialmente perturbadora do *encontro* como insubordinado à uma constituição discursiva) e correntes que privilegiarão a compreensão do *expográfico* como uma *tecnologia da escritura* [*technologie de l'écriture*] (argumentando, como o fazem Desvallées e Mairesse, que o próprio estatuto da exposição depende do fato desta *a-presentação* ser condicionada por uma dimensão discursiva) [*ibidem*: p. 229/230]. O autor aponta os potenciais riscos de incorrerem em equívocos conceituais ao afiliarmo-nos irrestritamente a qualquer uma destas perspectivas em detrimento da outra: por um lado, pode-se restringir o *expográfico* exclusivamente ao estabelecimento e otimização de condições de apreciação<sup>43</sup>, por outro, podemos assumi-lo como um processo mais ou menos coerente de articulação de elementos composicionais submetidos a uma instância implicitamente textual<sup>44</sup> [DAVALLON: 1999. p. 16]. Assim, esta convencido de que não se tratam de alternativas conceituais e sim de dimensões indissociáveis [DAVALLON:2010. p. 230] e que justamente nesse ponto de cisão se localizaria a singularidade do *ato expográfico*.

Aqui, no entanto, o autor nos alerta, não há consenso. O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, por exemplo, apontará este como um “falso binômio” [MENESE: 1994. p. 22]. Meneses argumenta que os fenômenos e objetos expostos são invariavelmente agenciados pelo dispositivo expográfico como “suporte de significações” [*Ibidem*. p. 24] ou “vetor de relações sociais” [*Ibidem*. p. 12], condição inalienável desde os princípios de seleção e organização que os regem, de modo que cogitá-los fora desta relação “ainda que fosse desejável, seria inviável” [*Ibidem*. p. 24-25].

De fato, por meio de abordagens distintas, Davallon e Meneses parecem atingir constatações particularmente similares: ambos convergem na condição eminentemente escópica do aparelho expositivo, e estão igualmente convencidos da *eficácia simbólica* que essa desempenha, de modo que tanto suas “oposições formais” quanto sua “instância textual enunciativa” são

---

<sup>43</sup> Tarefa impossível, argumenta Meneses, pois “não há como assegurar tal recolhimento contemplativo absoluto” [MENESES: op. Cit. p. 25].

<sup>44</sup> Tarefa impossível, argumenta Marília Xavier Cury, uma vez que “dizer que a exposição é a transmissão de uma mensagem (...) ganha um sentido negativo ou equivocado ou, ainda, limitado. (...) A conclusão do processo de visitação é a apreciação em si mesma (...)”. [CURY:2005. p. 41/44].

negociadas por meio de um “acordo de olhares na “deriva indefinida (e não infinita) que caracteriza toda a interpretação de imagem” [DAVALLON: 1999 p. 31]. Meneses parece até mesmo reiterar as ressalvas de Davallon no que concerne os potenciais equívocos de se tomar a exposição (esta “linguagem (...) essencialmente espacial e visual” [MENESES: *Op. Cit.* p. 38] ou esse “campo gráfico espacial” [DAVALLON: 2010. p. 231]<sup>45</sup>), seja como um mero “manual *tridimensional*” [MENESES: *Op. Cit.* p. 39] ou como uma “obra ambiental” [*Ibidem.* p. 30]. Neste contexto, como conciliar o radical dissenso no que concerne o valor desta hiância entre a dimensão *discursiva* e *figural* no *ato expográfico*, cujo papel estruturante em Davallon é relegado ao status de questão inautêntica em Meneses?

Em ambos os casos, a relação potencialmente conflituosa operada entre *discurso* e *figura* expográfica se dá mediante a uma condição *presencial*; para além do agenciamento de significantes e representações, existem “objetos circunscritos em sua própria concretude” [MENESES: *Op. Cit.* p.]. Meneses defende que esta dimensão *presencial* não se inscreve propriamente no *expográfico*, uma vez que o *ato expográfico* constituiria uma operação simbólica, o que implica, forçosamente, na apresentação de objetos como “suporte de significação que a própria exposição propõe” [*idem.* P. 24]; a apresentação de objeto *fora* dessa inscrição, segundo o autor, não constituiria propriamente uma exposição, estando mais próximo de uma dimensão “ritualística” da “idolatria” [*Ibidem.*]. E é justamente neste ponto que os autores divergem.

Davallon insiste que a despeito da eficácia do dispositivo expográfico em atribuir valores semântico aos objetos expostos, estes não constituem *signos* ou *representações* [DAVALLON: 2014. P. 165], mas *objetos reais* [*ibidem.*], de modo que no interior do dispositivo, há a *presença obstinada e muda das coisas* (“*la présence muette et têtue des choses*” [DAVALLON:2010. p. 230]). Podemos, de fato, como propõe o pesquisador Jerzy Swiecinski, argumentar que essa *presença* não é diretamente identificada ou verificável, uma vez que o objeto é operado como “aparência”, condicionado por um contexto e por seus efeitos na percepção [SWIECINSKI. *Apud:* MENSCH:1992]. Assim,

---

<sup>45</sup> “« champ graphique » – spatial, dans le cas de l'exposition – (...) l'exposition comme signe spatialement écrit” [DAVALLON: *Op. Cit.* P. 232]. “campo gráfico”- espacial, no caso da exposição- (...) a exposição como signo inscrito espacialmente” [tradução nossa].

Meneses alega que esta dimensão *escapa* ao expográfico, pois pertence simultaneamente ao registro do *inapreciável* (e, assim, ele a associa diretamente aos devaneios apreciativos ou às "utopias contemplativas" [MENESES: *Op. Cit.* p. 25]) e ao registro do *ininteligível* ou do *incognoscível* (e, assim, aludindo a uma inoperância do sistema simbólico, daria margem à perniciosa suposição de uma *neutralidade* do dispositivo expográfico [Ibidem]). Davallon concorda: *não há objeto expositivo fora da aparência*<sup>46</sup>; todavia, isso não equivale a afirmar que não haja um *fora* cuja a ação, *não propriamente aparente*, interfira no sistema.

Podemos, aqui, recorrer ao célebre desfecho do *Tractatus Logico-Philosophicus*, no qual Ludwig Wittgenstein postula: "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar" [WITTGENSTEIN: 2001.p. 281. Proposição 7]; não se trata de negar uma dimensão ao *indizível*, mas apenas de delimitar que sua atuação, por não pertencer ao registro da linguagem, escaparia, portanto, do escopo da filosofia: *isso* que se inscreve na ordem do *indizível*, *se mostra*, é o Místico [idem. Proposição 6.522. (Grifo nosso)]. A máxima de Wittgenstein, Jean Baudrillard produz, entretanto, uma importante ressalva: "(...) *what cannot be said can also be kept silent through a display of images*"<sup>47</sup> [BAUDRILLARD: 2000]... em outras palavras "o Real não cessa de *ex-istir* silente a consistência imaginária do Simbólico. (...) O *indizível* (a rigor, 'isso se mostra' é *Místico* & "o Real se mostra" é *Mítico*)" [MATTOS: 2002].

Assim, Davallon conclui que o interminável processo de negociação operado pelo dispositivo expográfico entre uma dimensão *discursiva* (segundo ele, semiótica) e *figural* (segundo ele, estética), produz um resto, atualiza um coeficiente de falibilidade ("*faiblesse*" [DAVALLON. *Op. Cit.* p 230]) posto em ação nos processos de significação.

*Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée (...). Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en signification. L'art est posé dans l'altérité*

<sup>46</sup> "(...) *il se trouve que cette présence de l'objet – il vaudrait mieux dire : son apparaître (...)*" [DAVALLON :1999 . p. 191]

<sup>47</sup> "Mas aquilo de que não se pode falar, pode se manter calado em um *display* de imagens" [tradução nossa].

*en tant que plasticité et désir, étendue courbe, face à l'invariabilité et à la raison, espace diacritique. L'art veut la figure, la « beauté » est figurale, non-líée, rythmique. Le vrai symbole donne à penser, mais d'abord il se donne à « voir»<sup>48</sup> [LYOTARD: 1971 P.13]*

Davallon, que não é desfamiliarizado com a psicanálise [DAVALLON:1990] e afirma-se sensível a *puissance onírique* inerente ao *ato expográfico*<sup>49</sup> [DAVALLON:2014 p. 164]. Parece parafrasear Lacan quando este diz: : "as *coisas mudas* não são exatamente a mesma coisa que as *coisas que não tem relação alguma com as palavras*" [LACAN: 2008 p. 71 (grifo nosso)]; a *presença obstinada e muda das coisas*, em sua reminiscência conceitual ao *númen* kantiano, denuncia a emergência de um "vazio representacional"<sup>50</sup> (ou, parafraseando Blanchot, uma *representação* enriquecido de um *vazio anterior*) que dá notícia da "realidade muda que é *das Ding*" [LACAN: *idem*, p. 70]; que dá notícia que "o simbólico não pode se sobrepor de todo ao real (...) há aí algo *a mais*" [SEGANFREDO: 2007. p. 26/31]. É neste sentido que a *presença muda* só pode ter seu registro em um aparente contrassenso (*paradoxo, dubiedade, contradição, dilema*): que está alegada *presença* implique em um índice *daquilo que escapa*, que *faz falta*; que, como instância irreduzível de resistência a *leitura* e a *voyura*, faz do *expográfico* fresta ao imaginário<sup>51</sup>, denuncia a qualidade *fantasmática* de uma escritura que *toma partido das coisas*.

A presente tese, portanto, propõe-se a investigar não de forma ampla a relação que pode ser estabelecida entre Psicanálise, Arte e Expologia, mas,

48

O que é selvagem é a arte como o silêncio. A posição da arte é uma negação da posição de discurso. A posição da arte indica uma função da figura que não é significada (...). Isso indica que a transcendência do símbolo é a figura, isto é, uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser abalada, uma exterioridade que não pode internalizar em sentido. A arte está definida na alteridade como plasticidade e desejo, curva estendida, invariabilidade do rosto e razão, espaço diacrítico. A arte quer a figura, a "beleza" é figurativa, não vinculada, rítmica. O verdadeiro símbolo sugere, mas primeiro ele se entrega a "ver" [Tradução nossa].

49 "Potência onírica" [Tradução nossa].

50

"Com o númen e a Coisa em si, Kant introduz um vazio, ou melhor, o furo no mundo do fenômeno do espaço euclidiano, definido na geometria e no campo da experiência visual. A Coisa para a psicanálise é, como a Coisa em si de Kant, é vazia, sem substância; é aquilo em torno do qual se organiza toda a atividade do sujeito, toda sua orientação subjetiva. Trata-se de um vazio de representação que evoca o gozo pulsional" [QUINTE:2003. P. 106].

51 Como propõe Cristina Freire, como uma "fresta do imaginário". [FREIRE. *In*: AZAMBUJA, PANITZ (orgs): 2004].

mais precisamente, entre o ato *expográfico em arte* e a função *fantasmática* no campo analítico.

Debruçamo-nos no *Capítulo 1* [Um Museu de Sintomas] sobre o possível aporte do expográfico na psicanálise, sobretudo na obra freudiana. No *Capítulo 2* [A Exposição-obra], investigamos a expografia em arte em sua emergência plástica, e como repertório poético na modernidade e contemporaneidade. No *Capítulo 3* [O Arquivo em Paisagem], examinamos mais especificamente o dispositivo expográfico em relação à uma poética mnemotécnica, partindo sobretudo de Jacques Derrida, Theodor Adorno, Hal Foster e das propostas do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg e do *Musée Imaginaire* de André Malraux. Concluímos nossa pesquisa, então, no *Capítulo 4* [Obscenografia], no qual buscamos conceituar nossa proposta de uma articulação entre a noção analítica de fantasma/fantasia e os repertórios expológicos.

## Capítulo 1| Um museu de sintomas

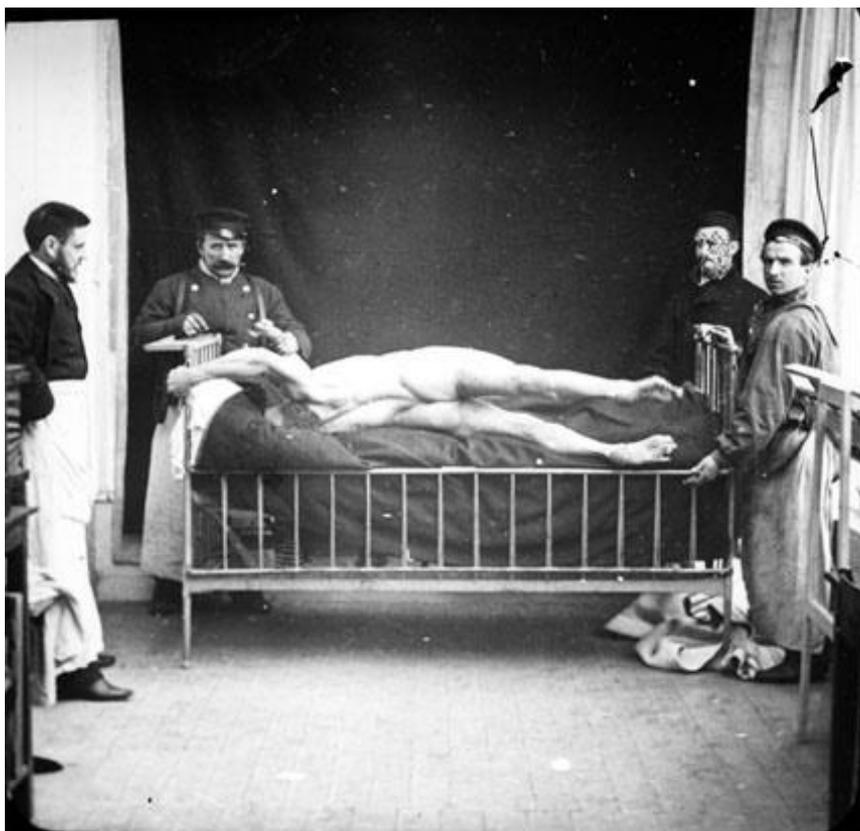


Fig. 07. Fotografia atribuída a Albert Londe. *Attaque d'hystérie, homme*.  
Negativo em placa de vidro. 1959-1910. Bibliothèque de Toulouse.



Fig. 08. Hippolyte Blancard. Vista Geral da Galeria Rapp. Feira Universal de 1889, Paris.  
Negativo sobre placa de vidro. 1889.

## 1.1 Um mundo como de sonho

Há algo de desconcertante na confiança de Freud que, em 1883, confrontado com uma pintura de Ticiano exposta no Museu Zwinger, em Dresden, sentiu-se repentinamente impelido a surrupia-la: “Eu teria adorado fugir dali com o quadro, mas havia muita gente por perto” [FREUD. *Apud*. BURKE: 2010. p. 63]. Talvez a imagem do fundador da psicanálise contraste de forma radical com aquela de um potencial ladrão internacional de obras de arte; talvez justo o contrário<sup>52</sup>. Em todo caso, essa irreverente anedota traz à tona uma dimensão por vezes negligenciada de Sigmund Freud: o erudito frequentador de museus e o obstinado colecionador de arte e artefatos históricos; “o curador de um museu”, como fora descrito pela poetisa americana Hilda Doolittle<sup>53</sup>.

É notório o gosto austero bem como a predileção de Freud, no campo das artes plásticas, pela produção visual de diversas civilizações da antiguidade (sobretudo egípcia, grega, romana e chinesa) e sua profunda admiração pelos mestres renascentistas; igualmente patente era seu desinteresse (ou até mesmo, certa aversão) em relação às vanguardas artísticas de seu tempo<sup>54</sup> e,

---

<sup>52</sup> *The popular image of Freud as austere, remote and forbidding is contradicted by [his] collection, which reveals a very different personality: an impulsive, hedonistic spender, an informed and finicky aesthete, a tomb raider complicit. in the often illegal trade in antiquities, a tourist who reveled in sensual, Mediterranean journeys, a generous fellow who lavished exquisite gifts on his family and friends, and a tough negotiator for a bargain.* [BURKE: 2007. p. 4]

A imagem popularizada de Freud como austero, distante e severo é contradita por sua coleção, a qual revela uma personalidade diferente: um gastador impulsivo e hedonista, um informado e vaidoso esteta, um ladrão de túmulos, cúmplice no muitas vezes ilegal comércio de antiguidades, um turista em sensuais jornadas mediterrâneas, um sujeito generoso que frequentemente presentava amigos e familiares com presentes extravagantes e um duro negociante com o qual se barganhar (Tradução nossa).

<sup>53</sup> “Sigmund Freud é como um curador num museu, cercado por sua inestimável coleção de tesouros gregos, egípcios e chineses” [DOOLITTLE: 2012. p. 140].

<sup>54</sup> Freud não escondia (...) sua antipatia em relação à arte moderna. A respeito de uma obra que pertencia a seu discípulo Karl Abraham, escreveu-lhe certa vez, com ironia, que o gosto de Abraham em relação ao moderno deveria ser cruelmente punido, e utilizou aspas para qualificar a 'arte' dita moderna. [RIVERA: 2002. p. 08].

deste modo, podemos supor, seu alheamento frente ao ímpeto "museofóbico" [MONTANER: 2003. P.09] comum entre estes círculos. Freud era um culto homem vitoriano, intelectualmente instigado pelas descobertas arqueológicas de seu tempo e dotado de um fervoroso ímpeto viajante <sup>55</sup> (não incomum à burguesia de sua época, mas particularmente aguçado em seu caso), propensões que, quando combinadas, faziam dele um entusiasmado *turista-explorador*; e o conduziam a recorrente visitas a museus, sítios e centros históricos. Relatos sobre essas incursões e as longas contemplações que elas proporcionaram não são incomuns em seus escritos, como é o caso das menções ao *Museo Chiaramonti*, no Vaticano (onde vê a Gradiva) [FREUD:1906/1908], à basílica de *San Piero in Vicoli*, Roma (na qual observa o Moisés de Michelangelo) [FREUD, 1914], ao *Rijksmuseum*, em Amsterdã (no qual observa as "magníficas pinturas de Rembrandt") [FREUD: 1901] bem como suas alusões ao acervo do Louvre [FREUD:1909/10].

Neste contexto, afigura-se a princípio intrigante constatar o papel absolutamente secundário que o museu, de modo geral, e a exposição como dispositivo, especificamente, desempenharam no discurso freudiano. De fato, não será em sua produção acerca do ato analítico, da etiologia das neuroses ou da constituição do campo da psicanálise, mas em suas correspondências pessoais, que os profundos efeitos que certas exposições lhe causavam podem ser mais claramente constatados<sup>56</sup>.

Em carta endereçada à sua então noiva Martha, datada de 1885, Freud descreve sua visita ao *Musée du Louvre*.

---

Ao amigo Oskar Pfister, afirmou:

Sou terrivelmente intolerante aos excêntricos, de modo que só consigo enxergar o aspecto danoso deles, e no que diz respeito a esses 'artistas', sou quase como um daqueles que você castigaria por serem filisteus e iletrados [FREUD. *Apud*. BURKE: *Op. Cit.* P. 14].

<sup>55</sup> Freud se refere a essa disposição como "minha ânsia de viajar" e a relaciona ao ímpeto de "fugir de casa" que acomete tantos adolescentes. [FREUD:[1936] 2000].

<sup>56</sup> Foram consultados sobretudo SIMMONS:2006, BURKE: 2010 e LOBO:2004.



Fig. 09. Retrato de Freud em seu apartamento. Circa 1898. *Freud Museum*.

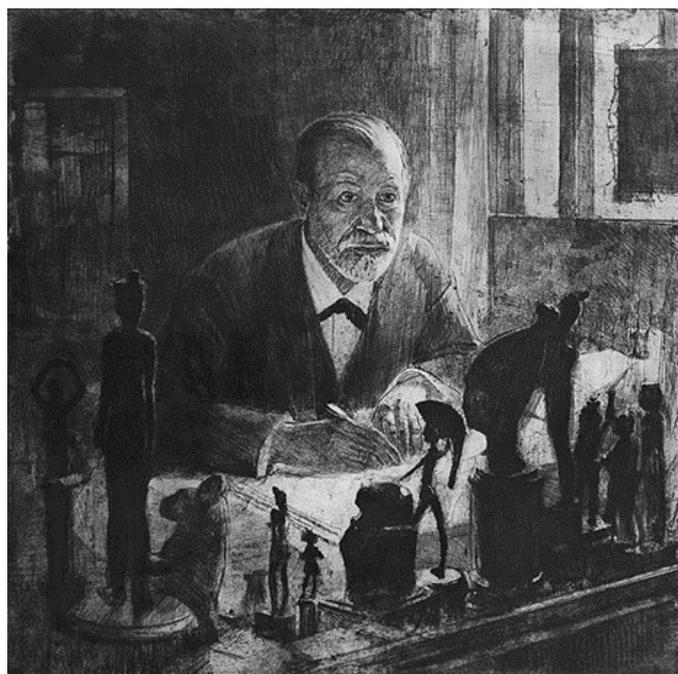


Fig. 10. Max Pollack. *Retrato de Sigmund Freud*.  
Gravura (ponta seca). 1914. *Freud Museum*.

Uma multidão de estátuas, lápides, inscrições e ruínas gregas e romanas. Algumas coisas extremamente belas, deuses antigos representando inúmeras épocas; vi também Vênus de Milo sem braços. (...) Reis assírios, altos como árvores, segurando leões nos braços como cãesinhos de estimação, animais-homens alados com cabelo belamente penteado, inscrições cuneiformes tão nítidas como se tivessem sido feitas ontem, baixos relevos pintados no Egito em cores vivas, verdadeiros colossos de reis, esfinges autênticas, *um mundo como que de sonho*. [FREUD *Apud*. LOBO: 2004. p. 31. Grifo nosso]

A visita ao Louvre o instigou de tal modo que concluiu que sucessivas visitas se fariam necessárias para verdadeiramente apreendê-lo [Freud. *Apud*: BURKE: *Op. Cit.* p. 73]. O Louvre comparece como um enigma encantador a Freud, e, nesse sentido, como uma extensão da própria cidade de Paris, a qual descreve como "um sonho longo e confuso" [*Ibidem*. p. 70] ou uma "Esfinge gigantesca e elegante que devora todos os estrangeiros incapazes de resolver seus enigmas" [FREUD *Apud* ROUDINESCO:2016. P. 61].

A exposição de antiguidades parece configurar um desafio irrecusável ao erudito: os acervos aglomeram-se em *multidões*, sugerindo-se como "*inesgotáveis riquezas*"<sup>57</sup> (e a visita ao Louvre, nesse sentido, o assombrará ainda em futuras apreciações como modelo ideal<sup>58</sup>); a aparente infinidade de artefatos aludindo a diversas temporalidades e espacialidade e, ainda assim, reunidas, *presentes* e conjugadas sob um único golpe de visão, atordoa. A exposição museal parece compor uma paisagem insólita de tal sorte que é possível vislumbrar-se a enorme diversidade de proezas intelectuais e estéticas produzidas pelo engenho humano; e, embora essa variedade possa por vezes afigurar-se exaustiva (intelectual e fisicamente), invariavelmente ela reforçaria nosso laço com a aventura humana e atestaria o quão diverso são "os tipos de perfeições"<sup>59</sup> por ela produzidos. Assim, a

---

<sup>57</sup> Em visita a um museu em Aquileia, ele descreve uma "*inesgotável riqueza* de descobertas romanas: pedras tumulares, ânforas, medalhões de deuses do anfiteatro local, estátuas, bronzes e joias" [FREUD. *Apud*: BURKE: *Op. Cit.* p. 183 (grifo nosso)].

<sup>58</sup> Sua visita à seção do Museu de Arte de Berlim (*Royal Museum*) dedicada as antiguidades, o instigou a "(...) saudosas lembranças do Louvre, que é tão mais magnífico e substancial" [FREUD, *Apud*. *Idem* p. 96].

<sup>59</sup> Confiando neste acordo dos povos civilizados, inumeráveis homens trocaram a sua residência na pátria pelo domicílio (...). Esta nova pátria

exposição (sobretudo a exposição de antiguidades) inspiram-lhe uma atitude de profunda reverência; uma espécie de veneração laica por seus “ancestrais por escolha” [GAMWELL. *Apud*: BURKE: 2010. p.7] perante a constatação de um certo débito intelectual que orienta sua apreciação, bem como norteia a eleição de novas aquisições e a própria organização de sua coleção particular<sup>60</sup>.

Não esqueçamos (...) que todo o cidadão do mundo civilizado criou para si um “Parnaso” especial e uma “Escola de Atenas”. Entre os grandes pensadores, poetas e artistas de todas as nações, escolheu aqueles a quem julgava dever mais, e o que se lhe tornou acessível em fruição e compreensão da vida, associou na sua veneração os imortais da antiguidade e os mestres familiares do seu próprio idioma. [FREUD: 1915]

Seria imprudente atribuir à afirmação de que o Louvre comporia um “*mundo como que de sonhos*” qualquer implicação de teor propriamente analítico; o museu (e, mais especificamente, a exposição) descrito como um espaço onírico não é de modo algum atípico ao imaginário vitoriano, sendo, de fato, recorrentemente invocado por produções literárias dos sécs. XVIII e XIX [MILLS: 2011]. Estamos, portanto, limitados a atribuir-lhe apenas o caráter metafórico que esta afirmação permiti-nos deduzir: que este lugar, inusitadamente habitado por “*animais-homens*”<sup>61</sup> (lar, portanto, do *arcaico* e *mitológico*) constitui *um mundo* que rompe com as escalas e reúne à visão um conjunto exótico e encantador de objetos. Um território fascinante que comparece no imaginário social da época não apenas na condição de *mundo como que de sonhos*, mas também como lugar *assombrado* por excelência e ponto privilegiado de encontro entre amantes [MILLS: *Op. Cit.*].

---

era também para ele um museu repleto de todos os tesouros que os artistas da humanidade civilizada tinham, há muitos séculos, criado e legado. Ao deambular neste museu de sala em sala, pôde comprovar imparcialmente quão diversos eram os tipos de perfeição que, entre os outros compatriotas seus, tinham sido criados pela mistura de sangues, pela história e pela peculiaridade da mãe Terra. [FREUD: 1915]

<sup>60</sup> Sobre a coleção de antiguidades de Freud e o impacto da mesma em suas reflexões teórica indicamos o livro *Deuses de Freud* de Janine Burke [BURKE: 2010], o catálogo da exposição *Sigmund Freud's collection: an archeology of the mind*, exposição por ela curada [BURK (org.): 2007], bem como os livros *Sigmund Freud and art: his personal collection of antiquities*, de Peter Gay [GAY (*et. al.*):1993] e *Excavations and their objects, Freud's Collection of Antiquities*, de Stephen Baker [BAKER:1996].

<sup>61</sup> Não tão distantes do próprio panteão de míticos *animais-homens* freudianos: *homem dos lobos, homem dos ratos, Hans, o menino-equino... etc.*

Configurado como espacialidade *onírica*, local de *assombros* ou *luxurioso refúgio*, a exposição museal comparece, todavia, como *um mundo*, do que podemos inferir que se insinue como *um mundo à parte, a-partado* em relação aquele que se inscreve na experiência cotidiana. Evidentemente dizê-lo *a-partado* não implica em propô-lo em termos de uma ruptura radical, mas apenas em sublinhar que a exposição *produz cena*; realiza-se como um *mise en scène* que enriquece a experiência do cotidiano de *outra qualidade*. Se a exposição de museu se constitui como esse "*espelho do mundo*" é porque o espelho "*faz nascer outro espaço*" [FOUCAULT: 1966. p. 34].

O Louvre de Freud, de fato, constitui um *outro mundo*, não apenas mediante aquilo que sugere em relação a *arqueologia fantástica freudiana*; era distante da febril efervescência da vida moderna parisiense (da qual Freud optou por manter-se, ele mesmo, particularmente afastado) e *das históricas convulsões das massas* [ROUDINESCO. *Op. Cit.*].

Os progressistas movimentos artísticos modernos questionavam veementemente a legitimidade do museu como dispositivo de agenciamento cultural, apontando seu suposto *anacronismo* institucionalizado como, na melhor hipótese, sintoma de sua obsolescência, na pior, evidência de sua condição francamente reacionária. Eram recorrentes as denúncias entre esses círculos da distância que se afigurava insuperável entre o *museu-palacete* (e o sistema das artes que representava) e a conturbada vida moderna urbana que transcorria a sua volta; assim, o museu era insistentemente descrito como um *necrotério*, *mausoléu* ou um *cemitério*; lugar lúgubre e solene para um passado morto.

Quando da ocasião da visita de Freud ao Louvre, uma gradual reformulação dos paradigmas expositivos já era gestada em meio aos discursos artísticos modernos, e esse processo intensificou-se ao longo de sua produção literária. Todavia, Freud não frequentava esses ciclos e os tradicionais museus que buscava recorrentemente mantinham-se particularmente resguardados de reformulações drásticas. Assim, o museu para ele estava longe de constituir um *necrotério*; quando muito, quem sabe, uma improvável *tumba faraônica*, um lugar de belezas antigas, uma oportunidade ímpar para profundas contemplações e retiros introspectivo que o convidavam não apenas a apreciar os artefatos expostos, mas também

a indagar-se acerca do impacto que exerciam em sua subjetividade<sup>62</sup>. A exposição, oferecia essa inusitada *sala dos tesouros*, ofertada pela encantadora índole erudita, pelo ímpeto colecionista (nas quais engajava-se com fervor) e pela ciência da arqueologia (a qual tanto o admirava).

No entanto, o encantamento do dispositivo expositivo não o eximia de sua inclinação à demonstração. Havia uma submissão da apresentação em relação a função explicitamente pedagógica, que convertia objetos em evidências documentais e impunha a sua aparição sistemas classificatórios, taxonômicos, hierárquicos, de modo que, ao visitante, era ofertada a possibilidade de verificar *com seus próprios olhos*<sup>63</sup>, a eficácia desses sistemas. A subversão desse propósito, de fato, era rara e assombrosa: que as ruínas do *patri-mônio* legado, inadvertidamente, mobilizassem-se toda sorte de convicções abandonadas. A domicialização do passado operada pela exposição museal não seria, por si só, capaz de domesticá-lo. E é justamente essa intrigante vizinhança, enigmáticos aparelhamentos, que sugerem similitudes inadvertidas, que subverte as genealogias, que produzem ruído nos sistemas disciplinares.

Em meio a propensão a *especulação* intelectual operada no dispositivo expositivo, a exposição faz fresta à um efeito *especular fascinante*<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. (...), Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência [sic], a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. Isto me levou a reconhecer o ato — um paradoxo evidente — de que precisamente algumas das maiores e mais poderosas criações da arte constituem enigmas ainda não resolvidos pela nossa compreensão. [FREUD: 1913-14]

<sup>63</sup> “Ver algo com os próprios olhos é, afinal, coisa muito diferente de ouvir contar ou de ler a respeito” [FREUD:2000 [1936]

<sup>64</sup> Aquilo que vejo não tem nada a ver com o espetacular que me fascina. O olhar com que identifico um objecto, um rosto, o meu, o outro- devolve-me uma identidade que me tranquiliza, porque me livra dos arrepios, dos pavores inomináveis, ruídos anteriores ao nome, à imagem – pulsações, ondas somáticas, ondas de cores, ritmos, tons. A especulação intelectual deriva deste olhar identificador, persistente. (...)

Basta, no entanto, que a adaptação e o pavor irrompam no que é visto para que este deixe de ser apenas tranquilizante, enganador ou incitamento à especulação e se torne, digamos, *especular fascinante*. (...)

Todo o especular é fascinante porque carrega o vestígio, no visível, desta agressividade, desta pulsão não simbolizada, não verbalizada e, portanto, não representada. Chamemos, portanto, *especular* ao signo visível que faz apelo ao fantasma, pois comporta um excesso de vestígios visuais inúteis à identificação dos objectos, porque é cronológica e

[KRISTEVA: 1984]. Freud parece mesmo intuir da ordem disciplinar o recalque da condição de *maravilhamento* (*Wunder*) que se faz *cômodo* (*Kammer*); a fissura inalienável por "onde o espaço é a vertigem do espaçamento", onde "reina o fascínio" [BLANCHOT: 2003. P. 23]. Ao apreciar *Moisés* de Michelângelo, Freud diz que é preciso *suportar seu olhar severo*<sup>65</sup>. Ao observar a Acrópole, em Atenas, seu olhar é perturbado por um inadvertido *respeito filial* que, segundo a alegoria que propõe, equipara-se à uma *visão monstruosa*<sup>66</sup>. A *monstração* subsiste no exercício da *demonstração* cultural.

Devemos partir do princípio de que o interesse freudiano pelo museu de antiguidade repousa secundariamente na possibilidade de uma suposta manutenção e *conservação* de um passado em si, e justifica-se mais especificamente pelo efeito perturbador deste revés de olhar que atravessa a apreciação e que faz dela não "(...)simplesmente uma questão de compreensão intelectual" mas implica sobretudo em "uma atitude emocional" [FREUD: 2000 (1914)].

Em *Sobre a Transitoriedade* [FREUD:2000 (1915)], Freud argumenta:

Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não compreender as obras de nossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual cesse toda vida animada sobre a Terra; visto, contudo, que o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua

---

logicamente anterior ao famoso 'estádio do espelho'. (...) [KRISTEVA: 1984. p. 27 e 28] [grifos da autora].

<sup>65</sup> Sobre o *Moisés* de Michelangelo, diz Freud:

Quantas vezes subi os íngremes degraus que levam do desgracioso Corso Cavour à solitária *piazza* em que se ergue a igreja abandonada e tentei suportar o irado desprezo do olhar do herói! Às vezes saí tímida e cuidadosamente da semi-obscuridade do interior como se eu próprio pertencesse à turba sobre a qual seus olhos estão voltados. [FREUD:2000 [1914]]

<sup>66</sup> Se me permito um pequeno exagero, era como se alguém, caminhando na margem do *Loch Ness*, subitamente enxergasse a forma do famoso monstro encalhado na praia e se visse compelido a admitir: 'Então realmente existe mesmo — a serpente marinha, na qual nunca acreditávamos!' [FREUD: 1936]



Fig. 11. Francesca Woodman. *Untitled*. 1975-78. Providence Rhode Island.

significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta [*ibidem*]

E, embora afirme reiteradamente que a apreciação estética não está condicionada à uma *compreensão intelectual*, sua disposição analítica o compele a tentar *elucidar os efeitos que determinadas obras exercem sobre ele*, chegando mesmo a admitir que, quando é incapaz de compreender a razão de sua comoção é “quase incapaz de obter qualquer prazer” [FREUD: 2000 [1914]]. Todavia, reconhece que as *maiores e mais poderosas criações artística constituem enigmas* [*idem*]. Apesar dos sistemas disciplinares e da intencionalidade elucidativa, a exposição museal comparece a Freud sobretudo como um fenômeno poético. É intelectualmente fascinante, porém, embora se imponha compulsoriamente aos acervos sua função de *representações* de um passado histórico, é sobretudo como uma constelação de vestígios e traços ininterruptamente ressignificados na produção de sentidos, percepções e afetos, que a exposição o intriga. Os *restos erodidos*, uma vez justapostos, relacionam-se, convocam não apenas nossa observação intelectual, mas, invariavelmente, nossa sensibilidade, como *formas expressivas*.

Ao ordenar as *multidões de objetos* na tentativa de consubstanciar uma narrativa histórica, o *display* implica em uma concomitância espacial de formas heterogêneas e sugere a produção de historicidade como um processo de urdidura. Na tentativa de representar a cronologia em termos plásticos, a exposição subverte a sequencialidade e causalidade que supostamente evidenciaria, produzindo a mostra como um efeito sincrônico. É nesse sentido que o espaço expositivo museal fora muitas vezes evocado como um espaço *fora do tempo*. O historiador francês Michel de Certeau [de CERTEAU: 2000] propõe uma distinção essencial entre a noção de *passado* tal como concebida pela historiografia e pela psicanálise.

*Historiography (...) is based on a clean break between the past and the present. It is a product of relations of knowledge and power linking two supposedly distinct domains: on one hand there is the present (scientific, professional, social) place of work, the technical and conceptual apparatus of inquiry and interpretation, and the operation of describing and/or explaining; on the other hand, there are the places (museums, archives, libraries) where the materials forming the object of this research are kept and, secondarily,*

*set off in time, there are the past systems or events to which these materials give analysis access. There is a boundary line separating the present institution (which fabricates representations) from past or distant regions (which historiographical representations bring into play).*

*Even though historiography postulates a continuity (a genealogy), a solidarity (an affiliation), and a complicity (a sympathy) between its agents and its objects, it nevertheless distinguishes a difference between them, a difference established out of principal by a will to objectivity. The space it organizes is divided and hierarchical. That space has an 'own' [un proper] (the present of this historiography), and the enactment in writing (the discourse of interpretative knowledge subjugates the known, cited, represented past).*

*Psychoanalysis and historiography thus have two different ways of distributing the space of memory. They conceive of the relation between the past and the present differently. Psychoanalysis recognizes the past in the present; historiography places them one beside the other. Psychoanalysis treats the relation as one of imbrication (one in the place of the other), of repetition (one reproduces the other in another form), of the equivocal and of the quiproquo (what 'takes the place' of what? Everywhere there are games of masking, reversal, and ambiguity). Historiography conceives the relation as one of succession (one after the other), correlation (greater or lesser proximities), cause and effect (one follows from the other), and disjunction (either one or the other, but not both at the same time).<sup>67</sup> [CERTEAU: 2000. p. 4]*

67

A historiografia (...) é baseada em uma separação nítida entre passado e presente. Ela é o produto das relações de conhecimento e poder que supostamente ligam dois domínios distintos: de um lado, o presente (científico, profissional, social) como local de trabalho, o aparato técnico e conceitual de investigação e interpretação, bem como a operação de descrição e/ou explicação; do outro, os locais (museus, arquivos, livrarias) nos quais os materiais que formam o objeto desta pesquisa são mantidos e, secundariamente, lançados no tempo, os sistemas do passado ou os eventos aos quais esses materiais possibilitam a acesso à análise. Há uma fronteira separando as instituições do presente (que fabricam representações) do passado ou regiões distantes (os quais as representações historiográficas encenam).

Embora a historiografia postule a continuidade (genealogia), a solidariedade (afiliação) e a cumplicidade (simpatia) entre seus agentes e objetos, não obstante, ela distingue a diferença entre eles, uma diferença estabelecida sobretudo por princípio e um desejo de objetividade. O espaço que organiza é dividido e hierarquizado. Esse espaço possui sua própria condição (o presente desta historiografia), e sua performatividade na escrita (o discurso do conhecimento interpretativo, o conhecimento que subjuga o passado conhecido, citado e representado).

A Psicanálise e a Historiografia, portanto, tem dois modos diferentes de arranjar o espaço da memória. Elas concebem a relação que se estabelece entre o passado e o presente de modos distintos. A Psicanálise reconhece o passado no presente; a Historiografia as coloca lado a lado. A Psicanálise compreende-as em uma relação em termos de imbricação (uma no lugar da outra), repetição (uma reproduz a outra em outra forma), de equívoco e quiproquó (o que 'toma o lugar' do quê? Em toda parte, há esses jogos de máscaras, de reversibilidade e ambiguidade). A Historiografia concebe essa relação em termos de sucessão (um após o outro), correlação (maior ou menos proximidades), causa e efeito (um após o outro) e disjunção (ou bem um ou o outro, não os dois simultaneamente). [Tradução nossa]

A experiência analítica revela uma dimensão particular da temporalidade psíquica: *presente, passado e futuros enredados pelo fio do desejo*. Freud é categórico ao afirmar que o ato analítico nos convida não à uma rememoração, à recuperação de sentidos perdidos, mas um processo ativo de construção: *a repetição, o só depois, a memória encobridora...* A *outra cena* implica não só em *outra qualidade* dos discursos, mas também em *outra* relação narrativa e, portanto, *outra* qualidade de relação entre uma cadeia de acontecimentos e o próprio tempo. O aparato museográfico produz-se mediante a apresentação simultânea, como expressão de *um tempo saturado de agoras*<sup>68</sup>. A exposição produz sua *tapeçaria* (como se dizia no contexto dos salões de Paris) como uma *tela de atemporalidade* ("*écran d'atemporalité*" [CHRISTIAN: 2001. p. 26]); afinal, ensina-nos a mitologia, o tempo *se tece*; é questão de urdidura, seja na procrastinação do luto, como trama infinda em Penélope, ou no trabalho árduo e contínuo (interminável), na rememoração tecelã em Aracne.

A metáfora da tapeçaria parece adequada; o tapete, como objeto cultural, fascinava Freud e estava ostensivamente representado em sua coleção. Ele ficara profundamente impressionado pelos *gobelins* que adornavam o escritório de Jean Martin Charcot e fora favorecida por uma renovação do interesse europeu pela tapeçaria asiática, atestada pela realização de uma exposição dedicada ao assunto no Museu Imperial do Comércio da Áustria, em 1891 [BURKE: 2010 P. 146]. Freud, assim, ornou seu escritório com tapeçarias, que cobriam seu célebre divã, a parede, o chão e sua mesa de trabalho, produzindo um efeito requintado, terno e acolhedor<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> "A história é uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo, mas um tempo saturado de agoras"[BENJAMIN:1985. p. 229]

<sup>69</sup> O divã de Freud, o sedutor símbolo da psicanálise, dos sonhos, das fantasias e lembranças, lhe foi dado em 1891, pela senhora Benevisti, uma paciente agradecida. Era uma espreguiçadeira bem acolchoada sobre a qual um paciente podia se esticar confortável e completamente. Freud o decorara com um requintado tapete persa e almofadas, transformando o sofá sólido e feio num objeto de conforto delicioso, de forma e textura radiantes, ocupando um lugar de honra no consultório. Freud não apenas cobriu o sofá com um tapete quando passou a dar consultas no andar superior em 1908, como também prendeu na parede contígua outro tapete, criando um efeito de casulo. Para se proteger do amargo inverno vienense, Freud tinha um aquecedor instalado ao pé do divã e colocara vários tapetes leves de lã pelo chão, envolvendo o paciente em calor e luxo. Enquanto isso, Freud se acomodava numa poltrona de veludo verde-musgo com um descanso para os pés e ficava baforando seus intermináveis charutos. Não era comum que os consultórios médicos exibissem móveis assim tão magníficos [BURKE: *Op. Cit.* p. p. 144].

Os tapetes de Freud (...) retratavam um jardim no paraíso. Seus padrões geométricos ‘encerravam’ as flores do mesmo modo que um jardim é organizado com margens, atalhos e cercas. ‘(...) este sonho de um jardim fartamente irrigado, da natureza superabundante’ é típica dos tapetes nômades. [BURKE: *Idem*].

O tapete que *sonha* ser jardim e o jardim que *se sonha* tecendo... “o tapete”, aponta Michel Foucault, “é um jardim móvel” [FOUCAULT: 2013.p. 24], do que podemos apreender da *tapeçaria* uma dimensão *paisagística*<sup>70</sup>. O *jardim*, o *tapete* e a *exposição*, segundo o autor, não são propriamente dimensões de uma *figurabilidade utópica* (não *imaginam* esse “lugar fora de todos os lugares” [FOUCAULT: *Op. Cit.* p.8], não esboçam esse “horizonte de sonhos” [SOUSA: 2011], esse *lugar* que, rigorosamente, não é um *lugar*, mas um *ato*), antes, constituiriam uma trama de espaços, topografia que tece lugares, que convoca espacialidades inconciliáveis a coexistirem. Constituem, portanto, *heterotopias*:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um mesmo lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. (...) Em uma sociedade como a nossa, posso dizer que há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo. (...) A ideia de acumular, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixa-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura [FOUCAULT: 2013. p. 24/25].

---

<sup>70</sup>

A forma de dispor as coisas, o elo que as une, depende então de uma retórica. O que existe de ‘natural’ na Natureza, a sua sensualidade imediata, só é entendido enquanto enigma pelo artifício de uma construção mental [CAUQUELIN: 2007. p. 65].



Fig. 12. Edmund Engelman. Consultório de Sigmund Freud, seu divã e parte de sua coleção. 1938.

O museu constitui essa *heterotopia moderna, própria de nossa cultura*, que desterritorializa no tempo e no espaço. Sua disposição enciclopédica reúne e ordena objetos sob modelos teóricos, ideológicos e metodológicos e, todavia, produz a apresentação simultânea que, como propõe Foucault, opera-se como um *lugar fora do tempo*, um espaço de urdiduras que goza de certa autonomia em relação ao *tempo histórico* o qual dedica-se a processar<sup>71</sup>. A exposição instaura sua *musealia* em um *presente distendido*, que dá notícia da *atualidade absoluta* da experiência da visita<sup>72</sup>.

Essa dimensão de *heterotopia do tempo* remete-nos ao filósofo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin [BAKHTIN:1988] e seu conceito de *cronotopo* como dimensão literária estrutural constituída pelas relações indissolúveis entre os aspectos espaciais e temporais na produção narrativa<sup>73</sup>. Em especial, Bakhtin descreve, a partir da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a radical simultaneidade que descreve em termos de um *cronotopo de eixo vertical*.

*The temporal logic of this vertical world consists in the sheer simultaneity of all that occurs (or "the coexistence of everything in eternity"). Everything that on earth is divided by time, here, in this verticality, coalesces into eternity, into pure simultaneous coexistence. Such divisions as time introduces – "earlier" and "later"*

---

<sup>71</sup> Como examinaremos de forma mais detida no Capítulo 3.

<sup>72</sup> "*temporalité suspendue, dans la dilatation d'un présent qui commence avec l'entrée et s'achève avec la sortie, [...]*" [DAVALLON: 2014.p. 192].

"Temporalidade suspensa, na dilatação de um presente que começa com a entrada e termina com a saída" [Tradução nossa].

<sup>73</sup> We will give the name chronotope (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term (space-time) is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature. [BAKHTIN: 1988. P84]

Daremos o nome do cronotopo (literalmente, "espaço temporal") à conexão intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (espaço-tempo) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que tem na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos; nós estamos a empregando à crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente). O que conta para nós é o fato de expressar a inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como quarta dimensão do espaço). Compreendemos o cronotopo como uma categoria de literatura formalmente constitutiva [Tradução nossa].

– have no substance here; they must be ignored in order to understand this vertical world; everything must be perceived as being within a single time, that is, in the synchrony of a single moment; one must see this entire world as simultaneous. Only under conditions of pure simultaneity – or what amounts to the same thing, in an environment outside time altogether – can there be revealed the true meaning of “that which was, and which is, and which shall be”: and this is so because the force (time) that had divided these three is deprived of its authentic reality and its power to shape thinking<sup>74</sup>. [BATKHIN: 1988. P. 157]

Deste modo, Tupitsym argumenta que o museu evocaria, simultaneamente, uma *Escola de Atenas* (reiteradamente aludida por Freud para referir-se a uma disposição *heterotópica em termos pictóricos*) e um *Inferno de Dante*<sup>75</sup>. Somos aqui remetidos a análise de Rosalid Krauss [KRAUSS: 2001] acerca da(s) obra(s) *A Porta do Inferno* de Rodin (e, de fato, parece apenas apropriado que a mesma tenha originalmente sido concebido como a monumental entrada de um museu de artes decorativas em Paris). Krauss aponta em sua argumentação que ao longo do desenvolvimento do projeto, iniciado em 1880, Rodin abdicou de estruturas narrativas convencionais nos cânones históricos escultóricos<sup>76</sup>, de modo que

---

<sup>74</sup> A lógica temporal deste mundo vertical consiste na pura simultaneidade de tudo o que ocorre (ou, “a convivência de tudo na eternidade”). Tudo o que na terra está dividido pelo tempo, aqui, nesta verticalidade, se fundem na eternidade, na pura coexistência simultânea. Tais divisões, as quais o tempo introduz – ‘antes’, ‘depois’ – não tem substância aqui; eles devem ser ignorados para entender esse mundo vertical; tudo deve ser percebido como sendo em uma única hora, isto é, na sincronia de um único momento; é preciso ver esse mundo inteiro como simultâneo. Somente sob condições de pura simultaneidade- ou o que equivale mesmo em um ambiente fora do tempo completamente- pode-se revelar o verdadeiro significado de ‘o que foi, o que é e o que será’: e é assim pois a força do tempo que dividiu estes três é privada de sua realidade autêntica e seu poder de dar forma ao pensamento [tradução nossa].

<sup>75</sup> *The similarity lies in what Foucault attributes to heterotopia, and Bakhtin to verticality (the “chronotope of vertical time”). When time is vertical, all events occur simultaneously; deferred histories become synchronized; thoughts and visions attain the state of timelessness. Hence, “vertical” is synonymous with “ahistorical,” which partially explains why our eagerness to verticalize history culminates in erecting museums. [TUPITSY: Op. Cit. p. 229].*

A similaridade repousa naquilo que Foucault propõe como heterotopia e Bakhtin como verticalidade (o ‘cronotopo do tempo vertical’). Quando o tempo é vertical, todos os eventos ocorrem simultaneamente; histórias distintas tornam-se sincronizadas; os pensamentos e a visão entram em um estado de ausência de tempo. Portanto, “vertical” é sinônimo de “ahistórico” o que explica parcialmente porque nossa disposição em verticalizar a histórica culmina em erigir museus. (Tradução nossa).

<sup>76</sup> (“os modelos evidentes deste formato eram os grandes portais renascentistas, particularmente a *Porta do Paraíso*, de Ghiberti, para o batistério da Catedral de Florença” [Ibidem. p. 18]).

*A Porta do Inferno* subverte a propensão tradicional da representação narrativa de um ou um conjunto de momentos e passagens, cuja pregnância seria capaz de sintetizar aspectos relevantes da obra literária/ momento histórico, em função de um contínuo plasmado, a profusão de imagens e a repetição que parecem "(...) denotar o rompimento do princípio da singularidade espaço-temporal que é um pré-requisito da narrativa lógica (...)" [*ibidem*. p. 21]. Especificamente, a autora aponta como o conjunto *As Três Sombras* subverte a tradicional sequência rítmica da representação tríptica neoclássica pela *perturbadora repetição* que rompe a noção convencional de composição:

As sombras não criam entre si uma relação que pareça capaz de significação, de criar um signo transparente a seu significado. Em lugar disso, a repetição das *Sombras* redundando na criação de um signo totalmente auto-referente [*ibidem*. p. 25].

Assim, a obra de Rodin desvela da narrativa uma simultaneidade, produzida como registro de uma temporalidade desarticulada da convencional progressão do tempo histórico-narrativo, que colapsa plasmado na visão do *eterno*; de modo semelhante a como, evidenciando-se as marcas da fatura, o objeto artístico, seria capaz de elipsar o momento da apreciação e o processo de confecção.

Em *O Mal-Estar na Civilização (Mal-Estar na Cultura)* [FREUD:2000 [1930]], Freud argumenta que o tempo, em si, é irrepresentável em termos plásticos, uma vez que sua *figurabilidade* estaria condicionada a apenas insinuar-se em termos espaciais.

Se quisermos representar a sequência histórica em termos espaciais, só conseguiremos fazê-lo pela justaposição no espaço: o mesmo espaço não pode ter dois conteúdos diferentes (...). Permanece o fato de que só na mente é possível a preservação de todas as etapas anteriores, lado a lado com a forma final, e o de que não estamos em condições de representar esse fenômeno em termos pictóricos. [FREUD: *Op. Cit.* ]



Fig. 13. Auguste Rodin, *La Porte de l'Enfer*, 1880-1917. Bronze. aprox. 6m x 4m x1m.  
Rodin Museum, Philadelphia.

Essa impossibilidade intrínseca seria, todavia, *recalcada* na exposição histórica, que lança mão de diversos recursos expositivos na tentativa de reafirmar, por meio de representações documentais, a construção do tempo histórico como uma sequência linear de eventos. Nesse sentido, a *exposição como um mundo de sonhos* provê uma metáfora aprazível em sua imprudência. A despeito de certa inclinação poética vitoriana, o espaço expositivo definitivamente não constitui um sonho. A figurabilidade onírica distingue-se radicalmente do mundo da cultura “que aos domingos vamos admirar em família, em algum museu de arte” [DIDI-HUBERMAN: 2013. p. 200]. Uma vez confrontados com estes objetos ofertados pela cultura, “é de olhos bem aberto que os vemos, mas talvez seja isso que nos obstrui e nos faz perder alguma coisa” [*Ibidem.* p. 205]. Distinguem-se (diferença inalienável) pelo fato de que *estamos despertos diante destas imagens - despertar* que se faz condição de nosso *ver-* ao passo que *estamos adormecidos no sonho, cercados, imersos no sono, isolamento que se faz, talvez, a potência de nosso olhar* [*ibidem.* p. 204].

E, no entanto, ao dedica-se a sua *interpretação dos sonhos*, Freud encontra-se inadvertidamente de volta ao Louvre: novamente cercado por “*inscrições cuneiformes*”<sup>77</sup>, “*reis assírios altos como árvores*”<sup>78</sup> e “*homens-animais*”<sup>79</sup>. Confrontado com obras musealizadas, recorre ao método

---

<sup>77</sup> Na realidade, a interpretação dos sonhos é totalmente análoga ao deciframento de uma antiga escrita pictográfica, como os hieróglifos egípcios. Em ambos os casos há certos elementos que não se destinam a ser interpretados (ou lidos, segundo for o caso), mas têm por intenção servir de ‘determinativos’, ou seja, estabelecer o significado de algum outro elemento [FREUD: 1916-17 (1915-17)].

<sup>78</sup> (...) os historiadores da arte chamaram-nos a atenção para o fato de que as esculturas históricas mais antigas obedecem a um princípio semelhante: expressam a classe das pessoas representadas através do tamanho. O rei é representado em tamanho duas ou três vezes maior que seus súditos ou seus inimigos derrotados. (...) A direção em que avançam as condensações no sonho é determinada, de um lado, pelas relações pré-conscientes racionais entre os pensamentos oníricos e, de outro, pela atração exercida pelas lembranças visuais do inconsciente. O efeito do trabalho de condensação é a obtenção das intensidades necessárias para forçar a irrupção nos sistemas perceptivos. [FREUD: 1900b]

<sup>79</sup> É verdade que as partes componentes destinadas a essa construção devem situar-se em algumas criações de nossa imaginação, que está pronta para combinar em uma unidade componentes de coisas que não formam conjunto em nossa experiência corrente — nos centauros, por exemplo, e nos animais fabulosos que aparecem na mitologia antiga ou nos quadros de Böcklin. A imaginação ‘criativa’ realmente é bastante incapaz de inventar qualquer coisa; ela pode apenas combinar entre si componentes que são estranhos. [FREUD: 1916-17 (1915-17)]

analítico de modo análogo aquele empregado na interpretação do material onírico; a tensão entre um conteúdo manifesto (formalmente expresso) e latente (intensão inconsciente), e, no elemento aparentemente negligenciado, a possibilidade de uma leitura *sintoma* de uma obra. De fato, não deve causar espanto que os sonhos e os museus de antiguidade sejam habitados por semelhantes quimeras; afinal, nestes percursos mitológicos vislumbra-se um *patrimônio universal da humanidade*<sup>80</sup> [FREUD: 2000 [1939b]: os conteúdos inconscientes<sup>81</sup>.

No entanto, a despeito de qualquer cumplicidade intuída entre o mundo da cultura, agenciado imagetivamente em *displays*, e o sonho, esses objetos circulam, são colecionáveis, comerciáveis, classificáveis, processados e, sobretudo, produzem destinação<sup>82</sup>, enquanto a figurabilidade onírica não o é e, radicalmente, não produz destinação, uma vez que prescinde de qualquer interpretação, atribuição de sentido ou apreciação<sup>83</sup>. Ademais, diferente do cenário museográficos, a *dreamscape*<sup>84</sup> é irrestrita às condicionantes espaciais da representação plástica de fenômenos temporais, de modo que não está apenas condicionada a *justaposição espacial*.

(...) os sonhos levam em conta, de maneira geral, a ligação que inegavelmente existe entre todas as partes dos pensamentos do sonho, combinando todo o material numa única situação ou acontecimento. Eles reproduzem a ligação lógica pela simultaneidade no tempo. Nesse aspecto, agem como o pintor que, num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso, representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas. É verdade que, de fato, eles nunca se reuniram

---

<sup>80</sup> "O conteúdo do inconsciente, na verdade, é, seja lá como for, uma propriedade universal, coletiva, da humanidade. [FREUD: *Ibidem*]

<sup>81</sup> O simbolismo onírico se estende muito além do âmbito dos sonhos; não é peculiar aos sonhos, mas exerce uma influência dominante similar sobre a representação nos contos de fadas, nos mitos e lendas, nos chistes e no folclore. Permite-nos rastrear as íntimas ligações existentes entre os sonhos e estas últimas produções. Não devemos supor que o simbolismo onírico seja uma criação do trabalho do sonho; com toda a probabilidade, ele é uma característica do pensar inconsciente que fornece ao trabalho do sonho o material para a condensação, o deslocamento e a dramatização. [FREUD: 2000[1901]]

<sup>82</sup> "(...) um devaneio poético, um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas" [BACHELARD: 2003. p. 6]

<sup>83</sup> "As imagens de nossos sonhos não pedem a ninguém para ser tomadas nem compreendidas [DIDI-HUBERMAN: *Op. Cit.* P. 204]

Um sonho não pretende dizer nada a ninguém. Não é um veículo de comunicação; pelo contrário, destina-se a permanecer não-compreendido. [FREUD: (1916-17 [1915-17]).

<sup>84</sup> Essa *paisagem onírica*, uma vez que, como argumenta Lyotard, o sonho compele a linguagem a adentrar este mundo de *imagens-objetos*, de modo que produz-se como um *fenômeno espacial* [LYOTARD *Apud.* KRAUSS: 2002].

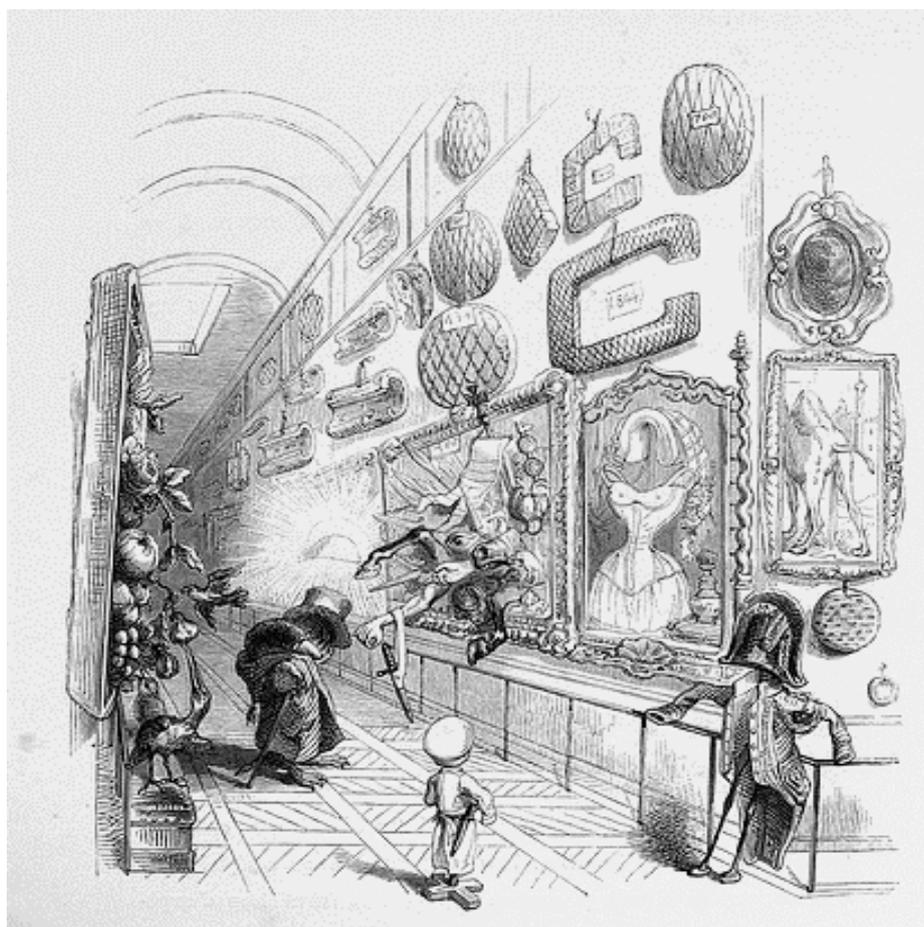


Fig. 14. J.J. Grandville, uma galeria de exposição, ilustração do livro *Un autre monde*, p. 86. Paris, 1844

num único salão ou num único cume de montanha, mas certamente formam um grupo no sentido conceitual.

(...) sempre que [os sonhos] nos mostram dois elementos muito próximos, isso garante que existe alguma ligação especialmente estreita entre o que corresponde a eles nos pensamentos dos sonhos. (...) as colocações nos sonhos não consistem em partes fortuitas e desconexas do material onírico, mas em partes que são mais ou menos estreitamente ligadas (...) [FREUD: 2000 [1900]].

A museografia pode evocar à imaginação (em sua função *heterotópica e cronotópica*) essa *Parnaso, Escola de Atenas, um salão ou um cume de montanha*; qualquer topologia vaga e solícita que produza uma urdidura entre tempos e espaços distintos e que justifique eventuais incoerências por força de uma estreita *cumplicidade conceitual*. De todo modo, Freud sublinha, este *lugar* rigorosamente não pertence ao registro da realidade, mas expressa-se mediante a disposição *pictórica* de nossa imaginação [FREUD: 2000[1930]].

O material onírico, por força dos mecanismos repressivos, produz conciliações frente a contradições e incoerências. Freud está convencido de que relações que nos sonhos revelam contiguidade (*isso “e” aquilo*) são expressas no relato do sonho sob a forma de aparentes imprecisões de discurso (*isso “ou” aquilo*)<sup>85</sup>. No sonho um mesmo espaço *pode comportar simultaneamente conteúdos distintos*, por meio dos processos de *condensação (Verdichtung)* e *deslocamento (Verschiebung)*; de modo que *“the model of the dream consistently subvert the model (...) offered by ancient statues in their cases, standing guard over desk and couch”*<sup>86</sup> [FOREST: *In*: CARDINAL, ELSNER (org): 1994].

---

<sup>85</sup> Quando, no entanto, ao reproduzir um sonho, seu narrador se sente inclinado a utilizar “ou ... ou” — por exemplo, “era ou um jardim ou uma sala de estar” —, o que estava presente nos pensamentos do sonho não era uma alternativa, e sim um “e”, uma simples adição. “Ou ... ou” é predominantemente empregado para descrever um elemento onírico que tenha uma característica de imprecisão — que, contudo, é passível de ser desfeita. Em tais casos, a norma de interpretação é: trate as duas aparentes alternativas como se fossem de igual validade e ligue-as por um “e”. [FREUD: 1990]

<sup>86</sup> “ O modelo do sonho consistentemente subverte aquele (...) ofertado pelas antigas estátuas em seus estojos, em vigília sobre a mesa e o divã” (tradução nossa).

O processo de *condensação* implica na convergência e compressão de uma pluralidade de elemento em um único objeto mnemônico complexo



Fig. 15. Raffaello Sanzio. *Escola de Atenas*. Afresco. 1506-1511. 5m x7m. Palácio Apostólico, Vaticano.

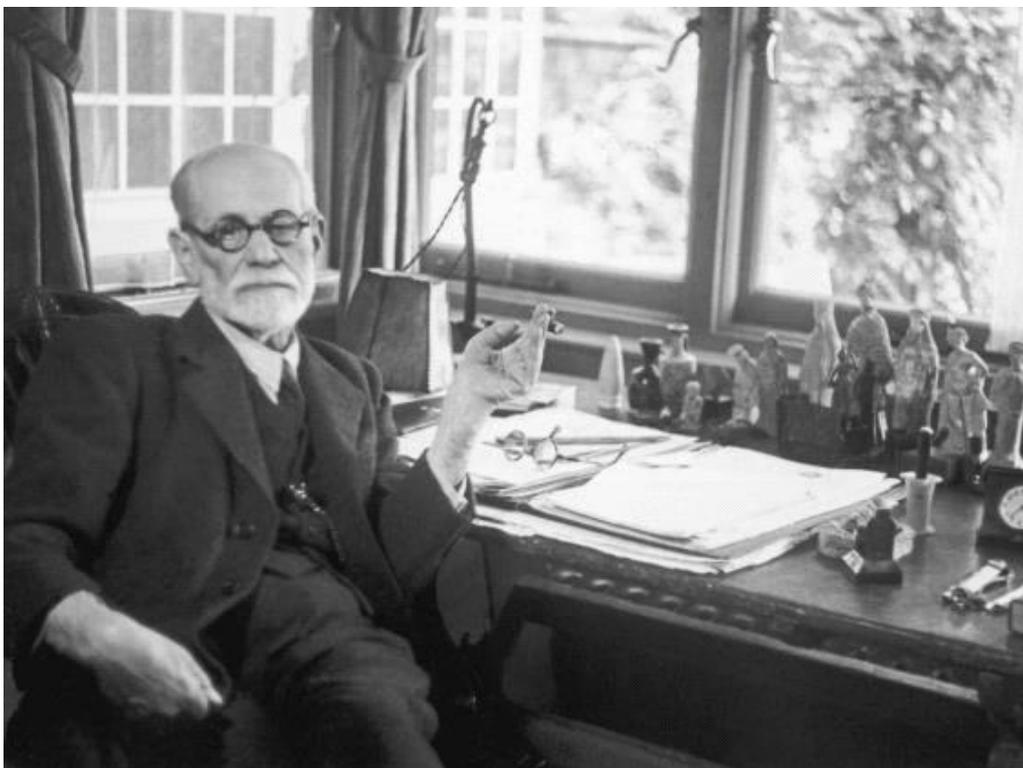


Fig. 16. Edmund Engelmann. *Sigmund Freud* em sua mesa com parte de sua extensiva coleção.1938.

(que implica na intensificação de seu conteúdo de representações); o *deslocamento*, por sua vez, é descrito como o remetimento de um elemento onírico a outro. Lacan remetera-se a Roman Jakobson ao aludir a *condensação* e *deslocamento* em termos das figuras de linguagem da *metáfora* e *metonímia* [LACAN:1997. P. 252]<sup>87</sup>, reforçando que o trabalho do sonho segue as leis do significante [LACAN. 1988. P. 268].

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha o estado metafórico, e cujo nome por condensação em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta (...)

A *Verschiebung* ou deslocamento... é o transporte da significação que, a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentação como o meio mais adequado do inconsciente para despistar a censura". [*idem*, p. 515]

Podemos considerar que, para fins semiológicos, a musealia produz efeito metafóricos (conjunto de *representações* com a capacidade de mobilizar uma pluralidade de sentidos que o relacionam à um contexto mais amplo de fenômenos, os quais seria capaz de evocar ou sintetizar) e metonímicos (seu status de *bem cultural* que, em todo caso, por meio da via sublimatória, o institui como o *substituto* de valores culturais e, para além em termos analíticos, o eleva a *dignidade de Coisa*). De todo modo, como abordamos anteriormente, seu valor metafórico e metonímico não anula sua *presença*; a mediação expositiva implica na justaposição sincrônica de objetos, que, no entanto, devem constituir um *universo representacional coerente*; e, nesse sentido, o expográfico implica no estabelecimento de uma *ficção*<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> De uma forma geral, o que Freud chama a condensação, é o que se chama em retórica a metáfora, o que ele chama o deslocamento é a metonímia" [LACAN:1997. p. 252].

<sup>88</sup> "L'exposition comme fiction". [GLICENSTEIN : 2014. P. 12]

A ficção é que o repetido deslocamento metonímico do fragmento para a totalidade, do objeto para o rótulo, e da série de objetos para a série de rótulos consegue produzir ainda uma representação que seja de algum modo adequada a um universo não-lingüístico. Essa ficção é o resultado da crença acrítica na noção de que o fato de pôr em ordem e classificar, ou seja, justapor os fragmentos no espaço, pode produzir uma compreensão representacional do mundo. Se a ficção desaparece, o que resta do *Museu* é o 'bric-à-brac', um punhado de fragmentos sem sentido e sem valor, incapazes de substituir a si próprios, quer metonimicamente, no lugar dos objetos originais, quer metaforicamente, no lugar de suas representações. [DONATO. *Apud*: CRIMP, 2005. P. 49/50.]

*It is this phenomenological experience of something being both outside himself and his that turns the bric-a-brac into the deictic markers of the subject's own being, the evidentiary signposts that appear to him the indices of his own history, his own identity, the touchstone of his most intimate connection to the real.*<sup>89</sup> [KRAUSS: 2001. p. 71. Grifo da autora]

O *display* como *ficção de um universo representacional coeso* justamente aonde impera a heterogeneidade morfológica, geográfica, temporal e cultural, é o que busca estabelecer a rede semântica de relações (e, em um mesmo movimento, recalcar a *marca enigmática da semelhança* [DIDI-HUBERMAN: *Op. Cit.* p.197]) produzindo a exposição como percurso.

Freud parece oscilar pendularmente em sua relação frente ao museu/exposição: porquanto os museus de arte e a arqueologia o fascinam profundamente, aludindo tanto a sua disposição erudita quanto a seu ímpeto explorador, os museus de medicina, zoologia e anatomia comparada, comparecem em sua formação como dispositivos eminentemente didáticos e visuais (exibindo objetos *pedagogicamente* convertidos em evidências), amparado no recorrente discursos do período no que concerne o ideal da exposição como meio de educar as massas "com os próprios olhos"<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> É essa experiência fenomenológica de algo estar simultaneamente fora de si e ser dele que converte o bric-a-brac em marcadores deícticos do próprio sujeito, os sinais evidenciais que lhe aparentam os índices de sua própria história, sua própria identidade, a o alicerce de sua conexão mais íntima com o real [Tradução nossa].

<sup>90</sup> As discussões de Léonce Bénédite sobre as diferenças e semelhanças entre uma exposição temporária e um museu é uma amostra daquilo que tais exposições desencadearam: uma rica discussão - ou, ao menos, uma reflexão - sobre os museus, as exposições e seus papéis [...]. Bénédite retoma os ideais revolucionários de 1789 para reafirmar o papel do museu, não mais como 'agradável refúgio para um mundo heteróclito de sábios diletantes (...) de

Assim, essa dicotomia parece ter um papel preponderante para o fato de Freud relatar efusivamente suas visitas a museus em suas correspondências pessoais, sem jamais deter-se especificamente sobre a exposição ou o museu como objetos de interesse investigativo. De fato, Freud nunca mencionou ou esboçou uma aproximação formal entre o *desejo de supressão* inerente ao ato de expor (para parafrasear Adorno [ADONRO:1998]) e suas propostas acerca do aparelho psíquico, economia libidinal, psicologia das massas ou do ato analítico em si. Nesse sentido, não os museus e as galerias, mas as escavações e sítios arqueológicos ocupariam seu interesse e forneceriam o modelo metafórico análogo aos processos investigativos que ele propunha.

(...) assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram. Ambos, ademais, estão sujeitos a muitas das mesmas dificuldades e fontes de erro. [FREUD: 1938/1940]

Freud presenciou um período de grandes descobertas arqueológicas e as acompanhou com entusiasmo [LOBO: *Op. Cit.* p. 27]. De fato, seu interesse pelas civilizações antigas mobilizavam o imaginário e intelecto de Freud, a ponto de dedicar parte considerável de sua biblioteca pessoal ao estudo da cultura helênica e a ciência da arqueologia (em carta ao escritor vienense Stefan Zweig, Freud afirma: "*I have sacrificed a great deal for my collection of Greek, Roman and Egyptian antiquities [and I] have actually read more archaeology than psychology*"<sup>91</sup> [FREUD *Apud.* ERNST:1975. P. 403]). Assim, não é espantoso que ele esteja inclinado a reconhecer nos métodos de pesquisa arqueológica um modelo alegórico a seu "paradigma do retorno

---

visitantes distraídos, mas uma verdadeira instituição de ensino [...]". Bénédite diz que *as novas gerações "desejam se educar, não com os olhos dos outros, mas com seus próprios olhos"*. [LARA: 2006. p. 66. Grifo nosso]

<sup>91</sup> "Sacrifiquei-me muito por minha coleção de antiguidades gregas, romanas e egípcias, e eu, na verdade, tenho lido mais sobre arqueologia do que psicologia" [Tradução nossa].

do reprimido" [AGAMBEN: 2013. p. 353] de modo a fundar a psicanálise como uma "arqueologia do sentido" <sup>92</sup> [RICOEUR, 1965].

Serão, portanto, os processos ativos de recuperação (estratigráfica) e inferência (dedutivas) que o incitarão a refletir acerca de seu próprio processo investigativo, enquanto seu fascínio pelo agenciamento de imagens (*display* expositivo), embora particularmente instigante, não se constituiu como uma reflexão de escopo analítico.

A prática psicanalítica produziria profundos *abalos sísmicos*<sup>93</sup>; afinal, se escavar Pompéia não implica no risco de despertar uma nova erupção do Vesúvio, "*in view of the kind of matter we work with, it will never be possible to avoid a little laboratory explosions*"<sup>94</sup> [FREUD. *Apud*: FORRESTER. *In*: ELSNER, CARDINAL. p. 246]. Para Freud, a reconstituição dos sentidos erodidos se daria formalmente *fora/antes* do espaço expositivo (*in situ* [no sítio] e não *ex situ* [na galeria]); à exposição museal<sup>95</sup> competiria reunir e ordenar objetos, de modo que coadunem *multidões*, enquanto a busca analítica pela etiologia das neuroses o conduzia "tão longe quanto a memória humana é capaz de alcançar" [FREUD *Apud*: *Ibidem*. p. 149], implicando na imagem romântica do psicanalista mais como um explorador do que como um curador.

(...) pode se contentar em inspecionar o que se encontra exposto à vista ou... pode[-se] começar com as ruínas, livrar-se do entulho... escavar o que está enterrado. Se seu trabalho for coroado com o sucesso, as descobertas são auto-explicativas... os fragmentos de colunas podem ser aplicados a outro tempo; ... *saxa loquuntur!* [*ibidem*]

---

<sup>92</sup> A primeira menção a metáfora da arqueologia parece ocorrer no livro Estudos da Histeria, elaborado em conjunto com Breuer [FREUD:2000 [1893]].

<sup>93</sup> Em 12 de Outubro de 1908, Sándor Ferenczi envia uma carta a Freud acerca de suas próprias reflexões acerca dos devaneios e sua relação com a fantasia. Nesta correspondência, ele menciona um devaneio próprio: "*I mention, for example, na earthquake fantasy wich I had in the Museo dele Terme; it concealed selfish but completely unconscious wishes which could have been realized by an earthquake in the museum*" [FERENCZI: *In* BRABANT (*et al*). p. 19]

<sup>94</sup> "Tendo em vista o tipo de material como qual trabalhamos, nunca será possível evitar pequenas explosões laboratoriais" [Tradução nossa].

<sup>95</sup> Aqui, "museal" e não propriamente "museológica".

O arqueólogo é aquele que, por meio de seu método investigativo, é capaz de *fazer falar as pedras*. A seu modo, talvez também o artista ("*adesso parla!*"). De fato, essa espécie de retórica da ruína, de *combinação dos restos que sobreviveram e extração de inferências a partir de fragmentos*, constituem uma condição dos campos de estudos dedicados a cultura material. No entanto, parece interessar-lhe particularmente o processo ativo de extração, o *trabalho* do arqueólogo que não *se contenta em inspecionar o que se encontra exposto* (manifesto), mas que *escava o que está enterrado* (latente).

É evidente que essa *escavação* não pode se restringir a mera recuperação, mas a uma construção ativa de sentidos erodidos. Mediante ao conceito de *lembranças encobridoras* [FREUD: 2000 [1899]], Freud desafiará a noção de recuperação em favor de uma concepção da lembrança como uma construção ativa. Ao investigar as memórias mais antigas do sujeito, Freud conclui que há uma intensa negociação, sempre conflituosa, entre evidências (traços mnemônicos erodidos por força dos mecanismos repressivos) e elaboração (formulação de uma narrativa) resultando em um compromisso, no qual a nitidez de determinados elementos, dotados de intensa acuidade, contrasta com a aparente irrelevância ou banalidade do evento narrado, desprovido de conteúdo específico que justifique sua sobrevivência como imagem mnêmica. A lembrança encobridora, assim, constitui-se em um fluxo enunciativo simultaneamente coeso e lacunar: uma recordação atravessada pela fantasia.

Assim, mais do que uma mera sequência de imagens, as lembranças, em sua função *encobridora*, constituem-se como *imagens-narrativas*, deslocadas, recortadas, enquadradas e montadas [RIVERA: 2008. p. 49] que, por fim, revelam que o próprio sujeito se estrutura como ficção [*ibidem*. p. 50]. "Com efeito, pode-se questionar se temos mesmo alguma lembrança *proveniente* de nossa infância: as lembranças *relativas* à infância talvez sejam tudo o que possuímos". [FREUD. *Op. Cit.* Grifo nosso].

A exposição, por sua vez, constitui também um processo de montagem e agenciamento de representações; deve instaurar vestígios em uma nova cadeia imagético-narrativa, estruturada em uma *ficção*. A simples *exponibilidade* do objeto, já implica, em certa medida, em uma erosão sob a qual se alicerça um novo valor enunciativo (qualidade que Zbynek Zbyslav

Stránský se referia como *musealidade*). Podemos, portanto, argumentar que a afinidade entre o processo arqueológico e o ato analítico não apenas não inviabiliza uma aproximação conceitual em relação às dinâmicas expográficas, mas, antes, em certos aspectos, ela parece, de fato, complementá-la.

Certamente, seria imprudente negligenciar que durante o período de maior produtividade literária de Freud, as discussões acerca da atividade museal e seus desdobramentos conceituais não haviam ainda engendrado um escopo teórico propriamente museológico e que, sua insipiente constituição tramitava em campos relativamente restritos. Também é necessário considerar que o profundo impacto que os artistas modernos desempenharam na própria compreensão do espaço expositivo como formulação discursiva, embora em parte contemporâneas às investigações freudianas, se engendraram em círculos intelectuais os quais Freud não frequentava. No entanto, suas correspondências apontam claramente que ele não era indiferente aos efeitos que o conjunto expositivo produzia e parece-nos pouco admissível supor que não disporia de subsídios conceituais para propor uma reflexão mais profunda acerca da exposição como dispositivo, caso essa lhe afigurasse conveniente; de modo que estamos mais inclinados a atribuir esse "silêncio" no que concerne ao museu e ao espaço expositivo não a uma negligência ou desinteresse, mas a ressalvas de ordem conceitual. De fato, evidências nesse sentido podem ser encontradas nas raras e escarças menções freudianas ao museu.

Em artigo dedicado a Jean-Martin Charcot, Freud se refere ao complexo hospitalar *La Salpêtrière* como um "museu de fatos clínicos" [FREUD: 2000 [1893]]. Tudo indica que o emprego do termo *museu* para qualificar a instituição não diz respeito especificamente à diversidade (ou excentricidade) da sintomatologia de seus pacientes, mas dá notícia da metodologia investigativa e didática de Charcot.

Charcot também era um ávido colecionador (de fato, sua coleção alegadamente teria inspirado Freud a dar início a sua própria) e, embora compartilhasse com Freud uma certa apatia pelas vanguardas parisienses<sup>96</sup>,

---

<sup>96</sup>

A hostilidade de Freud em relação à arte moderna significava que ele não tinha interesse no impressionismo. (...) Para Freud, a arte existia na sagrada segurança do passado, não no fluido e inapreensível presente. Ele partilhava seu

tinha um interesse particular pelos novos procedimentos de produção e circulação de imagens. Por intermédio do museu de anatomia patológica de *La Salpêtrière*, Charcot manteve proximidade com diversos museus de medicina, o que lhe rendeu um considerável acervo de catálogos [DIDI-HUBERMAN: 2003. p. 30]. Além de um museu, o complexo abrigava um laboratório de anatomia e fisiologia patológica, um anfiteatro e um estúdio fotográfico de modo a dispor de "*all the modern tools of demonstration*"<sup>97</sup> [CHARCOT. *Apud. Ibidem*]. *La Salpêtrière* se destaca particularmente pelo ostensivo emprego da fotografia como suporte para produção de acervos científicos e didáticos, renunciando modos mais eficientes de documentação nosocomial. Assim, a qualidade eminentemente visual de sua abordagem clínica e de sua prática didáticas faziam de Charcot um "homem de seu tempo" [RIVERA: 2008. p. 17/18], ou, em suas próprias palavras, "um fotógrafo" [CHARCOT. *Apud. BURKE: Op. Cit.* p.88].

Ele [Charcot]: tinha uma natureza de artista - era, como ele mesmo dizia, um "visual", um homem que vê. Aqui está o que ele mesmo nos contou sobre seu método de trabalho. Costumava olhar várias vezes para aquilo que não compreendia, para aprofundar sua compreensão a respeito, dia a dia, até que repentinamente surgia nele uma compreensão[...]. [FREUD, *Apud. ENDO.* p. 20]

Fora, sobretudo, o caráter inovador atribuído a *escola francesa* em relação a austríaca, e, particularmente, a notoriedade de Jean-Martin Charcot, que atraíram Freud a Paris (não como centro sísmico cultural da Europa, mas como capital ímpar no que se referia aos estudos das doenças nervosas) [ROUDINESCO: 2016. P. 57]. Mediante o método de Charcot, Freud se familiarizará com a noção de que haviam "(...) ocorrências óbvias diante de nossos olhos, algo impossível de duvidar, mas que, ainda assim, eram estranhas o bastante para se acreditar, a menos que as testemunhasse diretamente" [FREUD. *Apud. BURKE. Op. Cit.* p. 87]. A abordagem essencialmente visual das investigações de Charcot teriam produzido uma

---

antagonismo com Charcot, também admirador das antiguidades e da arte medieval. Charcot "não via utilidade nos quadros dos impressionistas e simbolistas; ele não os entendi. Ele disse que não gostava do vago e do impreciso [BURKE: *Op Cit.* Pg. 83].

<sup>97</sup> "(...) todas as ferramentas modernas de demonstração" [Tradução nossa].

profunda e indelével impressão em Freud. Não apenas a observação de sintomas das pacientes (demonstrações públicas de êxtases, convulsões, paralisias, gesticulações obscenas etc.) lhe sugeriam uma possível origem traumática, Charcot defendia que a histeria não era uma doença do *fin de siècle*, localizando possíveis vestígios de sua representação em obras de arte do passado [ROUDINESCO. *Op. Cit.*]. A concepção freudiana de museu, nesse sentido, parece indissociável de suas qualidades francamente escópicas e suas ambições essencialmente didáticas, como aponta o emprego do termo em 1915, em suas *Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise*:

Na formação médica os senhores estão acostumados a *ver coisas*. Veem uma preparação anatômica, o precipitado de uma reação química, a contração de um músculo em consequência da estimulação de seus nervos. Depois, pacientes são demonstrados perante os sentidos dos senhores: os sintomas de suas doenças, as consequências dos processos patológicos e, mesmo, em muitos casos, o agente da doença isolado. Nos departamentos cirúrgicos, são testemunhas das medidas ativas tomadas para proporcionar socorro aos pacientes, e os senhores mesmos podem tentar pô-las em execução. Na própria psiquiatria, a demonstração de pacientes, com suas expressões faciais alteradas, com seu modo de falar e seu comportamento, propicia aos senhores numerosas observações que lhes deixam profunda impressão. Assim, um professor de curso médico desempenha em elevado grau o papel de guia e intérprete que os acompanha através de *um museu*, enquanto os senhores conseguem um *contato direto com os objetos exibidos e se sentem convencidos da existência dos novos fatos mediante a própria percepção de cada um*.

Na psicanálise, infelizmente, tudo é diferente. Nada acontece em um tratamento psicanalítico além de um intercâmbio de palavras entre o paciente e o analista. (...)

A conversação em que consiste o tratamento psicanalítico não admite ouvinte algum; não pode ser demonstrada. [FREUD:1916-17. Grifo nosso]

Sem renunciar a seu débito para com Charcot, Freud afasta-se de sua *clínica do olhar* e, influenciado por Hyppolyte Bernheim, concebe sua *terapêutica da palavra*, uma *clínica da escuta* e, posteriormente, uma *clínica da relação transferencial*, não por meio da exposição pública das *mulheres do povo*, mas uma *clínica da interioridade*, preservando o senso íntimo, a discrição e a noção de privacidade da burguesia vienense [ROUDINESCO: *Op. Cit.* p. 81]. Talvez possamos melhor apreciar a ausência do museu e



Fig. 17. Pierre Aristide André Brouillet. *Une leçon clinique à la Salpêtrière*. 1887. 290 cm x 430 cm. Paris, Descartes University.

da exposição no discurso freudiano se compreendermos que, em suas parcas menções, ele comparece cindido entre essas duas tendências inconciliáveis: por um lado, Freud o considera, à luz de sua própria formação, um dispositivo excessivamente visual e didático (como um conjunto organizado de fenômenos convertidos em evidências e pedagogicamente ofertados à averiguação e comprovação pelos sentidos, cujo modelo será o museu de medicina e anatomia); por outro, um fascinante e encantador sistema capaz de reunir objetos oriundos de diversos períodos e locais por meio da *justaposição no espaço* (mais propriamente uma aceção de coleção, cujo modelo será o museu de arte e arqueologia). A exposição ou bem era um recurso pedagógico (que convencem "da existência de novos fatos mediante a própria percepção de cada um") ou uma maravilhosa desordem, sala dos tesouros ("um mundo como que de sonho").

*(...) on déduit aisément la fonction didactique de cette presentation d'objets sélectionnés, mais on en comprend tout aussi aisément la puissance onirique. Revê de compréhension et de maîtrise d'un monde, de mise en lumière et de rassemblement de tout l'univers. De même que l'Encyclopédie, à force de vouloir dire le monde, crée un monde dans lequel l'objet est sans cesse rapporté à l'homme et qui finit, à force de rationalité, par devenir poétique et, parfois même, quelque peu surréaliste, ainsi toute exposition utilise-t-elle des objets pour produire un monde autre, un monde mystérieux, attirant (...), un monde en rupture avec le monde quotidien, réel.*<sup>98</sup> [DAVALLON. 2014 P.. 164]

Em *Psicogênese de um caso de homossexualidade feminina* [FREUD: 2000 [1920]], Freud esboça uma singular analogia que concerne o espaço expositivo ao aludir a apatia que sua analisada demonstra frente a uma de suas intervenções:

---

<sup>98</sup>

(...) facilmente deduz-se a função didática dessa apresentação de objetos selecionados, mas entende-se facilmente sua potência onírica. Sonho de uma compreensão e controle de um mundo, de trazer a luz e de reunir todos os universos. Tal qual a enciclopédia, ao invés de desejar dizer o mundo, cria um mundo no qual o objeto não cessa de se reportar ao homem e que termina, por força da racionalidade, tornando-se poético e, por vezes, até um pouco surrealista, de modo que qualquer exposição lança mão de objetos para produzir um mundo outro, um mundo misterioso, atraente (...) um mundo em ruptura com o mundo cotidiano e real. [Tradução nossa]

Quando, certa vez, expus-lhe algo bem importante da teoria, e que lhe tocava diretamente, ela exclamou, num tom inimitável: "Ah, que interessante!", *como uma dama do mundo que é conduzida por um museu e examina, com seu lorgnon, objetos que lhe são indiferentes* [Ibidem. Grifo nosso]

Freud atribui a essa reação uma resistência e indiferença que julgava serem evidências de uma hostilidade latente em relação a figura paterna transferida a ele ao decurso do processo de análise. Em todo caso, a metáfora é particularmente curiosa: a representação caricata da enfadada dama, portando seu *lorgnon*, em atitude *blasé* em visita a um museu afigura-se mais próxima de uma charge de Honoré Daumier no *Le Charivari* do que de um artigo freudiano. Evidentemente o *lorgnon* é evocado como um signo de sofisticação (ou afetação), mas ele é, sobretudo, um aparelho óptico. Assim, sob seu *olhar*, desafiador em sua cética desatenção, revela-se a Freud uma atitude de condescendente superioridade; um desinteresse e um desdém que ele interpreta como uma *recusa a ver* o que ele apresenta. Uma postura de resistência expressa em uma metáfora de atitude contemplativa superficial e indisposta, diametralmente oposta a inclinação indagadora, entusiasmada e intelectualizada de Freud-visitante.

A apatia frente à *exposição* freudiana (aqui a ambiguidade do termo trabalha a nosso favor) revela o risco do espaço expositivo converter-se em um aborrecido, desinteressado e burocrático *promenade*. O investimento intelectual parece redimir o espaço expositivo do risco de tornar-se um mero espetáculo visual ou converter-se em um mecanismo de ratificação por meio da observação (restrito aquilo que *pode ser demonstrado*), mas não parece capaz de eximi-lo do risco de constituir-se como metáfora hostil aos princípios basilares do processo analítico: a se saber, a interdição do olhar e sua intrínseca impossibilidade de verificação empírica.

Nesse sentido, a potência eminentemente anticênica da psicanálise distingue-a da abordagem de Charcot que colocava o paciente em cena, de modo que ele exibisse/performasse seus sintomas. Freud faz justo o contrário ao retirar o sujeito do palco e conceber o inconsciente como uma *outra cena* [RIVERA: 2008. p. 17/18].

(...) o método de Charcot, baseado no olhar que o médico lança sobre o doente mental para estabelecer seu diagnóstico - em especial sobre a histérica em crise- possibilitaria classificá-lo como 'vidente': o que vê e o que delira a visão. Já o método de Freud se basearia na 'escuta': contra a formalização excessiva daquilo que é 'o fugidio, o fluido, o informe por excelência', contra a 'avidez escópica', Freud abdica da visão, no ato da análise, em favor da constituição de versões por parte do analisando. [SILVEIRA: 2006. p. 96]

O espaço psíquico é o grande ausente. Freud terá de percorrer um longo caminho, com seus obstáculos, suas ciladas e suas armadilhas, para construir esse espaço e para diferenciá-lo. Terá de reconhecer na conversão (metáfora espacial) não, como se acreditou, a forma efetivamente prevalente da histeria, mas o modelo de seus mecanismos, haja ou não haja sintomas somáticos. (...) Enfim, Freud deverá edificar paralelamente a tópica do aparelho psíquico e inventar a situação analítica. (...) Entre a cena totalmente visual da consulta de Charcot e a Outra Cena invisível do consultório de Freud, entre o espaço cheio demais e o espaço vazio demais, a ruptura se consumou. Ela é irrevogável. [PONTALIS: 2005 P. 31]

Freud reconhecia prontamente a dimensão marcadamente escópica do método de Charcot, e temia que "pessoas estranhas ou malevolentes poderiam censurar aquelas palestras por serem teatrais" [FREUD *Apud*: BURKE. *Op. Cit.* P. 87]. Seu receio era justificado, uma vez que o conservador meio médico vienense era particularmente apático quanto a *teatralidade francesa* de Charcot. A admiração de Freud, no entanto, era inabalável: tratou logo de pendurar sua litografia de *Une Leon Clinique à la Salpêtrière*, de Brouillet [Fig. 17], em seu gabinete, no qual ocuparia um lugar de honra pelo resto de sua vida [*ibidem* p. 122]. Assim, Freud celebra a imagem de Charcot, ou a imagem de seus métodos, ou seu método imagético no ato de *pendurar seu quadro*; e a homenagem é particularmente apropriada se considerarmos como o gabinete de Charcot em sua residência, em sua *cenografia* exuberante, impactara Freud, que relatou a Martha:

Era tão grande como todo nosso futuro apartamento, uma sala digna do castelo mágico em que ele mora [...]. Ao entrar, vê-se uma janela tripla que dá para o jardim; as paredes laterais da seção maior encontram-se

sua enorme biblioteca, em dois níveis, ambos com escadas. À esquerda da porta, há uma mesa imensamente longa, coberta com jornais e livros estranhos; à frente da janela há mesas menores com pastas sobre elas. À direita da porta, há uma pequena janela com vitral e, diante dela, a mesa de trabalho de Charcot, bem plana, coberta de manuscritos e livros; há também sua poltrona e diversas outras cadeiras. A outra seção tem uma lareira, uma mesa e caixas contendo antiguidades indianas e chinesas. As paredes estão cobertas de Gobelins [tapeçarias] e quadros; as próprias paredes são em terracota pintada. Pelo pouco que vi dos outros cômodos no domingo, pareciam ter a mesma fatura de quadros e tapetes, Gobelins e curiosidades – *resumindo, um museu*'. [FREUD. *Apud*. BURKE: *Op. Cit.* p. 90. Grifo nosso]

Igualmente imponente era o gabinete de Charcot na Salpêtrière, com seus móveis e paredes negras adornadas com reproduções de Raphael e Rubens [*ibidem*. p. 89]. Embora ambos os espaços não fossem de forma alguma exóticos em relação ao gosto decorativo burguês da época, eram particularmente eficientes em produzir uma ambientação sofisticado e nitidamente intelectualizado.

[...] um palco para sua personalidade [...] uma atmosfera que sugeria não o ritmo da modernidade, mas um senso de eternidade evocado pela contemplação do passado (...) uma casa-museu, um repositório de cultura, uma propagação de mídias e estilos, períodos, texturas e cores que resultavam num autorretrato complexo e idiossincrático. [*ibidem*. p. 94/95].

Não apenas o acervo que compunha a coleção de Charcot, mas, sobretudo, o modo como ela produzia uma ambiência, havia impactado profundamente Freud. Conforme ele informa Fliess, sua coleção tem início em 1896, com o expresso intuito de decorar sua sala de trabalho [*ibidem*. p. 126]. É evidente que sua *política de aquisição* respondia preponderantemente a seus interesses investigativos, no entanto, o *décor* de seu escritório não deixava de surpreender e encantar seus pacientes (uma clientela profundamente erudita e capaz de apreciar a diversidade e qualidade de sua coleção). Sergei Pankejeff, o Homem dos Lobos, relatou sentir-se não em um consultório médico, mas no gabinete de um arqueólogo [*Ibidem*, p.11/12], um "verdadeiro museu" [ROUDINESCO: *Op. Cit.*].

Certa vez Freud, apresentado com uma foto de Marta, revelou ser incapaz de conceder-lhe um local a seu “rosto adorado” em meio ao panteão de “rostos severos dos homens que reverencio” [*Ibidem*. p. 58]. Certamente sua inclusão romperia o laço de ligação conceitual que regia e produzia a coesão de sua pequena Parnaso. Infelizmente, tal qual o museu e a exposição, Freud jamais abordou mais profundamente sua coleção ou dedicou-se a analisar suas motivações. John Forrester observa:

*(...) the location of Freud's collection of antiquities exclusively in his working space signals its intimate connection with his psychoanalytical work. However, we should not let the impressive and visible weight of Freud's collection, its sepulchral resonance with the museum, obscure the fact that this was not the only sort of collecting he was engaged in. (...)*

*One might think that, in as much as Freud's collections were committed to the rediscovery of the past, they were more like a scrapbook than a museum gallery. But they were also items in a collection that denied history, that found a non-historical principle of ordering and classification: the theory of desire, libido and the drives, the inner logic of the passions – the ultimate time of the collection is the a-temporality of the unconscious.<sup>99</sup> [FORRESTER: *Op. Cit.* p. 234/244]*

Assim, embora encontrem-se suficientes subsídios que justifiquem a ausência da exposição/ museu na obra freudiana, produz-se uma relação potente entre exposição e psicanálise que se sugere metaforicamente, sobretudo, em sua coleção de objetos, nunca integralmente assimilados à uma retórica acerca do ato analítico: ora como “subversão” do modelo

---

99

(...) a localização da coleção de antiguidades de Freud, exclusivamente em seu espaço de trabalho, sinaliza sua conexão íntima com o trabalho psicanalítico. No entanto, não devemos permitir que as conotações visíveis impressionantes da coleção freudiana, sua ressonância sepulcral com o museu, obscureça o fato de que ele não estava envolvido meramente com uma prática de coleção.

Poder-se-ia supor, porquanto a coleção de Freud era devotada a redescoberta do passado, ela constituía mais um bloco de anotações do que a galeria de um museu. Mas eram também itens em uma coleção que negava a história, que encontrava um princípio de organização e classificação a-histórico: a teoria do desejo, da libido e das pulsões, a lógica interna da paixão- a noção de temporalidade máxima expressa pela coleção é a atemporalidade do inconsciente. [Tradução nossa].



Fig. 18. Edmund Engelman. *Vista da sala de estudo de Sigmund Freud* .1938.

onírico, ora repercutindo a “a-temporalidade do inconsciente”, como sugere Forrester, mas nunca compreendida como mera peculiaridade, exotismo ou extravagância de sua personalidade. Talvez seja sintomático que a exposição tenha encontrado um pequeno lugar para si entre a mesa de estudo e o divã; que esses materiais erodidos da cultura humana devam se embaraçar, negociar sentidos reiteradamente... ou antes, fazendo resistência aos discursos e versões que se pretende atribuir a eles. Como se esse *acervo* de itens arqueológicos (pequenos tesouros), que Freud tanto amava, suas deidades domiciliares, confabulassem e sonhassem-se multidões. Talvez, a despeito de qualquer suposta ressalva conceitual, a arqueologia deva invariavelmente verter em expografia: que seja pretensamente científica, mas inelutavelmente ficcional e lacunar, que se intua nas práxis de uma arqueologia fantástica; que deduza da historiografia uma plasticidade.

## 1.2 Exposição de afetos: os amantes e o enigma do desejo

Todo colecionador é um substituto de Don Juan e da mesma forma é o alpinista, o desportista e pessoas assim. Esses são os equivalentes eróticos.  
Sigmund Freud.

*(...) je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure<sup>100</sup>.  
Georges Bataille,*

A exposição e o cinema constituem dois dispositivos privilegiados na constituição do imaginário moderno<sup>101</sup>. Como sistemas de construção de narrativas imagéticas, o atravessamento entre as dimensões do *cubo branco* da galeria e do *cubo negro* da sala de projeção fora continuamente reencenado<sup>102</sup>. Atualmente esse fenômeno é aludido sobretudo em função da noção de um *cinema d'exposition* (cinema de exposição), termo cunhado pelo crítico e historiador da arte Jean Christophe Royoux e profundamente investigado por Philippe Dubois [DUBOIS: 2012], que designa o processo de

---

<sup>100</sup> (...) desafio qualquer amante da pintura a amar um quadro tanto quando um fetiche ama um sapato [Tradução nossa].

<sup>101</sup> Não apenas o cinema compartilha da apatia intelectual de Freud com o aparato expositivo que o antecede, mas também:

*The advent of the new museology more or less coincide with the turn to psychoanalysis in film studies, that is, the analysis of cinema through the suggestiveness of Freudian/Lacanian model of the subject. Both critical shifts, in museology and cinema, are concern to demystify the subordination of difference to the Western subject position by exposing how this representation privileges certain audiences. [BAKER:2016]*

O advento da nova museologia mais ou menos coincide com a aproximação dos estudos do filme à psicanálise, ou à análise do cinema através da alusão ao modelo Freudiano/Laciano de subjetivação. Ambas, a transformação crítica na museologia e no cinema, tangem a desmistificação das diferenças na posição subjetiva ocidental ao expor como essa representação privilegia certas audiências (Tradução nossa).

<sup>102</sup> Ademais, ambos dispositivos escópicos foram amplamente negligenciados por Freud:

É curioso que Freud jamais tenha se ocupado dessa nova arte [*o cinema*], apesar de conceder lugar privilegiado em sua obra a analogia entre aparelhos ópticos e o aparelho psíquico. Em 1909, chegando aos Estados Unidos para proferir conferência na Universidade Clark, ele foi pela primeira vez ao cinema, em Nova York. Ernest Jones, um dos discípulos que o acompanhava, relata a falta de entusiasmo do pai da psicanálise por essa nova diversão em contraste com a juvenil exaltação de seu colega Ferenczi [RIVERA: 2008. P. 11].

desterritorialização do cinema e sua eventual entrada no contexto expositivo. Se esse é um fenômeno relativamente recente, podemos buscar suas origens na eclosão da *Vídeo Art* na década de 1960; ou na constituição dos acervos audiovisuais em museus de arte à partir da segunda metade da década de 1930<sup>103</sup>; ou nas experiências cinematográficas vanguardistas (em especial, os filmes dadá e surrealistas), na década de 1920; ou mesmo nas projeções de filmes como curiosidades técnicas no contexto da Exposição Universal de 1900 em Paris, retomando as próprias origens do cinema e das práticas expográficas modernas.

No entanto, é intrigante constatar que também o cinema moderno e contemporâneo reiteradamente voltam-se ao espaço expositivo, não apenas como um *cenário* ou *locação* privilegiada, mas como, de algum modo, *protagonista*. Parece haver uma cumplicidade estruturante entre o *expográfico* e o *cinematográfico*. Não será desafiador localizar sequências particularmente célebres. De fato, a mais conhecida talvez seja a sequência da corrida no *Musée du Louvre* em *Bande à Parte* de Jean-Luc Godard. Na cena as personagens, instigadas pelo inusitado relato ofertado por Frantz acerca de um americano (vagamente creditado como "*Jimmy Johnson de São Francisco*") que teria percorrido o Louvre em apenas nove minutos e quarenta e cinco segundos, decidem bater o recorde da visita mais rápida documentada; sendo bem-sucedidos por exatos dois segundos.

A sequência parece, no contexto da trama, enfatizar o desdém do trio simultaneamente pela noção de *tradição* e *institucionalização normativa*, as quais o Louvre concretiza. Deste modo, *correr no Louvre* significa tanto transgredir o protocolo (desafiando a restrição burocrática) como demonstrar a irreverente indiferença (certamente mais radical em sua contestação lúdica do que o enfado da atitude *blasé* da dama de *Iorgnon* de Freud) frente a reverência ao passado patrimonializado.

No entanto, para além do ato de contestação, revela-se a própria estrutura do dispositivo: a corrida efetivamente converte o espaço expositivo do *promenade* contemplativo à um velódromo recreativo, e subverte o percurso em uma sequência dinâmica de imagens (*moving pictures*) e nesse

---

<sup>103</sup> O MoMA inaugura seu Departamento de Cinema em 1936.

sentido, desvela-lhe uma *cinemática*<sup>104</sup> (afinal, a exposição sempre foi, essencialmente, um fenômeno cinético).

Curiosamente, a câmera detém-se, momentaneamente abandonando os corredores, e acompanhando um visitante cuja apreciação fora interrompida pela intempestiva passagem do trio. Sua lentidão contemplativa<sup>105</sup> é retomada e ele observa a obra *O Juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David (Fig.22), a qual Arthur parece vislumbrar de relance em meio a corrida (Fig. 19). No quadro, como expressão do civismo e patriotismo, subsiste a lealdade e o laço fraternal. O dever (*ethos*) deve se sobrepor ao o sentimento (*pathos*). A corrida no Louvre inverte esta ordem, estabelecendo uma supremacia do *pathos* sobre o *ethos*. Se observarmos com atenção, em sua passagem em frente a tela, Arthur toma a mão de Odile para si, como se temesse deixá-la para trás, para certificar-se (como um Orfeu moderno), de que ela ainda o acompanha. O triângulo amoroso reencena a ação do significativo e a impossibilidade da relação amorosa plena.

O museu moderno fora tantas vezes aludido como um *cemitério*, *necrotério* ou *mausoléu*, como espaço de *instrução das massas*, *lugar mal-assombrado*, *onírico* e *ponto de encontro privilegiado entre amantes...* é curioso constatar que, dentre a ampla oferta de representações legada a *função museológica* (esse acervo e patrimônio imaginário entorno do museu e que é legado ao século XX), a exposição seja sobretudo evocada pelo cinema moderno como um local de (des)encontro entre amantes.

---

<sup>104</sup> Afinal, aponta Jacques Aumont, a paisagem sequência produzida pela locomotiva antecipa a experiência cinematográfica:

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas- o vagão, a locomotiva -, modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe de uma locomotiva: mecânicas metálicas, típicas do imaginário engenheiro do século [XIX], e que repousam, aliás, ambas, sobre a transformação de um movimento circular em movimento longitudinal, de um movimento no mesmo lugar em um deslocamento (...)

Mas o essencial, é claro, é que o trem continua a ser o lugar do prototípico onde se elabora, em pleno século XIX, o espectador de massa, o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilir um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada. [AUMONT: 2004. p. 53]

<sup>105</sup> *Virtually everyone that visit art museums*”, afirma o historiador norte americano James Elkins, “(...) moves at the Official Museum Pace: an ambling walk, punctuated by stops to glance at paintings and slight forward bends to read labels”<sup>105</sup>. [ELKINS:2001. p. 211].



Figura 19 : Sequência de *stills* do filme *Bande à Part*, 1964, de Jean-Luc Godard.



Figura 20 : Still do filme *Bande à Part*, 1964, de Jean-Luc Godard.



Figura 21. Hubert Robert. *Projet d'aménagement de la Grand Galerie du Louvre*. 1706.  
Óleo sobre tela. 115 x 145 cm. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 22. Sequência de *stills* do filme *Bande à Part*, 1964, de Jean-Luc Godard.



Fig. 23. Jacques-Louis David. O Juramento dos Horácios. 1784. Óleo sobre tela. 329.8x 424.8 cm. *Musée du Louvre*, Paris.

Evidentemente, a constituição do imaginário social acerca dos amantes no museu possui laços históricos com o gradual e expressivo aumento da presença feminina nos museus europeus, sobretudo na segunda metade do séc. XIX [MILLS: *Op. Cit.*], presença essa que não restrita ao público, mas também a uma série de atuações profissionais exercidas por essas instituições [HILL: 2016]. Se essa assiduidade, de fato, não implicou em transformações radicais das estruturas patriarcais inscrita na gestão do *patrimônio* ou na produção dos discursos históricos hegemônicos, representou um avanço, como um espaço de sociabilidade para as mulheres europeias de classe média, convertendo o museu em um espaço de livre acesso à educação e entretenimento feminino na Itália, França e Inglaterra [*ibidem*].

*[...] the urban environment in the second half of the nineteenth century as 'a sphere of female autonomy, pleasure and creativity' and this are the specific aspects of the museum which female visitors seem to have valued. Museums and new shopping spaces were linked not just through their mutual constitution of a value system for objects, but in the type of spaces they made available; these spaces [...] transformed notions of bourgeois femininity. [HILL: Op. Cit.]*

Tal qual o consultório psicanalítico, o espaço expositivo vitoriano engendrava-se segundo requintados e sofisticados modelos decorativos aristocráticos, emulando os espaços domésticos destinados a coleção (o *gabinete de curiosidades* germânico, o *studiolo* italiano, as *galerias* francesas...). Essas referências tornavam-se explícitas não apenas pela manutenção de certos princípios de distribuição e ordenação das obras no espaço, mas, sobretudo, em seu *décor*: a decoração, ornamentação e mobiliários empregados convergiam *cenograficamente* aos aposentos e cômodos da nobreza (cujos palácios e coleções converteram-se em um modelo para os museus e acervos públicos). Assim, a exposição como uma celebração metropolitana, parecia fundir o espaço público (esfera efervescente e dinâmica da sociabilidade urbana burguesa, equiparando-se aos centros comerciais, parques, cafés, bares e teatros como espaços de lazer das massas<sup>106</sup>, respondendo a avidez escópica e espetacularização do

---

<sup>106</sup>

A medida que as cidades cresciam e desenvolviam-se redes de sociabilidade independentes do controle real direto, aumentaram os locais onde estranhos podiam regularmente se encontrar. Foi a época da construção de enormes

cotidiano, tão próprias do período<sup>107</sup>) e a suntuosa e restritiva intimidade (tão cara a burguesia europeia) na imagem do recolhimento erudito aristocrático.

O desenlace amoroso trama-se na sequência ininterrupta de galerias, não apenas na corrida de *Bande à Part*, de Jean-Luc Godard (1964), mas também em *Viaggio in Italia* (1954), de Roberto Rossellini, *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais, *La jetée* (1962), de Chris Marker, e mesmo *Ferris Bueller's day off* (1986), de John Hughes. Em todos esses filmes existem sequências na qual o espaço expositivo é aludido como uma metáfora para a (im)possibilidade de uma relação afetiva.

Na negociação subjetiva e temporal agenciada pelo dispositivo museográfico, opera-se fantasmagoria, e, logo, *passado, presente e futuro são alinhavados pelo fio do desejo*<sup>108</sup>; Nesse sentido, parece apropriado que a trama de *La Jetée* tenha uma de suas mais emblemática cena em um

---

parques urbanos, das primeiras tentativas de se abrir ruas adequadas a finalidade precípua de passeio de pedestres como uma forma de lazer. Foi a época em que cafés (*coffe houses*) mais tarde bares (*cafes*) e estalagens para parada de diligências tornar-se centros sociais; época em que o teatro e a ópera se abriram para um grande público graças a venda aberta de entradas, no lugar do antigo costume pelo qual patrocinadores aristocráticos distribuíam lugares. A difusão das comodidades urbanas ultrapassou o pequeno círculo da elite e alcançou um espectro muito mais abrangente da sociedade, de modo que até mesmo as classes laboriosas começaram a adotar alguns hábitos de sociabilidade, como passeios em parques, antes terreno exclusivo da elite, caminhando por seus jardins privados ou "promovendo" uma noite no teatro. [SENNETT: 1988p. 32]

<sup>107</sup> Frente ao notório sucesso do necrotério de Paris, que ao fim do século XIX *exibia* corpos humanos por meio de uma longa vitrine para fins de identificação dos cadáveres. Não tardou para que o espetáculo se convertesse em um dos pontos turísticos mais célebres, e mórbidos, de Paris, atraindo grandes multidões.

Ao tentar explicar a popularidade do necrotério, seu diretor administrativo observou: 'O necrotério é considerado em Paris como um museu que é muito mais fascinante do que até mesmo um museu de cera, porque as pessoas exibidas são realmente de carne e osso' [SCHWARTZ. In: CHARNEY, SCHWATZ (org.) p. 343]

<sup>108</sup> A relação entre a fantasia e o tempo é muito importante. Pode-se dizer que uma fantasia flutua, por assim dizer, entre três tempos, os três momentos temporais de nosso modo de representar. O trabalho anímico une a uma impressão atual, uma ocasião [vívida] no presente, que foi capaz de despertar um dos principais desejos do sujeito. Daí o desejo retrocede à lembrança de uma experiência anterior, ao mais das vezes, infantil, na qual aquele desejo foi realizado. Então ele cria uma situação referida ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, justamente o devaneio, ou a fantasia, que a partir da situação e da lembrança traz em si os traços de sua origem. Dessa forma, passado, presente e futuro alinhavam-se uns aos outros no colar do desejo que os percorre." (FREUD, 1908a/1976, p.153)



Fig. 24. Odoardo Borrani. *Rendezvous in the Uffizi*. Óleo sobre tela. 1878



Fig. 25. Camille Léopold Cabaillet-Lassalle. *Paris Salon*. Óleo sobre tela. 1879



Fig. 26. Giacomo Favretto. *In Pinacoteca*. Óleo sobre tela. 1875



Fig. 27. Neickel, Caspar Friedrich. *Museographia*. 1727.



Fig. 28. Levinus Vincent, em *Wondertooneel der Natuur* (Amsterdam, 1706/1715)

museu. De fato, a ficção científica de Marker, explora os temas da memória e da obsessão: no futuro, um sobrevivente, prisioneiro da Terceira Guerra Mundial, é selecionado por seus captores para um experimento exatamente por sua fixação em relação a uma memória do passado: o rosto de uma mulher que ele vira em sua infância, uma lembrança prenhe, que precede um evento traumático (cuja as implicações serão compreendidas apenas *só-depois*). Sua fascinação inelutável pela lembrança de um rosto, que identifica com sua tenra infância, anterior à miséria e desespero de um mundo devastado pela guerra (um rosto encantador que oculta a *morte de um homem*), o tornara o candidato ideal para a experiência da viagem do tempo, pois sua obsessão revela sua inclinação, sua disposição resoluta, de mobilizar-se ao passado.

No entanto, não é o passado que ele busca, nem tampouco compartilha o propósito desesperado dos cientistas; busca apenas uma mulher cujas feições confundem os tempos e a memória; uma mulher que faz da memória um fragmento do tempo a ser evocado, domesticado, conquistado e, por fim, habitado. Mas o tempo resiste. Seus encontros com essa *mulher-tela*, são erráticos, e logo os vagalhões do tempo o impelem de volta a seu próprio contexto cronológico. É, por fim, em um museu de história natural, cercado por toda sorte de "*bestas eternas*" que o viajante do tempo é capaz de permanecer, de *estar-presente*, de fixar-se para além de sua inconstância espectral. O museu parece o local ideal, esse espaço de negociação de representações, lugar constituído pela sutura dos tempos. O próprio filme é estruturado narrativamente como uma manipulação temporal: a sequência de imagens estáticas, de duração-exposição variada, revela o dispositivo cinematográfico (de modo quase oposto a corrida do Louvre)<sup>109</sup>; um arquivo de imagens da Segunda Guerra Mundial ilustra as consequências catastróficas de uma hipotética Terceira... A memória, tal qual o cinema e a exposição, são frutos de distintos *trabalhos de montagem*.

Em uma cena, no *Jardin des plantes*, em Paris, o casal observa uma secção de um imenso tronco de sequoia, cujos anéis representam seu

---

<sup>109</sup> O despertar é a única sequência em movimento do filme. Nós, todavia, permanecemos imersos na noite fílmica "Das duas horas que você passa no cinema (...) uma delas você passa na escuridão. (...) É esta porção noturna que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme". [MARKER. *Apud*: KRISTEVA: 2008. p. 42]



Fig. 29. Sequência de *Stills* do filme *La Jetée*. Dir. Chris Marker. 1962.



Fig. 30 *Still* do filme *La Jetée*. Dir. Chris Marker. 1962.



Fig. 31. *Stills* do filme *Vertigo*. Dir. Alfred Hitchcock. 1958.



Fig. 32. *Stills* do filme *Vertigo*. Dir. Alfred Hitchcock. 1958.

crescimento ao longo dos anos associados a datas históricas. Ela menciona um nome estrangeiro, que ele não reconhece. Ele então, *como em um sonho*, aponta para fora do tronco e diz "Eu venho daí". Essa cena parece indiciar o nome incompreendido: *Hitchcock*. Em *Um corpo que cai*, há também um encontro entre os protagonistas em um museu e, em uma célebre cena do filme, na Floresta Muir, ambos encontram um semelhante tronco seccionado. A personagem Madeleine passa o dedo sobre o tronco localizando um ponto e afirmando "em algum lugar por aqui eu nasci...", e, apontando para outro anel, afirma "e ali, eu morri".

Nos filmes *Viaggio in Itália* e *Hiroshima mon amour*, de modos distintos, a ruína histórica é associada a uma certa ruína afetiva. Em *Viaggio in Italia*, Katherine Joyce vai a Itália com seu marido com o intuito de vender uma *villa* em Nápoles, recentemente herdada pelo casal. Katherine passa seus dias visitando diversos museus e sítios históricos musealizados. Entre os escombros do passado, dá-se conta do colapso de seu relacionamento; ao longo da viagem, ambos se tornam crescentemente hostis e, por fim, intempestivamente, decidem divorciar-se. Logo em seguida, veem-se insistentemente impelidos a acompanhar uma escavação arqueológica em Pompéia e testemunham o descavar de dois corpos humanos (ou, mais especificamente, suas ausências, uma vez que são os moldes em gesso que são, por fim, revelados): um homem e uma mulher, *encontrados juntos, no momento da erupção do Vesúvio*. Katherine fica profundamente abalada e ambos decidem deixar o local, passando por vários espaços do sítio enquanto discutem seu relacionamento e reiteram a convicção de termina-lo.

Em *Hiroshima, mon amour*, uma atriz francesa envolve-se em um relacionamento romântico com um engenheiro japonês enquanto participa de um filme rodado na cidade de Hiroshima. A trama tem início com os corpos nus do casal, abraçados, quase fusionados, cobertos de cinzas (como os amantes de Pompéia?), enquanto ouve-se um diálogo entre os dois:

- Quatro vezes ao museu em Hiroshima. Eu vi as pessoas caminharem. As pessoas passam, pensativas, pelas fotos. As reconstituições, na falta de outra coisa. Fotografias, reconstituições na falta de outra coisa. As explicações na falta de outra coisa. Quatro vezes no museu em Hiroshima. Observava as pessoas, observava a mim mesma. O ferro, o ferro queimado, ferro retorcido. O ferro tornado vulnerável como a carne. Eu vi buquês de tampinhas de garrafa; quem

poderia imaginar? Peles humanas, flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seu sofrimento. E pedras: pedras queimadas, pedras destruídas. E cabeleiras anônimas, que as mulheres de Hiroshima viram que tinham perdido quando acordaram de manhã. (...). As reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. Os filmes foram feitos o mais seriamente possível. É simples, a ilusão é tão perfeita que os turistas choram. Pode-se zombar, mas o que mais pode fazer um turista senão chorar? Eu sempre chorei pela sorte de Hiroshima, sempre.

-Não. O que havia lá para que você chorasse? (...). Você não viu nada, nada.  
[DURAS, RESNAIS. In: RESNAIS: 1959]

A constituição da memória e da representação documental é continuamente explorada no filme. Interpõe-se no diálogo a tensão entre o imaginário (o que é possível representar) e o simbólico (o que é possível expressar) em função do real (a ordem do irrepresentável e ininteligível – a *outra coisa*, cuja *falta* mobiliza os discursos e representações como *faut d'autre chose*). O ato sexual é devastador, o amor aterrador. As ruínas de Pompéia e Hiroshima dão notícia da violência catastrófica, da obliteração quase total, da emergência traumática do real do qual todo registro é da ordem da falta; dá notícia de um insuportável (e impossível) reencontro. A sombra gravada na parede; o vazio de corpos inscrito no solo rochoso, o anel que se inscreve para além do tronco...

Já em *Ferris Bueller's day off*, a cena em questão, filmada no *Chicago Art Institute*, novamente concerne um trio (Ferris, Sloane e Cameron) como em *Bande à parte*, no entanto, seu jogo lúdico não rompe com a prática apreciativa: os adolescentes se inserem em um grupo de crianças em visita escolar, mimetizam jocosamente uma escultura de Rodin e dispõem-se, alinhados, em frente a três pinturas de Picasso. No entanto, lá está o tempo contemplativo; os três não almejam romper com a tradição ou institucionalização (esses parecem inescapáveis, cabendo aos jovens apenas um *day off*, um *dia de folga*<sup>110</sup>). De fato, a exposição parece mesmo um abrigo frente as demandas da vida cotidiana. Ali, em meio a arte moderna, os adolescentes encontram um espaço de introspecção e de inesperada

<sup>110</sup> *Day off*, aludido no título original do filme como um *dia de folga* [Tradução nossa]



Fig. 33. Stills do filme *Viaggio in Italia*. Dir. de Roberto Rossellini. 1954



Fig. 34. *Stills* do filme *Viaggio in Italia*. Dir. de Roberto Rossellini. 1954



Fig. 35. *Stills* do filme *Hiroshima mon amour*. Dir. Alain Resnais. 1959

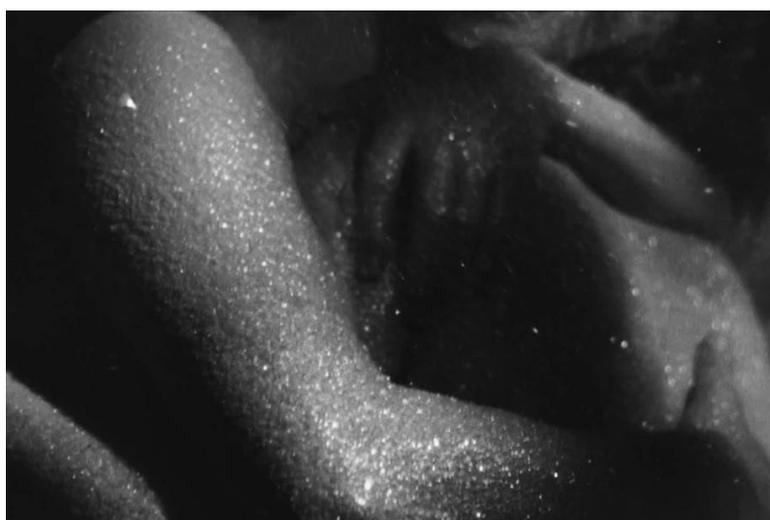


Fig. 36. Stills do filme *Hiroshima mon amour*. Dir. Alain Resnais. 1959

cumplicidade: a ruptura com determinados cânones e tradições pictóricas de algum modo confortam sua inquietude frente a eminência da vida adulta.

A sequência culmina em dois ápices distintos: Ferris e Sloane trocam um beijo em frente a uma obra de Chagal, celebrando seu amor juvenil (que Ferris lamenta, provavelmente não sobreviva ao fim da *high school*, e que Sloane confidência a Cameron, está convicta de que resultará em um matrimônio; aludido na aproximação da obra com vitrais eclesiásticos [HARVEY: *Apud*: NODJIMBADEM:2016] [Fig. 36]). Enquanto isso, Cameron observa a pintura *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, de Seurat [Fig. 37]. Cameron é absorto pela pintura: a imagem pictórica, cada vez mais próxima, é intercalada com suas feições ao observá-la. O rosto de uma menina que segura a mão de sua mãe é aproximado, de modo a revelar a técnica pontilista, e a figuração dissipa-se em um conjunto de manchas cromáticas que formam a pintura. Essa cena parece aludir ao arco e profundo dilema de Cameron ao longo do filme; sua ansiedade e incerteza acerca de seu próprio futuro, sua relutância em aderir ao *day off* de Ferris, o terror que sente em relação a seu pai severo e ausente...

Na imagem da menina em passeio com sua mãe, Cameron parece identificar sua própria *demande por amor* e aprovação parental (o que é reforçado pela trilha sonora, uma versão instrumental de *Please, Please, Please let me get what I want*, de *The Smith*, por *The Dream Academy*), bem como seu receio de ser, ele mesmo, invisível ou merecedor desta negligência. Segundo Huges:

*The closer he looks at the child, the less he sees with this style of painting. The more he looks at it, there's nothing there. He fears that the more you look at him there isn't anything to see. There's nothing there. That's him*<sup>111</sup> [HUGES:1999].

Sob sua intensa observação, o rosto dissolve-se em mancha; o *écran* pictórico revela sua urdidura. Um rosto (*the child/ la visage d'une femme*) em função de um *vazio representacional* (*there is nothing there/ la mort*

---

<sup>111</sup> Quanto mais próximo ele observa a criança, menos ele a vê nesse estilo de pintura. Quanto mais ele a olha, não há nada a se ver. Ele teme que quanto mais o vejamos, não haja nada a ser visto. Não há nada. Este é ele [tradução nossa].



Fig. 37. Stills do filme *Ferris Bueller's day off*. Dir. John Hughes. 1986



Fig. 38. Stills do filme *Ferris Bueller's day off*. Dir. John Hughes. 1986

*d'une homme*); quanto mais se olha, menos se vê. Mas a edição do filme faz dessa aproximação um movimento mútuo. Cameron olha, mas é também olhado... é também atravessado pela intensidade de um olhar. Sob esse *olhar-outro* é ele quem se desfaz, que se torna macha, que evanesce frente a ameaça de converter-se em um "não há nada para se ver": "*that's him*", "*eis ele*".

Esse retorno do olhar parece, de algum modo, ilustrar as propostas de Lacan em seu Seminário 11 [LACAN:1996]:

Para começar, preciso insistir nisto - no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. E aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. A que me determina fundamentalmente no visível e o olhar que está do lado de fora. [idem. P. 104]

Assim, o sujeito lacaniano está também sob o olhar do objeto; é essa condição exotópica, aludida na inelutável intuição de uma *pungência* da imagem (sua dimensão *punctual*, segundo Roland Barthes [BARTHES:2005]) que desvela do *sujeito que desempenha a visão* um *sujeito do olhar, que se dá a ver*. No entanto, esse Olhar, é mediado por um anteparo ofertado *pela reserva cultural da qual cada imagem é feito*:

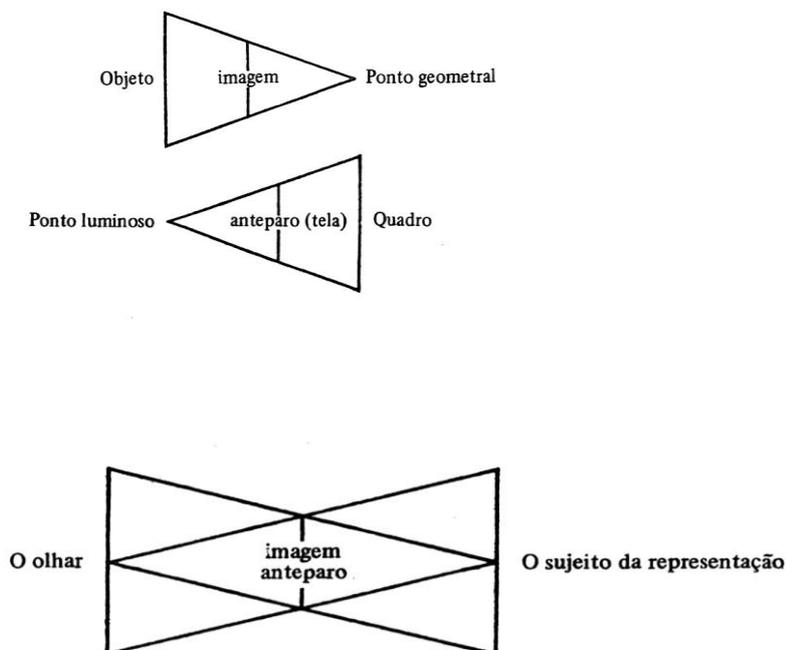


Gráfico 1. *Matemas*. Jacques Lacan. Seminário 11.

[...] esse anteparo faz mediação do olhar-objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito desse olhar-objeto. Isto é, ele captura o olhar [...] e o doméstica, convertendo-o em uma imagem. [FOSTER: 2014].

Na concepção lacaniana, a arte se constitui como uma *construção em torno do vazio*; ou, mais especificamente, produz-se como *uma cadeia significativa estruturada bordeando uma falta* [MONTALBETTI: s/d. p. 38]. Se podemos intuir desta concepção ampla, uma noção de *poética* em Lacan, podemos, talvez, argumentar em favor de uma poética do expográfico, ou, como propões Sonia Salcedo del Castilho, uma *expoesis* [CASTILHO: 2015]. O espaço expositivo cumpre uma função mediadora entre a *apresentação de um conjunto de objetos* e sua vinculação à um *universo representacional coerente*; a passagem da *voyura à leitura*, por assim dizer, depende de um investimento na *reserva cultural da qual cada imagem é efeito*. Como argumentamos anteriormente, essa passagem produz resto, de modo que, de certo modo, também a exposição pode ser compreendida em termos de uma *cadeia significativa organizada em torno de um vazio* e, portanto, também produz poética.

Devemos considerar que a exposição está vinculada a determinada ordem espacial: ela é, acima de tudo um *espaço*, definida como *lugar* (espaço antropológicamente significado pelas trocas simbólicas que opera), uma *sala* (espaço arquitetonicamente estruturado) e uma *skéne* (espaço representacional delimitado). Evidentemente, de um ponto de vista particularmente rudimentar, a arquitetura é, por si, uma construção em torno de um vazio<sup>112</sup>. Ao erguermos quatro paredes em torno de um espaço vazio produzimos, por assim dizer, uma sala, e isso é arquitetura: o que equivale a dizer que a sala nada mais é que um *vazio arquitetonicamente estruturado* [MONTALBETTI: *Op. Cit.* p. 37]. Eis a dubiedade da afirmação lacaniana quando confrontada ao fazer arquitetônico: por um lado é extremamente rudimentar, por outro é particularmente abrangente e vaga, uma vez que afirmar que *a arquitetura pode ser definida como algo organizado ou estruturado em torno*

---

<sup>112</sup> "A arquitetura primitiva pode ser definida como algo organizado em torno de um vazio" [LACAN:2008 p. 165]:

*do vazio*, provém pouco da prática arquitetônica senão que dela advém uma *poética*.

Talvez seja neste ponto que se afigure uma singularidade disciplinar: o que ocupa esse “vazio sagrado da arquitetura” [LACAN. *Op. Cit.* P. 169]? Construir é, sobretudo, *criar opacidade*; a arquitetura inaugura a possibilidade de ausentar-se, ocultar-se do olhar do *outro/Outro*. É esse ocultamento que oferta ao sujeito a liberdade da *intimidade*, o direito ao *secreto* [MONTALBETTI. *Op. Cit.* p. 97-98]. Assim, a arquitetura responde a algo que antecede radicalmente o sujeito: a se saber, o registro do visível e a pregnância do Olhar:

*‘Yo diría que la primera arquitectura nació porque, inclusive vacía de todo, para el hombre hay una mirada. Esto no procede de una visión paranoica del mundo, o religiosa, o sobrenatural, se trata solamente de poner en marcha una suposición fundamental de la que no podemos deshacernos cada uno de nosotros y es que hay algo que nos mira. (...) Hay algo irreductible (irreducible) en esta suposición de una mirada otra. Es como decir que, antes de ver somos mirados’.*

*Esta mirada otra es la que proviene de otro/Outro. La distinción tipográfica alude en la obra lacaniana a una distinción conceptual: el pequeño-otro es el semblante, el vecino, el semejante (una figura del orden Imaginario); el gran-otro es el Padre, la Ley, Dios, La Gramática, el No (una figura del orden Simbólico).*

*‘Un espacio vacío es un espacio habitado por una mirada’<sup>113</sup> [WACJMAN. *Apud*: MONTALBETTI. In MONTALBETTI, STILLEMANS: s/d.]*

A ambiência expográfica é idealmente concebida como uma espacialidade (um *lugar*, um *cômodo*, uma *skéne*) (in)capaz de domesticar a *voyura* em *leitura*; supostamente capaz de produzir mediação ao Olhar, protegendo o sujeito em *visita* (*hospitalidade/hostilidade*) de sua violência e reforçar seu laço com a cultura sistematizada sob parâmetros objetivos capazes de *ordenar*

---

<sup>113</sup> ‘Diria que a primeira arquitetura nasceu porque, mesmo vazia, para o homem há um olhar. Isso não advém de uma visão paranoica do mundo, ou religiosa ou sobrenatural, se trata somente de levantar uma suposição fundamental da qual não podemos desfazer-nos cada um de nós, de que há algo que nos olha. [...] Há algo de irreduzível (irreduzível) nesta suposição de uma mirada outra. É como dizer, antes de ver, somos vistos’.

Esse olhar outro é proveniente do outro/Outro. A distinção tipográfica alude, na obra lacaniana a uma distinção conceitual: o pequeno-outro é o semblante, o vizinho, o semelhante (uma figura imaginária); o grande-Outro é o Pai, a Lei, Deus, a Gramática, o Não (uma figura da ordem do Simbólica).

“Um espaço vazio é um espaço habitado por um olhar” [Tradução nossa].

(classificar e arranjar) a aparição dos objetos. No entanto, não é possível alienar de todo a potência figural do expográfico. Sob o artifício da *demonstração cultural* reside o risco da *monstração do real*.

A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós. Mas intimamente é dizer muito pouco então, esse nível em que a intimidade da pessoa se rompe e, nesse movimento, indica a vizinhança ameaçadora de um exterior vago e vazio que e o fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento. (...) a imagem preenche uma de suas funções, que é a de apaziguar, de humanizar o informe não ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser (...).

Mas, quando estamos diante das próprias coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos acontece também abandonarmo-nos ao que vemos, estar a sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? [BLANCHOT: 2003. P. 278-279]

A exposição, assim, advém sobretudo de um processo de *montagem*; um *arranjo*, um *mise en scene* como condição para o estabelecimento de um novo sistema de relações semânticas. O *mise en exposition* deve articular uma dimensão heterotópica ao expográfico e, inusitadamente, podemos remeter-nos a equidade apontada por Freud entre os modelos subjetivos do *brincar pueril*, do *devaneio neurótico* e da *escrita poética*. Afinal, segundo Foucault, as disposições lúdicas infantis são, indubitavelmente, produtoras de heterotopias.

É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta-feira à tarde- a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois lá pode-se virar fantasma entre os lençóis; é enfim, o prazer, pois no retorno dos pais se será punido [FOUCAULT:2013. p.20].

Foucault, no entanto, é ágil em discernir o conceito de heterotopia de um mero ímpeto pueril ou uma mera prática lúdica:

(...) as crianças jamais inventam coisa alguma; são os homens, ao contrário, que inventaram as crianças, que lhes cochicharam seus maravilhosos segredos; e, em seguida, esses homens, esses adultos, se

espantam quando as crianças, por sua vez, buzinaem aos seus ouvidos.

[*idem*]

É de bom grado que a criança rudimenta, a partir de fragmentos, sua própria *Terra do Nunca*<sup>114</sup>, uma topologia que resiste aos enfados do mundo: carpetes, lençóis e armários condensam em si geografias improváveis, convocando quaisquer locais nos quais se deseje brincar e evitando-se qualquer distâncias tediosas entre eles. Não será, de fato, necessário muito para evoca-los: intui-se que a nomeação, por vezes, é suficiente para desbravar-se os oceanos e as montanhas domésticas; é preciso apenas consentir, *deixar que sejam*<sup>115</sup>. Afinal, “a infância é certamente maior que a realidade” [BACHELARD: 2003. p. 35] <sup>116</sup>.

As ressalvas de Foucault, segundo o qual as crianças nada inventam, pode afigurar-se não apenas severas, mas, em certa medida, opostas a certa disposição moderna (da qual Freud não estava isento) que localizara no jogo *infantil* um modelo para a produção poética. Podemos, no entanto, argumentar que tão pouco, os adultos podem *inventar* o que quer que seja, uma vez que, o mais criativo dentre eles, “(...) não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original” [BARTHES: 1988]; *podem*, no entanto, *poder* extraordinário, fazer misturarem-se as escritas, tencionando-as e fazendo-se contrariar umas às outras de modo singular [*idem*]. Em todo caso, há uma dimensão interessante na interdição de Foucault: Freud afirmará que a criança na brincadeira *expõe* seus desejos, *não oculta seus brinquedos* [FREUD: 2000 [1908-7]]. Benjamin afirmará, no entanto, que há limites a tal

---

<sup>114</sup> Que em James Matthew Barrie [BARRIE: 2004] constitui-se não em uma recusa em “ser criança”, ou a expressão de um desejo de ser adulto (que, segundo Freud é o cerne da brincadeira), mas em uma recusa em crescer, de onde podemos inferir que o *Nunca* que se inscreve como topografia (território ou, genericamente, uma *terra*) é uma dimensão estagnada do tempo, do *sempre-de-novo*, a fantasia do jogo repetido *ad eternum*, sempre *mais uma vez*. Mas para que o menino seja livre para *o jogo sem fim* de ser criança, o adulto deve ser subjugado: o menino ri da morte, ela não existe em seu arroubo de juventude: “Morrer, seria uma grande aventura” diz Peter Pan; mas ao adulto, a morte é emergência-real, é o repulsivo predador reptiliano que devora-o por partes, esse relógio que o persegue incansavelmente a toda parte. O menino deve inverter, assim o jogo, tornar-se o castrador do bucaneiro, cortar-lhe a mão e inflingir-lhe toda sorte de tormento. Aqui sugere-se o limite (ou revela-se a dimensão sempre negociada) de nossa analogia, visto que a *Terra do Nunca* é esse abrigo das ansiedades dos adultos, é uma construção infantil mais do que propriamente uma construção da infância; trata-se de um devaneio-literário, desde o princípio, *adulterado*.

<sup>115</sup> “*Let the sofa be mountains, the carpet be sea...*”<sup>115</sup> [STEVENSON. *Apud* MANGUEL: 2006. p. 40]

<sup>116</sup> Investigamos mais detidamente essas questões na dissertação de mestrado *Infans: (Im)pertinências do infantil na imagem*, acerca da distinção entre as noções de infância e infantil na psicanálise e seus possíveis desdobramentos na fruição e apreciação da arte moderna e contemporânea [FERREIRA: 2008].

inferência, uma vez que, pondera, “não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças?” [BENJAMIN: 1985. p. 247]. Assim, segundo ele, a brincadeira seria sempre, desde o princípio, negociada entre os desejos da criança e do adulto, por meio de determinados objetos (*playthings*) e locais (*playgrounds*) considerados lícitos ao brincar e aqueles interditos (em especial no que se refere aos *jogos sexuais*) [FERREIRA: 2008]. Seriam essas interdições, segundo Freud, que fazem com que certas brincadeiras sejam consideradas inapropriadas, censuradas por força de seus conteúdos e que, em seu percurso para a vida adulta, o sujeito veja-se obrigado a omitir ou dissimular esses materiais, não abdicando por completo de seu brincar, mas retirando-o de uma arena pública, tirando-o de *cena*, por assim dizer, e inscrevendo-o em um processo de elaboração de cenários hipotéticos, *sonhando acordado*, ou seja, recorrendo a estrutura do devaneio/fantasia.

Deste modo, em *Escritores Criativos e o Devaneio/ O Poeta e o Fantasiar* [FREUD:1907-8] Freud propõe uma relação entre o brincar pueril e os processos criativos literários. Embora essa premissa não fosse absolutamente inédita (Baudelaire já havia, por exemplo, sugerido similaridades entre o “gênio artístico” e disposições pueris [BAUDELAIRE:1997]), julgou prudente introduzir seu texto com uma ressalva: “o oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” [*Ibidem*. p. 54].

Freud prossegue argumentando que o brincar é produzido mediante a capacidade de ressignificar determinados elementos da realidade, de modo a produzir, em um *sistema psíquico fechado*, uma ficção aprazível, enquanto mantém-se um discernimento estrutural entre o registro da realidade e da fantasia<sup>117</sup>. O escritor/poeta engendraria processo análogo, uma vez que, embora devote considerável energia em seu ofício, é também capaz de manter uma distinção nítida entre a realidade e aquilo que escreve.

No entanto, deve haver algum tipo de convicção no sistema engendrado pelo brincar pueril<sup>118</sup>, do mesmo modo em que o ato poético exige algum tipo

---

<sup>117</sup> Nesse efeito de transitividade entre sujeito e objeto, o modelo certamente será aquele do jogo de *fort-da*, como tentativa de estabelecer uma posição na cena transitiva do jogo pulsional [FREUD: 200(1920)]

<sup>118</sup> Toda a criança sabe perfeitamente quando está ‘só fazendo de conta’ ou que está ‘só brincando’. A seguinte história, que me foi contada pelo pai de um menino, constitui um excelente exemplo de como essa consciência está profundamente

persuasão e de cumplicidade por parte de sua audiência<sup>119</sup> e o devaneio do neurótico deve, em algum nível, ser plausível, ou realizável sob determinadas circunstâncias favoráveis<sup>120</sup>; em todo caso, deve haver um compromisso na elaboração ficcional que apresenta a realização de um desejo *como se fosse possível, concretizável* ou *viável*<sup>121</sup>. No entanto, a obra poética em seu processo de *destinação*; deve conjugar os *inconfessáveis desejos* que constituem o material do devaneio neurótico e que limitam a dimensão pública do brincar pueril. Esse processo, intrínseco a *arte poética*, implicaria na conversão de um conteúdo latente, potencialmente *repulsivo*, em uma manifestação expressiva capaz de produzir algum tipo de satisfação estética (como “[...] um devaneio que frui não somente de si, mas que prepara gozos poéticos para outras almas” [BACHELARD:2003. p. 6]<sup>122</sup>).

O acesso à região equidistante da fantasia e da realidade é permitido pelo consentimento universal da humanidade, e todo aquele que sofre privação espera obter dela alívio e consolo. Entretanto, para aqueles que não são artistas, é muito limitada a produção de prazer que se deriva das fontes da fantasia. A crueldade de suas repressões força-os a se contentarem com esses estéreis devaneios aos quais é permitido o acesso à consciência. Um homem que é um verdadeiro artista, tem mais coisa à sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não traiam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe,

---

enraizada no espírito da criança. O pai foi encontrar seu filhinho de quatro anos brincando de ‘trenzinho’ na frente de uma fila de cadeiras. Quando foi beijá-lo, o menino lhe disse: ‘Não dê beijo na máquina, Papai, senão os carros não vão acreditar que é de verdade’. HUIZINGA. Johan: 2005. p.11.

<sup>119</sup> Uma “labilidade neurótica do público”. FREUD, Sigmund. Personagens Psicopáticos no Palco (1942 [1905 Ou 1906])

<sup>120</sup> Posto que o exemplo ofertado por Freud nos dá a dimensão de uma manipulação de determinados elementos que criam um cenário improvável de realização de *um* desejo; improvável, mas não de todo impossível, de forma que o sujeito em devaneio tem a segurança convicta de que seus desejos seriam concretizáveis *caso sua sorte mudasse*.

<sup>121</sup> Uma obtenção que é sempre vivida como recuperação: “(...) passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida” [FREUD, Sigmund. 2000 [1915]].

<sup>122</sup> “A verdadeira *ars poética* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais”. FREUD, Sigmund. Escritores Criativos e Devaneio. (1908-7).

principalmente, pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis;(...) [FREUD, Sigmund.: 2000 [1917 [1916-17]].

Deste modo, no ato poético, faz-se necessário que os *fantasmas subjetivos* se apresentem como *fantasmas universais* [KOFFMAN:1996. p. 135-40]. Não se trata, portanto, do estabelecimento de uma divisão absolutamente nítida entre o registro da realidade e da fantasia, mas, justamente, de uma zona conflituosa entre os dois, litorânea, a qual pode-se supor a emergência de conteúdos *estranhamente familiares*.

Na *escrita poética*, considerada como uma formação substitutiva ao brincar, as relações outrora estabelecidas entre *objetos concretos e visíveis* e *objetos imaginários* é convertida em relações estabelecidas entre *objetos concretos e visíveis* e *representações* [FREUD: 2015 (1908). P. 54]. Posto de forma rudimentar: o brincar estaria relacionado ao rearranjo de *coisas*<sup>123</sup> (*objetos concretos e visíveis*) em um novo contexto ficcional (um *sistema psíquico fechado*) no qual elas são imbuídas de novos valores semânticos, portanto, um *sistema de objetos estruturados por uma relação ficcional*, enquanto no ofício literário *joga-se* com *representações*, produzir-se-ia, portanto um *sistema de representações estruturados em uma relação ficcional*.

O *ato expográfico* parece plasmar o modelo *lúdico pueril e literário*, uma vez que produz um *sistema de objetos (concretos e visíveis) estruturados em um sistema ficcional (um universo representacional coerente) como se representações fossem*. Como no caso do brincar e da escrita literária, o

---

<sup>123</sup> Sobretudo, defende Benjamin, os resíduos e restos das práticas laborais dos adultos ou os subprodutos destas [BENJAMIN: Op.Cit. p. 245].

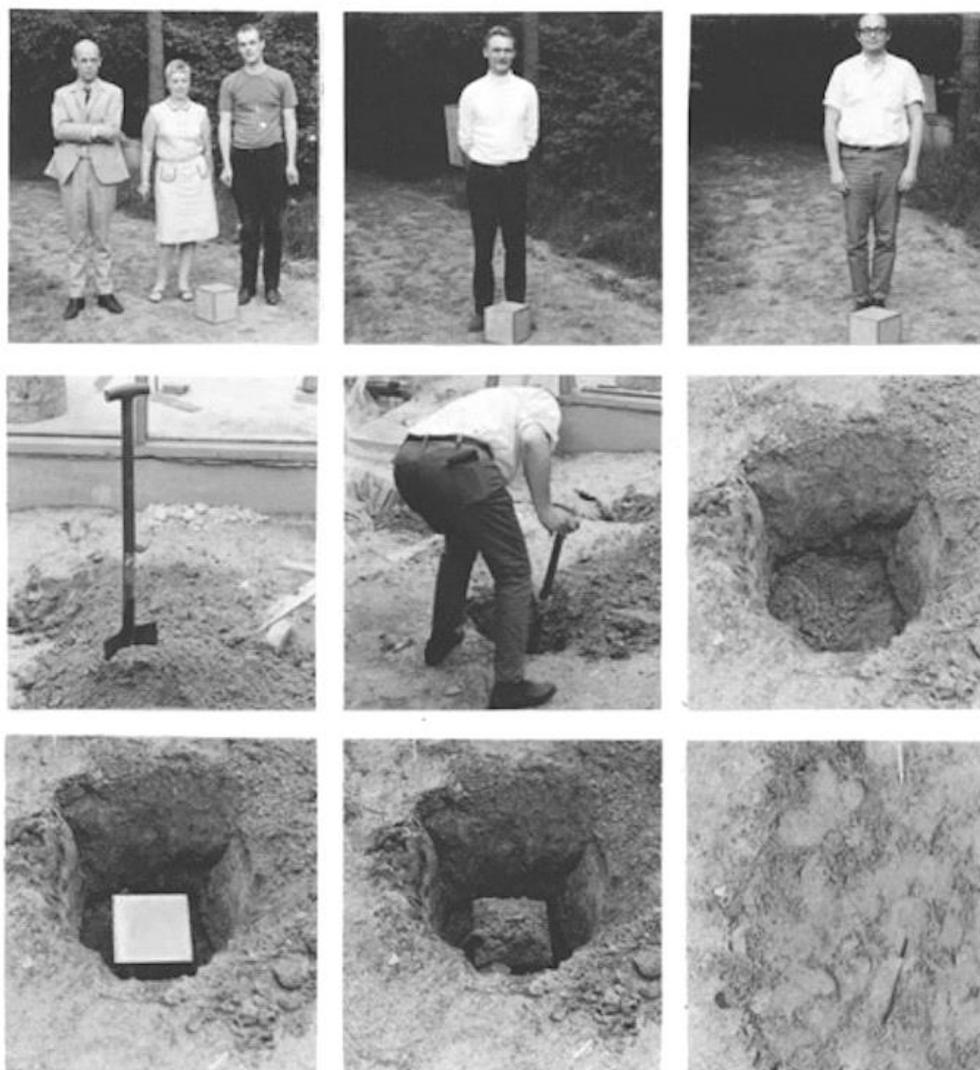


Fig. 39. Sol LeWitt. *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968. Fotografias em preto e branco sobre papel. Martin Visser collection.

*expográfico* tencionaria o registro da realidade e da fantasia<sup>124</sup> ou, como propões Sonia Salcedo del Castilho, ofereceria um "*lugar entre o real e o imaginário*" [CASTILHO: *Op. Cit.* P. 66], engendrando-se, assim, sua *ars poética, ou sua exoesis*<sup>125</sup>.

A autora conceitua *exoesis* como a dimensão poética inerente ao processamento expositivo e, portanto, atravessando suas etapas de concepção, elaboração, planejamento e implementação, bem como a experiência fenomenológica da *visita*. Somos remetidos a distinção processual proposta por Jean Dubuffet entre a *aventura do pintor* e as *estimativas do arquiteto* [DUBUFFET. In: LICHTENSTEIN: 2014]<sup>126</sup>. Segundo ele, a distinção essencial entre estes incide preponderantemente em como estabelecem relação entre um *processo produtivo* e um *resultado*: no pictural, o percurso teria primazia sobre os resultados almejados, uma vez que a pintura estabelecer-se-ia como um processo ininterrupto de negociação entre um conjunto de expectativas (*intencionalidades*) e perícias (*técnicas*) do pintor frente as qualidades plásticas dos materiais empregados (a *mancha* pictórica). Esse processo implica em um grau mais ou menos elevado de imprevisibilidade que, segundo o artista, seria próprio da *aventura pictórica*. Deste modo, a leitura de Dubuffet parece corroborar com a *cadeia de relações subjetivas* cuja *diferença* inalienável entre *intenção* e *realização* Marcel Duchamp denominaria *coeficiente artístico* [DUCHAMP. In: BATTCKOCK: 2008]. No caso das *estimativas do arquiteto*, o processo arquitetônico teria uma primazia do resultado sobre o percurso, um compromisso como um *rigor metodológico* no que se refere a exequibilidade do *projeto* e *intenções* (expressas no *programa arquitetônico*), de modo a deixar uma margem muito estreita para a imprevisibilidade no processo construtivo, que esse se inscreveria em uma esfera formal da *execução de projeto*.

---

<sup>124</sup> ("[...] *la frontière entre la réalité et la fiction, entre le monde réel et celui de l'exposition sera plus subtile, à la fois plus fragile et moins visible*" [DAVALLON:2014. p. 165]).

<sup>125</sup> Embora a autora esteja inclinada a compreender a *exoesis* como inscrita no campo das atividades curatoriais ("Uma exposição, concluímos, não é objectual, pura e simplesmente. Ela é espaço! Espaço poético que a atividade do curador, suas *exoesis*, torna *lugar* entre o real e o imaginário". [CASTILHO. *Op. Cit.* p. 66]) é essencial que ela seja compreendida em termos *pluriautorais* [*idem*. P. 69].

<sup>126</sup> Uma análise acerca da relação entre os termos propostos por Jean Dubuffet e a prática curatorial encontra-se no texto curatorial da exposição 20|pintura e pictorialidade em Brasília [FERREIRA:2015]

Parece haver, no processamento expográfico, um meio caminho entre *estimativas formais arquitetônicas* (sua dimensão projetual deve, em todo caso, garantir não apenas inteligibilidade, mas segurança física, conforto ambiental, condições climáticas adequadas, acessibilidade física, navegabilidade etc.) e a *aventura expressiva* (relações subjetivas produzidas por meio de recursos plásticos desenvolvidos e atualizadas ao longo de sua formulação, execução e manutenção); assim, entre o *bric-a-brac* e a formulação de um *universo representacional coerente*, reside a potência ficcional do expográfico, no qual sua poética advém da constituição da exposição como um “caos estruturado” [SZEEMANN. *Apud*: CASTILHO. *Op. Cit.* p. 41].

Como propomos anteriormente, é preciso ter em mente que o deslocamento semântico operado pelo expográfico não se dá somente em um eixo horizontal (de um suposto *contexto original* à um novo *contexto heterotópico*), mas, sobretudo, em um eixo vertical: como uma *elevação do objeto à dignidade de Coisa*, convertendo-os em *ídolos de ausência* [LACAN:1995. P. 157]. Ao atribuir musealidade à um objeto ou fenômeno, reforça-se um laço cultural; enfatiza-se *sistematicamente* sua relação com uma vacância segundo a qual “todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação”<sup>127</sup> [LACAN: 2008 .P. 158]. Ausência que incide sobre os discursos, desliza entre as palavras e as coisas, na ilusão de que as palavras correspondem as coisas; desliza, portanto entre o registro do simbólico e imaginário, dando notícia do real.

Em todo caso, o ato ou decisão convicta de selecionar objetos, os desterritorializar (em relação a um *topos* histórico e geográfico, o *lugar* no qual repousa e no qual tece pertencimento, enreda-se de sociabilidade) e desfuncionalizar (no apagamento de suas *funções primitivas*<sup>128</sup>, o veto à uma dimensão do *usufruir* que demarca sua entrada em uma dimensão do *fruir*)

---

<sup>127</sup>

Essa Coisa, a qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa - ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. [*idem*]

<sup>128</sup> “É decisivo na arte de colecionar que o objeto esteja desligado de todas as suas funções primitivas a fim de travar a relação íntima que se pode imaginar com aquilo que Ilhe é semelhante” [BENJAMIN: 2007. P.239].

reporta-se a um gesto inaugural, a *conduta que antecede a ciência*<sup>129</sup>; o colecionar que antecipa o *expográfico*.

A mentalidade do colecionador funda um comparativismo objectual que desloca a essência do objeto: deixa de possuir um lugar próprio, mas está sujeito a uma ordem, a uma colocação cujos critérios lhe são estranhos. Isso naturalmente não exclui de fato a mais atenta consideração por suas particularidades específicas: antes até, a sua unidade é estabelecida justamente pelo confronto. O objeto é anômalo por definição e a coleção é um conjunto de anomalias dispostas em escala. [PERNIOLA: *Op. Cit.* p. 114]

O colecionador é seduzido por *coisas*; ele vela por elas, e faz do ato de colecionar um gesto de resistência frente a *confusão e dispersão na qual se encontram as coisas do mundo*<sup>130</sup>. A coleção opera um fenômeno de proximidade: a reunião de coisas afins ou a negociação de afinidades empreendidas mediante a aproximação. Desde essa função operada pela semelhança, ordena-se um universo perpetuamente incompleto, protegido da voracidade utilitarista mundana e preservado das intemperes do desgaste cotidiano. A coleção é encapsulada, pertence a esse invólucro: a vitrine museológica, o relicário cristão, o *Palácio de Cristal* da engenhosidade industrial, a cristaleira doméstica, o mostruário... guardado sob a lâmina vítrea e translúcida, que isola sem, contudo, criar opacidade ao olhar<sup>131</sup>. E, assim,

---

<sup>129</sup> Houve uma época em que não haviam bibliotecários, embora já houvessem livros (...). Querá isso dizer que naquelas épocas em que não havia bibliotecários, embora já existissem livros, não houvessem homens que se ocupavam dos livros de forma bastante parecida com o que constitui hoje vosso ofício? Sem dúvida, sem dúvida, haveria algum homem que não se contentava, como os outros, em simplesmente ler livros, mas os colecionava, ordenava, catalogava e cuidava deles. (...) Sua conduta vos teria parecido o que, com efeito, era: uma peculiaridade individual, um comportamento personalíssimo, uma inclinação intransferivelmente inerente àquele homem, como o timbre de sua voz ou a harmonia de seus gestos. (...) hoje em dia, a ocupação de colecionar, ordenar e catalogar livros, não é mais um comportamento meramente individual, mas um posto, um topos ou lugar social, independente dos indivíduos (...) constituindo de modo impessoal como carreira ou profissão. [GASSET: 2006. p. 09-11]

<sup>130</sup> Talvez o motivo mais recôndito do colecionar possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na sua origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. [BENJAMIN, 2007. p. 245]

<sup>131</sup> "Apego às coisas. Necessidade de repertório. Desejo de vitrinas. Olhar as coisas através da transparência do vidro. Esbarrar no silêncio desta transparência" [TESSLER. *Apud.* BOSI: 2017. p. 11].

engendra-se a confluência entre o *guardare* e o *exibir*: os espaços para coleções do amador são essencialmente dispositivos de exibição, mostruários (*o álbum de retrato, os cadernos de filatelia, os estojos de numismáticas, as estantes e caixas maravilhosas*); o colecionador promove sua *ad-miração* como um princípio organizador do mundo.

No entanto, os “coleccionadores são pessoas com instinto tátil” [BENJAMIN, 2007, p. 241]. Na coleção, a *ad-miração* converte-se em um sistema de gestos: ordenar a coleção sugere-se tarefa ínfima, íntima, infinda... o colecionador *manipula* suas coisas, as maneja, rearranja, reposiciona e as limpa com delicadeza, como se intuísse o asseio como condição de sua posse (*propre*); é, afinal, como *curador*, etimologicamente aquele que *cuida*, que *zela*, que se mobiliza em função do *destino das coisas*, que se nomeara o responsável por um acervo.

Para além de relação meramente escópica, o colecionador toca seus objetos, e os toca *docemente* (“*mal os segura*” [BENJAMIN: 1982. P. 1987]), abdica momentaneamente da visão em favor do tato cuidadoso (o que seria a carícia, senão o afeto que se faz gesto?). O colecionador *ama* seus objetos; no entanto, deve-se avançar com cautela. Tradicionalmente o objeto é definido como aquilo que é destituído de organicidade, como substâncias inscritas em uma dimensão de materialidade particularmente bruta: *o inumano, o inorgânico*, a matéria em oposição ao sujeito. O *animismo*, o culto ao *espírito das coisas, os objetos mágicos, encantados, milagrosos, os talismãs ou feitiços* são aludidos na cultura urbana europeia do séc. XIX como relações supersticiosas a serem combatidas e superadas na experiência civilizatória. No entanto, o termo *fetich*e será empregado para descrever não apenas a atitude “primitiva” de veneração objetal, mas a relação que se estabelece entre sujeito e objeto no contexto moderno, seja na economia mercadológico-simbólica (Marx), seja na economia pulsional-libidinal (Freud). De fato, mediante a eventual abolição do termo *fetich*e da literatura antropológica, esse termo-conceito passa a designar exclusivamente relações intrínsecas à cultura hegemônica ocidental, por meio da psicanálise e do marxismo [PERNIOLA: 2004].

A relação estreita entre a sociedade do consumo e a sociedade do espetáculo (que aproxima as mercadorias das *passagens* e os aparatos

técnicos e artefatos exibidos nas exposições universais) implicam em novos modos de sociabilidade urbana. O objeto é apresentado não apenas através de vitrines, mas suas imagens são exaustivamente reproduzidas na publicidade, nos registros fotográficos, nas imagens em movimento do cinema, e sobretudo no imaginário urbano das capitais europeias do séc. XIX [FELICE: In: PERNIOLA: *Op. Cit.*]; aproxima-se radicalmente a *promenade* do *salão* de artes e a *flânerie* urbana;

(...) entre as fachadas dos prédios, [o *flâneur*] sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês. [Benjamin: 1975. p. 35]

Em meio a experiência *transorgânica* moderna (“estar em casa no mundo inanimado como no mundo da carne” [BENJAMIN: 1986]), desafia-se as tradicionais concepções do objeto; no cerne das práticas sociais urbanas modernas, Marx apontará como o objeto, convertido em mercadoria, é capaz de ocupar o lugar de uma relação social [MARX: 1984]. Como suporte para valores abstratos de troca, a mercadoria, em sua materialidade, constitui apenas uma *objetividade fantasmática* para esse valor. A mercadoria, assim, como artefato do trabalho humano, constitui também um sintoma de um sistema de produção e ganha autonomia na relação que estabelece com outros objetos e seus consumidores.

Se o *fetichismo da mercadoria* sugere que o objeto no contexto da economia industrial desempenha agenciamento de valores simbólicos no interior do sistema capitalista, o *fetichismo libidinal* é proposto por Freud como um *monumento* erigido frente ao horror da castração, e como tal, ocupando o lugar da angústia<sup>132</sup>. O fetichismo é caracterizado como um investimento erótico em objetos inanimados, partes específicas do corpo ou determinadas

---

<sup>132</sup>

O horror da castração ergueu um monumento a si próprio na criação deste substituto, fazendo do fetiche um indício do triunfo sobre a ameaça da castração e uma proteção contra ela. Na vida posterior, o fetichista sente desfrutar de ainda outra vantagem de seu substituto de um órgão genital. O significado do fetiche não é conhecido por outras pessoas, de modo que não é retirado do fetichista; é facilmente acessível e pode prontamente conseguir a satisfação sexual ligada a ele. [FREUD: 2000 (1927)].



Fig. 40. Jean Béraud. *Parisian Street Scene*. 1885. Óleo sobre painel



Fig. 41. *Still* do filme. *L'Eclisse*. Dir. Michelangelo Antonioni. 1962.

qualidades a elas associadas. Na estrutura fetichista, forja-se um compromisso, de modo que o sujeito é capaz de não renunciar completamente de uma *convicção* original (a indiferenciação sexual), a despeito das evidências de sua *realidade*; o fetiche, portanto, opera como um substituto investido de interesse sexual, podendo mesmo constituir condição para a satisfação sexual. Para que este compromisso ocorra é preciso que o fetichista experiencie uma cisão, uma clivagem do eu, que Freud alude como uma *denegação/ recusa (Verleugnung)*, mediante a qual o sujeito *re(des)conheça* a realidade traumática (negando defensivamente a diferença sexual, embora, concomitante e parcialmente, a reconheça) [PERNIOLA: *Op. Cit.* p. 74]. É importante sublinhar essa convergência que incide tanto na estrutura neurótica quanto na perversa: o olhar, na condição de objeto causa do desejo, inclui e escamoteia a falta como condição desejante. Assim, podemos dizer que a trama do desejo é essencialmente perversa, uma vez que o sujeito deseja justamente o que falta ao Outro (*mas, mesmo assim...*).

*Eu sei, mas mesmo assim.* Eu sei que falta ao Outro aquilo que lhe peço, que ele é incompleto, dividido, não-todo, tanto quanto eu, *mas mesmo assim*, recuso-me a acreditar. E assim, como não suporto a minha divisão de sujeito, à qual supro como unidade ilusória do eu, não suporto a minha divisão de sujeito, à qual supro com a unidade ilusória do eu, não suporto a incompletude do Outro. Daí todos esses suplementos com que o adorno, o velo e o visto, chegando até mesmo, por vezes, a cobri-lo como um fetiche [GROSRICHARD: *Apud. QUINET. Op. Cit.* p. 208]

Se na fantasia, as imagens *encobrem* um objeto ausente, no fetiche há a tentativa de fazer coincidir-se *visão e objeto* [*Idem*]: o fetichista ocupa o lugar do Outro e reduz o sujeito a uma condição objetal<sup>133</sup>, porquanto, na fantasia neurótica, é o sujeito barrado que infere o Outro de uma relação objetal (§ ◇ a).

Segundo Freud, o fetiche depreende-se de um *desvio* de olhar do sujeito frente a uma visão traumática, de modo que ele se fixa defensivamente no estímulo que antecedeu essa visão, doravante cristalizado como interesse

---

<sup>133</sup> “O fetichista se excita pelo fato de ser sentido por alguma coisa a qual atribui o sentir de sua amante e que, por isso, está virtualmente excluída desta experiência.” [PERNIOLA: *Op. Cit.* 75]

sexual essa passagem entre *aquilo que vê* e *aquilo que se recusa a ver*. É particularmente elucidativo o emblemático caso do jovem cujo fetiche era atribuído a um certo "*brilho no nariz*" [FREUD: 2000 (1927)]. Deste *brilho*, Freud depreende por homofonia a eficácia de um olhar (*vislumbre, olhadela Glanz/Glance*); assim, o *brilho* não significa uma qualidade intrínseca, mas um atributo que apenas seu olhar é capaz de reconhecer, atribuir ou investir em uma parte do corpo. A importância essencial que Freud concederá a frase "*Glanz auf deu Nase*" aponta, de partida, que a seleção do objeto de fetiche implica em uma construção simbólica ("um deslizamento metonímico" [RIVERA:1997]). O sujeito, confrontado com a realidade traumática da falta, a escamoteia na imagem de um *falo simbólico*; no entanto, ao negar a realidade da falta, a reconhece, e introduz a eminência da perda (castração).

Frente a emergência da falta inscrita no Outro (angústia), rudimenta-se uma tela, *écran*, cortina (não de todo distinta daquela que se almeja escancarar para revelar o *theatrum mundis* do museu [Fig. 42]) que protege o sujeito: ao neurótico, a *fantasia*, ao perverso, o *fetiche*, ao psicótico, o *delírio* [QUINET:2004. p. 98]. A fantasia produz seus efeitos pictóricos, constitui *tela* que o sujeito oferta ao Outro; o fetiche constitui esse *monumento erigido* pelo sujeito que produz opacidade frente ao olhar; o delírio busca recompor a cortina, onde quer que ela esteja cindida<sup>134</sup>. Poderíamos, então, relacionar o dispositivo expográfico à fantasia, ao fetiche e ao delírio?

Recorremos aqui a Lacan em sua proposta acerca dos mecanismos ofertados pela cultura frente a emergência da *Coisa* (objeto *sempre já-perdido*):

Indico-lhes desde logo três modos diferentes nos quais ocorre que a arte, a religião e o discurso da ciência tem a ver com isso(...)

Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio. Não creio que seja uma fórmula vã, malgrado sua generalidade, para orientar

---

<sup>134</sup>

O objeto olhar e o falo faltante estão velados pela cortina da realidade. No entanto, o que estiver sobre esse véu contornará a presença do objeto *a*, seja no fetiche como objeto mais-de-gozar do perverso, seja na fantasia (\$ ◇ a) do neurótico, seja no delírio, em que o sujeito constrói uma formação imaginária e significante que funciona como cortina (mesmo tênue) para [QUINET: *Op. Cit.* P. 99]

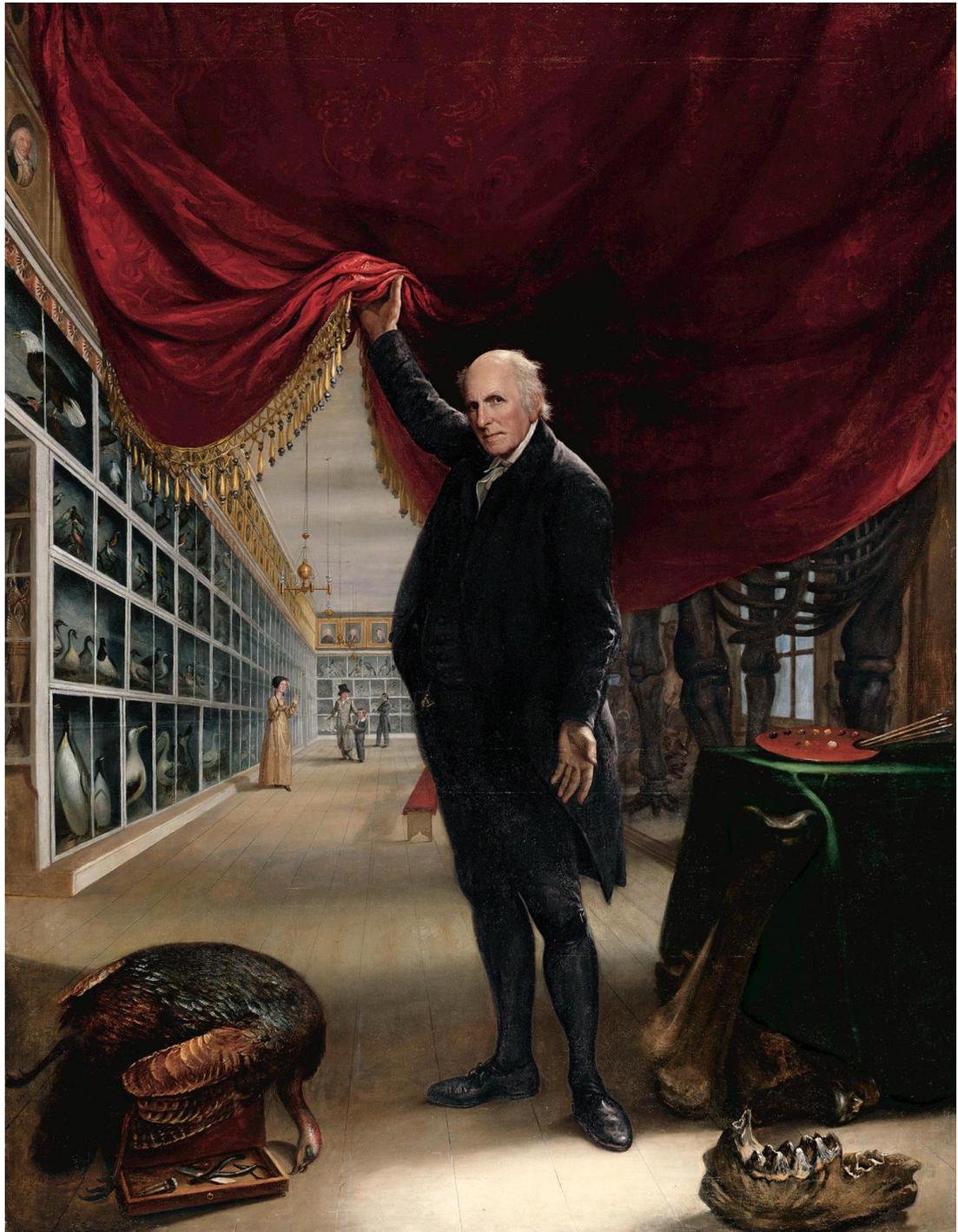


Fig. 42. Charles Willson Peale. *The Artist in his museum*. Óleo sobre tela.  
1822. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadélfia, USA.

aqueles que se interessam pela elucidação dos problemas da arte, e penso dispor dos meios para lhes ilustrar de maneira múltipla e muito sensível.

A religião consiste em todos os modos de evitar esse vazio. Podemos dizê-lo forçando um pouco a análise freudiana, uma vez que Freud salientou os traços obsessivos do comportamento religioso. (...) O vazio permanece no centro, e precisamente nisso que se trata de sublimação.

Para o terceiro termo, ou seja, o discurso da ciência, na medida em que para a nossa tradição ele é originado no discurso da sabedoria, no discurso da filosofia, adquire aqui seu pleno valor o termo empregado por Freud a respeito da paranoia e de sua relação com a realidade psíquica - *Unglauben*. [LACAN: 2008 p.158]

Vale salientar que o espaço expositivo possui traços históricas destes três sistemas de mediação do Real: evoca o espaço *devocional* do templo, o espaço *apreciativo* da arte e o espaço *demonstrativo* dos princípios e sistemas científicos. No entanto, como o museu moderno é fundado nos ideais iluministas e nos itinerários ideológicos da Revolução Francesa, enfatiza-se seu caráter público, laico, democrático e nacionalista, qualquer suposta relação com espaços de *idolatria* e *veneração* é radicalmente obliterada (ou, mais especificamente, *recalcada*) dos discursos e sistemas museológicos, a ponto de, sobretudo no fim do século XIX e início do XX, os paralelos que se tracem entre o *templo* e *museu* tenham conotações enfaticamente negativas e recriminatórias, enquanto seu papel de *divulgação científica e artística* é amplamente celebrado. Esse apreço as dimensões *fruitivas* e *pedagógicas* da exposição não parecem ter sido negligenciadas por Freud, como buscamos argumentar, e permanecem expressas hoje na atual definição de museu ofertada pelo *International Council of Museums* [ICOM:2004], segundo o qual o museu é uma instituição pública cuja finalidade encontra-se na constituição de um ambiente propício para a *educação, pesquisa e fruição*<sup>135</sup>. Não é de todo surpreendente que,

---

<sup>135</sup> de acordo com a definição mais recente proposta pelo Insternacional Council of Museums (ICOM):

*A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. [ICOM: Op. Cit.]*

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, pesquisa,

neste contexto, o discurso expográfico seja tensionado entre um *programa científico* (dispositivo de comunicação/ *technologie de l'écriture*) e uma *forma expressiva* (dispositivo apreciativo/ *technologie de la présence*), dicotomia fundados sobretudo mediante uma recusa à atitude devocional (que, no entanto, nomeia etimologicamente o *mouseion*). Em termos clínicos, podemos argumentar que isso implica em uma aproximação do expográfico às operações do *recalque* e da *foraclusão*.

Quando proponho uma fórmula como: *o desejo do homem é o desejo do Outro*, proponho uma forma gnômica, embora Freud não a tenha pretendido como tal. Mas o fez de tempos em tempos, sem fazê-lo propositadamente. Assim, certa vez eu lhes trouxe uma fórmula muito curta, que aproxima os respectivos mecanismos da histeria, da neurose obsessiva e da paranoia de três termos da sublimação: a arte, a religião e a ciência [LACAN *Apud*: REGNAULT: *Op. Cit.* P. 14]

<b>Figura</b>	<b>Estrutura Clínica</b>	<b>Operação</b>
Arte, que se organiza em torno do vazio	Histeria	Recalque
Religião, que evita esse vazio ou o respeita	Neurose Obsessiva	Deslocamento
A ciência que não acredita nesse vazio	Paranoia	Foraclusão

Tabela 1. [REGNAULT:2001. P. 16]

A relação entre o *discurso científico* e a *estrutura paranoide psicótica* é elaborada por Lacan em "A ciência e a verdade" [LACAN:1998. P. 869] por meio da operação da foraclusão como uma alienação, na ação do significante, do vazio. Na ciência moderna, a ordenação do real antecederia a ciência: a realidade é matematizada *a priori*, numericamente acessível e, nesse sentido, legível. Os fenômenos poderiam, portanto, ser expressos por meio de leis universais, podendo atribuir-se a eles um caráter literal ou uma escrita própria; a realidade poderia ser *postulada*. Assim, qualquer hiância ou lacuna entre

---

comunica e exhibe os patrimônios materiais e imateriais da humanidade e seus ambientes, para os propósitos de educação, estudo e lazer/apreciação. [Tradução nossa].

causa e efeito é obliterada. Para a ciência, o universo é infinito e infinitamente matemático: completo e completamente equacionável.

Segundo Lacan, na ciência, como na psicose, opera-se uma reconstrução da realidade foraculindo o impossível: *postulando* o real (na ciência) e reintegrando a realidade no *delírio* (psicose). Em ambos os casos, trata-se de uma realidade isenta de subjetividade, o que implica em uma realidade despersonalizada (o sujeito não se implica na construção delirante). Na psicose, o *impossível* produz efeito de significação, não é *representado pelo vazio*, mas comparece como significante. Na interpretação delirante e no discurso científico não há espaço para o *não ser*, tudo é.

Na neurose, há uma incompatibilidade essencial entre o eu e uma representação insuportável, que deve ser suprimida, mas não obliterada, permanecendo *sintomaticamente* aludida. O furo é, assim, *a-presentado*, evocado por algo que o representa. Implicado nessa *imagem-furo*, o sujeito experimenta sua impotência, sua limitação sob o veto ao gozo instaurada na lógica fálica; vive o interdito do *Nome do Pai*, que fixa o horizonte de suas representações, estabelecendo o alhures do impossível, o inapreensível, o *fora* de alcance. Esse furo comparece ao sujeito da neurose como um ponto cego: marca de sua impotência de onde *algo lhe olha*. Na psicose, o que está *foracuído* é a possibilidade do vazio, a eficácia do *Nome do Pai* como horizonte do sujeito; o enigma do neurótico ganha significação na psicose, é acessível.

A reiterar a inscrição do expográfico ao campo discursivo científico implica que a dicotomia entre a *tecnologia da escritura* e a *tecnologia da presença* constitua, em última instância, um "falso binômio" [MENESE: *Op. Cit.*]: a *presença* deve ser *significada* no contexto expositivo; no *expográfico*, a *apresentação* deve coadunar uma *escrita* da realidade e que, cogitar essa apresentação fora de uma relação semântica, "ainda que fosse desejável, seria inviável" [*Ibidem*. p. 24-25]. O que está implícito aí é que o arranjo dos objetos no espaço não será jamais arbitrário (o "*bric-a-brac*") ou intuitivamente plástico (as "*utopias contemplativas*"), mas que obedecerá a critérios científicos, sistematizações e categorizações que concebem o mundo como um fenômeno taxonômico, de modo que a própria expografia converge à constituição de uma prática cientificamente disciplinar. Assim, a museografia

tradicional *foraclusi* o vazio (*inviável*) na constatação de que *não há presença do objeto que opere fora da ação do significante*.



Gráfico 2. Estilos de *Mise en Exposition* [DAVALLO:1999. P. 103]

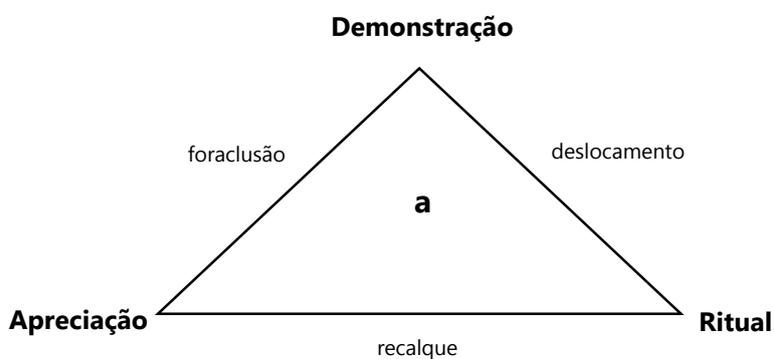


Gráfico 3. Fusão do modelo sublimatório lacaniano e dos estilos expográficos tais como formalizados por Davallon.

No entanto, *a presença muda dos objetos* não cessa de produzir seus efeitos. Aludemos a uma pequena anedota: a partir de 1955 a obra *A Origem do Mundo (L'Origine du Monde)* esteve em posse dos Lacan, sendo exposta em sua casa de campo em Guitrancourt, França. No entanto, por seu conteúdo inquietante e potencialmente censurável, Sylvia Lacan encomendou a seu cunhado, André Masson, que confeccionasse um segundo quadro, de modo

a cobrir o de Courbet de olhar de eventuais frequentadores do ambiente que não o compreendessem.

O pintor então realizou uma tampa de madeira representando outro sexo feminino, abstrato e bem distante do sexo real imaginado por Courbet. Quando observamos os croquis de Masson, temos a impressão de que expõem uma imitação puritana do primeiro sexo, justamente em virtude de ser sua representação simulada. Resumindo: um neoquadro recalcará, ao mesmo tempo que exhibia, a obra original. [ROUDINESCO: 2011 P. 89]

Enquanto a tela esteve em posse dos Lacan, ela não fora apenas *encoberta*, mas raras vezes exibida a visitantes, retirada da arena pública não fora integrada na exposição de 1966 *Courbet in Private*, que celebraria seu centenário; durante anos, permaneceu como um segredo bem guardado [BARZILAI: p. 17]. Como a imagem da *origem sexual* do sujeito *velada* por uma outra imagem que a escamoteia bem como revela, em um mesmo movimento, esse dispositivo parece evocar alegoricamente muito da teoria pulsional freudiana (como um *véu que encobre o coito* [LACAN:1998. P. 585]), bem como as concepções lacanianas acerca da arte (afinal, em arte, é o significante faltante que, em sua ausência, põe uma cadeia em movimento *em torno do vazio*).

Assim, se depreendemos que do expográfico decorre uma *expoesis*, devemos relacioná-la com a ordem do *recalque*, e supor que a eficácia simbólica atribuída (ou imposta) a exposição, seus sistemas taxonômicos, não são tão eficientes como poderíamos supor. O expográfico, assim, não obliteraria o *vazio representacional*, como idealmente supõe a dimensão discursiva de sua cientificidade, mas o recalcaria; a aparente infinidade de representações que ela nos oferta, antes de foracluir o vazio representacional, o substitui incessantemente em um sem número de formas. Permanece, contudo, o risco eminente de que esse vazio compareça (como *assombração* espectral, como *incoerência onírica* ou como *potência libidinal*). Assim, devemos relacionar o *expográfico* às *qualidades pictóricas* da fantasia.

A determinação simbólica da fantasia é expressa como um fenômeno imaginário; assim, a fantasia situa-se no nível escópico da pulsão, como uma *imagem* de determinação significativa. Essa *mostração* é endereçada ao Outro, como resposta ao enigma de seu desejo: *Che vuoi?*

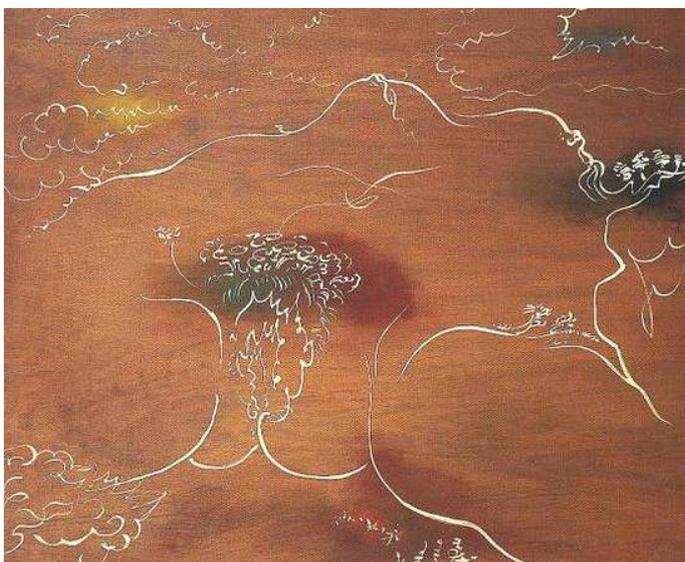


Fig. 43. André Massao. *Cache pour L'Origine du Monde de Gustave Courbet*. Pintura sobre Madeira. 1955.

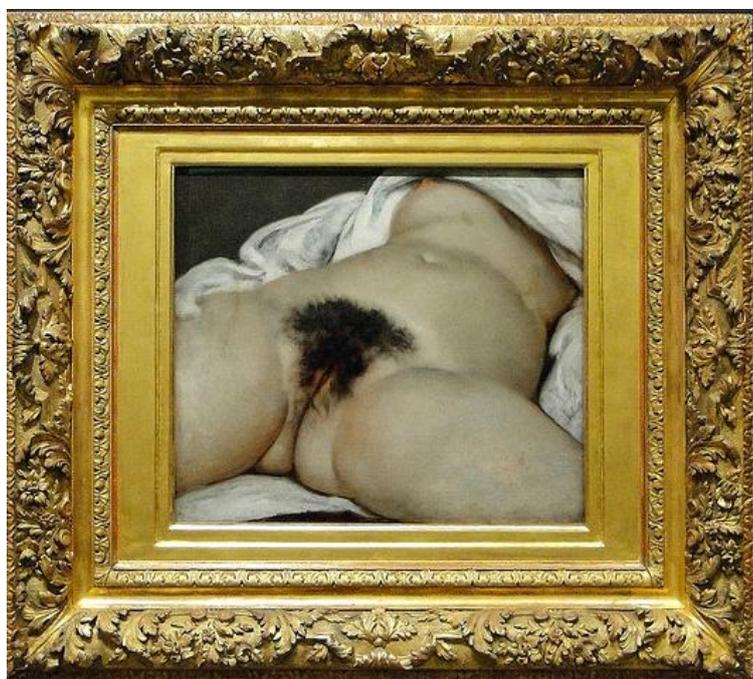


Fig. 44. Gustave Courbet. *L'Origine du Monde*. 1866. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay. Paris.

Podemos, aqui, levar em consideração as ressalvas de Walter Benjamin em *A Tarefa Renúncia do Tradutor*:

Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de receptor 'ideal' é nefasto em qualquer indagação de caráter estético, pois deve pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe a natureza corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras pressupõe sua atenção. *Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes* [BENJAMIN, Walter: 2001 p. 189. (Grifo nosso)].

Deste modo, Benjamin aponta que, na apreciação estética, a obra não é endereçada à um outro, mas, antes, que *produz destinação*. Ela é, em última instância, remetida à apreciação ou à fruição (*gozo*) do Outro. *Se a fantasia é o quadro que o sujeito pinta para o Outro* [QUINET:2004. P. 170], e as formas artísticas, *embora concirnam o sujeito não sejam propriamente endereçadas a ele, mas sejam ofertadas ao Outro*, o que dizer do *display* destas formas, organizadas em um circuito o qual o apreciador é convidado (ou impelido) a atravessar?

Somos, aqui, remetidos ao ensaio que Freud dedica à *Gradiva* de Wilhelm Jensen (descrita como uma "fantasia pompeana" [FREUD: 2000[1906-1908]]. Na obra de Jensen, um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, depara-se em um museu de antiguidades em Roma com um relevo que representava uma jovem de vestes esvoaçantes, revelando seus pés calçados com leves sandálias enquanto caminha delicadamente. Profundamente impressionado com a imagem, adquiriu prontamente uma cópia de gesso, que colocou como um ornamento em seu gabinete numa cidade universitária alemã.

(...) na verdade nada encontrou no relevo que merecesse uma atenção especial do ponto de vista de sua disciplina científica(...). Ele não pode explicar a si mesmo o que havia nele que atraía sua atenção. Só sabia que fora atraído por algo e que desde aquele instante o efeito permanecera inalterado. [JENSEN *Apud*: FREUD: *Op. Cit.*]

Ele chamou a chamou de *Gradiva* ("a jovem que avança" [*Idem*]) e teceu sobre ela todo tipo de especulação que os elementos formais lhe permitiam,

*colocando todo o seu acervo de conhecimentos arqueológicos a serviço destas fantasias [Idem].* Convenceu-se de que seu andar era uma idealização que, como a própria moça, não encontrava semelhante na realidade. Tamanho seu fascínio pela imagem, confabulou-se em um pesadelo no qual testemunhara a erupção de Vesúvio e a destruição de Pompéia. Na catástrofe histórica feita tragédia onírica, ele observara Gradiva caminhando e tentou em vão alertá-la do risco eminente, sendo incapaz de detê-la, apenas chamando sua atenção o suficiente para que ela voltasse seu sereno semblante para o rapaz e continuasse sua caminhada. Ao finalmente alcançá-la, encontra-a já desfalecida, como que adormecida, enquanto as cinzas vulcânicas cobriam todo seu corpo<sup>136</sup>.

Esse sonho inspira no jovem a convicção plena de que Gradiva vivera em Pompéia e lá fora soterrada, com toda a população da cidade. Eventualmente, de volta à Itália, evitando com certa repulsa os casais apaixonados que se dirigiam a Capri, segue a Pompéia. É lá que, como uma aparição, vislumbra a inconfundível Gradiva com seus passos lépidos, como uma fantasmagoria ou alucinação. No entanto não se trata nem de um, nem de outro: a jovem em questão é Zoe (que em grego significa “vida”) e fora, de fato, amiga de infância do jovem arqueólogo.

‘O texto de Jessen não apenas permite a Freud explorar a metáfora arqueológica que lhe fora tão cara (“existe uma perfeita analogia entre o soterramento de Pompeia – que fez desaparecer, mas ao mesmo tempo preservou o passado – e a repressão” [Idem]), mas também os efeitos da fantasia, capaz de conciliar passado e presente, causando, no entanto, estranhamento. Ao fim do processo, Harold faz a *travessia da fantasia*: Gradiva, como suporte da fantasia, é devolvida ao mundo dos mortos, e Zoe, a vida, ocupa seu lugar. Essa travessia (trilha de passos) constitui uma analogia ao próprio processo analítico: Zoe-Gradiva é senão um veículo para o retorno do recalçado segundo o qual operacionaliza-se o erotismo; eis o “único saber que a psicanálise gostaria de aspirar: o saber amoroso” [PONTALIS:1991].

---

<sup>136</sup> Não poderíamos atribuir a esse sonho literário a combinação cinematográfica dos amantes de *La Jetée*, *Viaggio a Italia* e *Hiroshima mon amour*? O viajante do tempo que, impelido por sua obsessão por um rosto sereno, encontra-se com sua amada nas ruínas pompeanas apenas para observar seu corpo adormecido coberto pela poeira...



Fig. 45. Detalhe do relevo das Aglaurides. Museu Chiaramonti, 4 a.C. Cidade do Vaticano.

A Gradiva revela uma relação entre a fantasia e o trabalho analítico por meio do *amor transferencial* como deslocamento e velamento do objeto causa do desejo [MARTINS, OLIVEIRA:2010]. Seria a travessia da fantasia metaforicamente um *percurso*? Remetemo-nos a Jean-François Lyotard [LYOTARD: In: GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE (org.): 2005]:

*the visitor is a body in movement. What is the aim of this movement? Is it similar to that of the 'character-forming novels' of the eighteenth or nineteenth centuries? Our young hero travels the world, has all sorts of adventures, puts them to use to test his intelligence, his courage and passions, and then returns home fully 'formed'. Such an organization of the space-time-subject is strongly marked, from Odyssey up to Joyce's Ulysses and many a western<sup>137</sup>;*

Talvez esse percurso expositivo, esse itinerário obrigatório (*an obligatory itinerary* [Idem]), expresse-se não tanto como uma *jornada heroica*, no encantamento de uma *L urbana*; como um *passo protocolar e cerimonioso*<sup>138</sup>, na *corrida desafiadora*; no *passeio bizarramente travado*, nem no *relutante e enfadado deslocamento* da dama de Iorgnons, mas no gracioso caminhar da Gradiva, que conduz levemente de objeto a objeto, de uma imagem a outra, de um significado a outro. Talvez esse mover-se, *emover-se*, não esteja destituído de sua doçura, e a exposição jamais esteja isenta de seus encontros amorosos. Talvez, sob essa marcha em direção ao *ethos*, descaminhe-nos o *pathos*.

---

<sup>137</sup> O visitante é um corpo em movimento. Qual o objetivo desse movimento? Seria ele de algum modo similar aquele dos 'romances de formação de caráter' dos séculos dezoito ou dezenove? Nosso jovem herói viaja pelo mundo, vive todo tipo de aventura, as utiliza como oportunidades para testar sua inteligência, coragem e paixão em por fim, retorna para casa completamente 'formado'. Tal organização da relação sujeito-espaço-tempo é marcadamente marcada na literatura ocidental da Odisseia até Ulysses de Joyce; (tradução nossa).

(...)Galeria: uma instituição cultural, o que equivale dizer, a aquisição e assimilação de informações heterogêneas na unidade da experiência que constitui um sujeito. Um itinerário obrigatório. [Tradução nossa].

<sup>138</sup> *Virtually everyone that visit art museums*", afirma o historiador norte americano James Elkins, "(...) moves at the Official Museum Pace: an ambling walk, punctuated by stops to glance at paintings and slight forward bends to read labels"<sup>138</sup>. [ELKINS:2001. p. 211].

## Capítulo 2 | A Exposição-obra



Fig. 46. Picasso em seu ateliê em Bateau-Lavoir, Paris, 1908



Fig. 47. Exposição no Folkwang Museum em Essen, Alemanha, 1929.  
Pinturas de Emil Nolde, esculturas africanas e um baú medieval.

## 2.1 O Ateliê como montanha

*The studio of the modern painter must reflect the ambience of the mountains, which are nine-thousand feet high and topped with an eternal cap of snow.*<sup>139</sup>

Theo van Doesburg [Apud: BARKER: 1999. P. 30]

*If I stretch my arms next to the rest of myself and wonder where my fingers are – that is all the space I need as a painter.*<sup>140</sup>

Willem de Kooning [Apud: JONES:1996. P. 20]

Se, de fato, a psicanálise implica, em certa medida, em uma renúncia ao cênico, o ato analítico não é, contudo, destituído de um *setting*. Ele é, desde o princípio, *territorializado* em um espaço, por assim dizer, *montado*; o consultório, para além de um mero cenário do ato análise implica em sua *domicialização*.

O consultório psicanalítico, por princípio, privilegia a audição (*escuta*) à visão (*olha*), constitui mais propriamente um *auditorium* do que um *theatrum*<sup>141</sup>, e, como tal, valoriza a postura do ouvinte àquela do espectador. Ao explicar o método analítico da associação livre, Freud recorrera a seguinte metáfora:

Aja como se, por exemplo, você fosse um viajante sentado à janela de um vagão ferroviário, a descrever para alguém que se encontra dentro as vistas cambiantes que vê lá fora [FREUD: 1913a].

---

<sup>139</sup> “O ateliê do pintor moderno deve refletir a ambiência das montanhas, com seus três quilômetros de altura e cujos picos são cobertos por uma eterna camada de neve”. [Tradução nossa]

<sup>140</sup> “Se estico meus braços próximos ao meu corpo e me pergunto onde estão meus dedos- esse é todo o espaço que preciso como pintor”. [Tradução nossa].

<sup>141</sup> É significativo o fato de essa marca da função da plateia vir a designar toda uma arte – o teatro. Não apenas ele marca o espectador como traço essencial do teatro, como também sublinha a dimensão visual dessa arte. Essa ênfase visual é facilmente percebida, por exemplo, quando comparamos o nome dado pelos romanos a essa mesma parte do edifício teatral- *auditorium*- ou o lugar de onde se escuta. [AZEVEDO:2001. P. 77]

Essa imagem implica no analista e no analisante como companheiros de viagem; no entanto, embora ambos sigam sobre os mesmos trilhos e estejam sob o mesmo cagão, a visibilidade é atribuída exclusivamente ao analisante. A visão do psicanalista é interdita, impedida, o que, segundo o método freudiano, implica que ele se torne *voluntariamente cego*, para que sua escuta compense sua radical perda de visão [FUSS: 2004]. Freud inscreve-se, assim, em uma longa tradição de *profetas e curandeiros cegos*. Se ao analisante é reservado o atributo da visão, ela deve, contudo, ser desviada: não convém que o paciente olhe o analista (um obstáculo a idolatria que, no entanto, lança suas fundações: o psicanalista é *aquela ao qual não se deve olhar diretamente* [*idem*]).

Anedoticamente, Edmund Engelman, ao realizar suas célebres fotos do escritório e consultório de Freud, tentou em vão fazer o registro do ponto de vista que Freud teria de seus pacientes sobre o divã durante a análise:

*I couldn't... fit my bulky tripod into the tight space between Freud's chair at the head of the couch and the little table covered with an oriental rug on which [were] set a half-dozen fragile looking Egyptian statuettes*  
[ENGELMAN. *Apud*. FUSS: *Op. Cit.*] <sup>142</sup>.

Esse intervalo curto, mas insondável, resiste ao registro. É o *topos* mesmo da transferência, *mínima distância* que migra de obstáculo à estruturante do ato analítico<sup>143</sup>; inscrito nem como presença, nem como ausência, mas como *desvio* que dá notícia do endereçamento do discurso ao Outro. Uma dimensão transitiva entre passado e presente, próximo e distante, entre uma pessoa e outra [RIVERA: 2003]. Esse desvio de olhares, em todo caso, é assimétrico. Freud pode, desde seu ponto de vista, ver toda a extensão de seu consultório: sua coleção de antiguidades, suas tapeçarias, sua cópia de "*Une leçon clinique à la Salpêtrière*", a janela... Os analisantes também vêem o ambiente

---

<sup>142</sup> Não conseguia... encaixar meu grande tripé naquele pequeno espaço entre a cadeira de Freud na cabeceira do divã e a pequena mesa coberta por uma tapeçaria oriental na qual estavam dispostos meia dúzia de aparentemente frágeis estatuetas egípcias. [Tradução nossa]

<sup>143</sup> Um hiato de significação como espaço de construção de novos sentidos. Lacan sublinha que a transferência implica em uma certa forma de constituição de ficção, posto que é através dela que o sujeito *constrói algo novo* [LACAN:1992. p. 176]



Fig. 48. Edmund Engelman. Escritório de Freud em Berggasse. Fotografia. 1937.



Fig. 49. Visão de Santo Agostinho (presumidamente retrato do Cardinal Bessarion).  
 Cerca 1502. Óleo sobre tela, 144x208 cm. *Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*, Veneza.

e tantos comentam, com fascínio, acerca de sua exuberante decoração. O consultório, esse *setting*, media olhares que se evitam<sup>144</sup>.

O consultório de Freud era dividido em dois espaços distintos: um dedicado a ouvir, outro a refletir. Essa barreira metodológica erigida entre *consulta* e *pesquisa* era, contudo, operada por portas que se mantinham abertas: em sua escuta, Freud teria a vista a mesa que o aguardava em seu escritório e, desde sua mesa, ao escrever artigos e textos teóricos, o divã permanecia vazio a sua frente, em um contínuo no qual o tratamento antecipa a pesquisa e a pesquisa ensaia o tratamento [*idem*].

Um dos registros de Engelman captura Freud por entre sua coleção como um inusitado busto [Fig. 48]; Diana Fuss [*Op. Cit.*], por sua vez, questiona-se se não são seus pacientes que, de fato, seriam somados a coleção freudiana, (como sugere as fotos de Marie Bonaparte e Lou Andreas Salomé, suas ex-pacientes, expostas na estante de livros de seu escritório). De todo modo a coleção parece mediar uma relação.

Evidentemente, o consultório responde à princípios ergonômicos funcionais (Peter Gay sublinha como, após a perda parcial da audição no ouvido direito, Freud viu-se obrigado a alterar a disposição de seu divã de modo a melhor ouvir seus pacientes [GAY: 2006. P. 427]), ele não estava, como argumentamos anteriormente, isento do *décor* burguês do final do séc. XIX. De fato, o cômodo parece corroborar com o ideal domiciliar da privacidade vitoriana, expressão íntima da individualidade de seu ocupante, contudo, permanecia preservada de certos aspectos da dinâmica doméstica. Nele plasam-se dois ambientes distintos: um meio caminho entre o luxurioso *chambre*, com seu divã e tapeçarias exóticas (*acolhedor, sensual,*

---

144

Ao menos uma vez no decurso de cada análise chega um momento em que o paciente sustenta com obstinação que justo naquela ocasião positivamente nada lhe ocorre à mente. Suas associações livres se interrompem e os incentivos habituais para colocá-las em movimento fracassam em seu efeito. Se o analista insiste, o paciente é por fim induzido a admitir que estava pensando na vista que se tem da janela do consultório, no papel de pared que se vê a sua frente ou na lâmpada de gás que pende do teto. Então, fica-se logo sabendo que ele saiu da transferência e se acha empenhando no que são ainda pensamentos inconscientes relacionados com o médico (...) [FREUD: 1886-99]

*reconfortante*) e um *studiolo*, clausura do erudito onde conjugam-se indiscerníveis suas coleções de livros e objetos, sempre acessíveis ao estudo (imagem de um isolamento intelectual e introspectivo refúgio da vida social). Nesse sentido, Freud atualiza o imaginário dos sécs. XIV e XV dos aposentos de estudo tão recorrentemente aludidos na iconografia de São Jerônimo, e o conjuga à aconchegante intimidade burguesa vitoriana.

Reitera-se nesse aposento o ideal do *gênio recluso*, ausente do mundo, solitário e absorto em suas reflexões. Não é mero acaso que, na tradição anglo-saxã o *studiolo* do erudito dívida sua herança etimológica latina com o *studio* do artista. O ateliê é esse espaço de reflexão artística, domínio da autoria (individualidade que se outorga em uma *assinatura*), da fatura, da perícia e técnica que reenvia-nos à prática artística da Renascença Italiana à Paris vanguardista.

O ateliê, esse espaço semiprivado, permanece idealmente afastado dos resíduos do trabalho manual (lugar *para além* do mero labor), do mundano comércio, das práticas colaborativas ou intensos intercâmbios sociais para celebrar o individualismo, a natureza resolutamente solitária e introspectiva do artista. Não é de modo algum espantoso que seja o epicentro de vários conflitos das vanguardas europeias: esse ideal de isolamento não responde mais ao mercantil sistema das artes (que migra ao mecenato e patronato ao comércio burguês), às relações de trabalho próprias da revolução industrial, ao ideal da aproximação entre o campo das artes e a pulsante vida urbana. A arte urge: o acabamento minucioso contrasta com a espontaneidade do gesto artístico. O refinamento, tão amplamente celebrado pela academia francesa (convertido em atributo de valoração burguesa) torna-se retrógrado comparado com o gesto incontido, a pincelada inquieta e vigorosa do pintor moderno [JONES: 1996. P. 9]. O ideal e tradicional ateliê dá lugar ao estúdio vanguardista: caótico, sem decorações ou traços domésticos; a *finesse* cede espaço a desordem e a ansiedade do fazer artístico. O ofício do pintor torna-se másculo, rude, honesto e é contraposto ao polimento e acabamento minucioso associado ao trabalho feminino [EKINS: *Apud. JONES*. P. 10]; prática viril (ímpetuosa e livre) ao qual dedica-se o homem de classe média-alta e que se realiza num ambiente não propriamente doméstico, nem do trabalho



Fig. 50. Eugene Delacroix. Michelângelo em seu Ateliê. Circa 1849-1850.  
Óleo sobre tela. 40 cm x 32 cm. *Musée Fabre*, Montpellier, França.

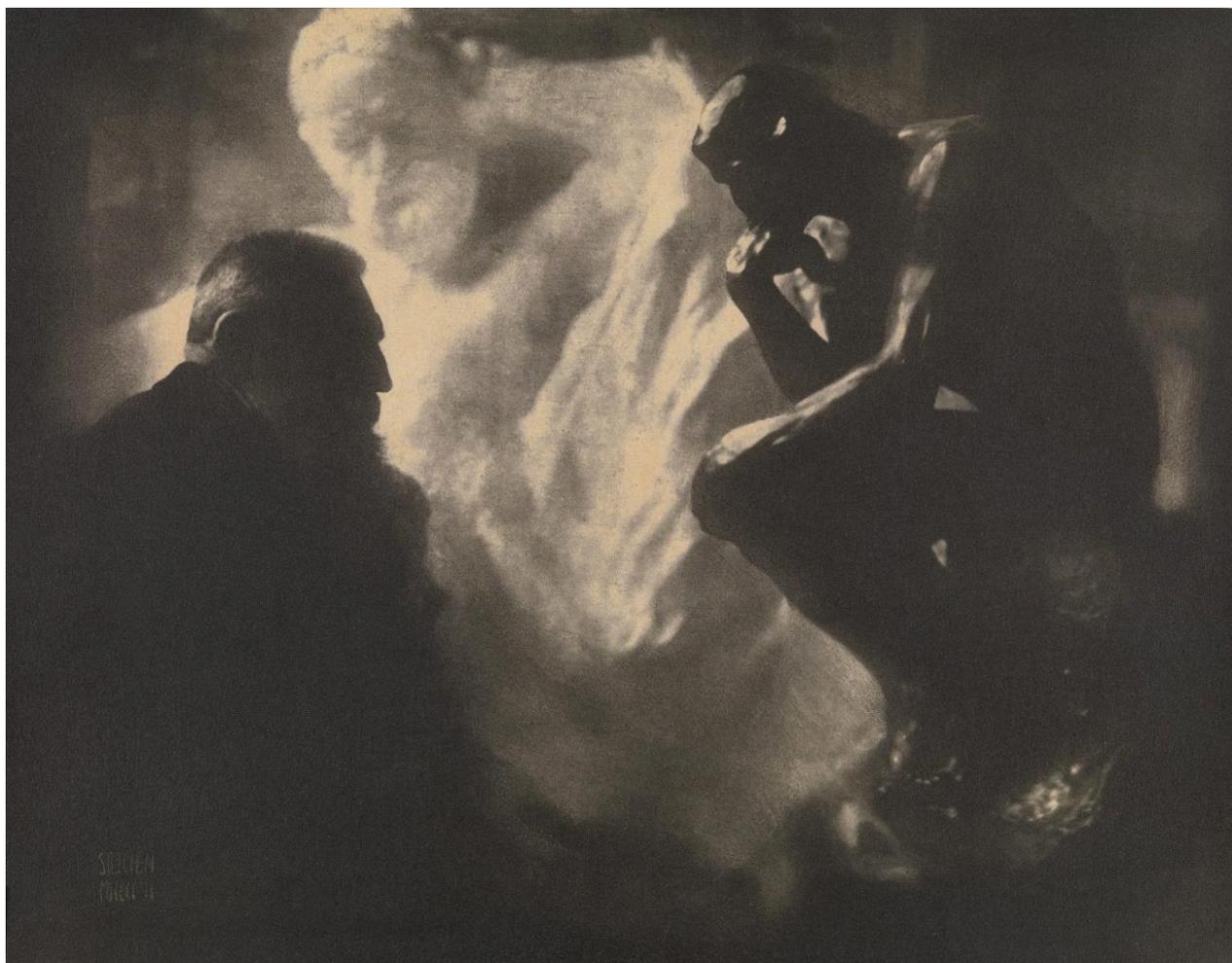


Fig.51.. Edward J. Steichen. Retrato de Rodin. Fotografia (goma bicromatada), 1902.  
39.6 x 48.3cm. Gilman Collection, Harriette and Noel Levine Gift.

comum<sup>145</sup>; um novo lugar místico, esse "*imagination's chamber*" [BELLONY-REWALD, PEPPIATT. *Apud*. O'DOHERTY: 2009. P. 7].

É, contudo, curioso como a tradição imaginativa pictórica insista mesmo no registro fotográfico: eis o artista, figura solitária, heroica, máscula, em seu estúdio, aparte do mundo. Para realizar seu retrato de Rodin, Edward J. Steichen, frequentou o espaço e estava ciente do número de assistentes e praticantes que o povoavam, da natureza forçosamente coletiva, laboriosa e extenuante que implica o ofício da escultura. Contudo, é ainda como um gênio solitário, capaz de evocar formas do próprio ar, que o retrata [Fig. 51] [*Op. Cit.* p. 11/13]. Contudo, não tarde para que a fotografia avance com seu apagamento do artista, consagrando uma tendência pictórica moderna: o ateliê vazio. No entanto, na pintura, o artista é intuído como presença, como ponto de vista da pintura de observação. A fotografia radicaliza essa relação, da silhueta, do vulto, *ausenta* radicalmente o artista. Na pintura *L'atelier sous les toits* [Fig. 52] de Matisse, a janela (a luz é uma necessidade elementar do ateliê) *abre-se ao mundo*. O artista é aquele que observa o mundo e, em uma

---

145

*Most work, even much scientific work, requires a division of labor, a separation between the individual and the final result; the personality is hardly present even in the operations of industrial planning or in management and trade. Standardized objects produced impersonally and in quantity establish no bond between maker and user. They are mechanical products with only a passing and instrumental value. (...) The painting symbolizes an individual who realizes freedom and deep engagement of the self within his work. (...) Hence the great importance of the mark, the stroke, the brush, the drip, the quality of the substance of the paint itself, and the surface of the canvas as a texture and field of operation—all signs of the artist's active presence. The work of art is an ordered world of its own kind in which we are aware, at every point, of its becoming. All these qualities of painting may be regarded as a means of affirming the individual in opposition to the contrary qualities of the ordinary experience of working and doing. [SCHAPIRO:1957]*

A maior parte do trabalho, sobretudo o trabalho científico, requer uma divisão do trabalho, uma separação entre o indivíduo e o resultado final; a personalidade dificilmente está presente mesmo nas operações de planejamento industrial ou administração e comércio. Objetos padronizados produzidos impessoalmente e em quantidade não estabelecem nenhum vínculo entre o fabricante e o usuário. São produtos mecânicos com valor apenas de passagem e instrumental. (...) A pintura simboliza um indivíduo que percebe a liberdade e o envolvimento profundo de si em seu trabalho. (...) Daí a grande importância da marca, do traço, da pincelada, do gotejamento, da qualidade da substância da tinta em si e da superfície da tela como textura e campo de operação - todos sinais da presença ativa do artista. A obra de arte é um mundo ordenado em um mundo próprio, no qual estamos conscientes, em cada momento, de seu dever. Todas essas qualidades de pintura podem ser consideradas como meio de afirmar o indivíduo em oposição às qualidades contrárias da experiência ordinária de trabalhar e fazer. [Tradução nossa]

nova forma de isolamento, toma parte nele sem integrar-se por completo a vida metropolitana (é um *flaneur*<sup>146</sup>); imaginação alienante burguesa, reservada não apenas ao artista, mas ao local aonde a arte é ponderada e realizada [O'DOHERTY: 2009. P. 6].

Na fotografia do estúdio vazio, há apenas a obra, as marcas de seu fazer, suas referências, o espaço de sua fatura e o artista, que não está. Brian O'Doherty apontou estratégia semelhante no registro fotográfico da exposição moderna [O'DOHERTY: 2002]<sup>147</sup> e conclui: *a galeria e o ateliê como molduras, são emblemáticos espaços que operam a ausência do artista* [O'DOHERTY: 2009. P. 5, 6]<sup>148</sup>.

*When you start working, everybody is in your studio- the past, your friends, enemies, the art world, and above all, your ideas- all are there. But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone. Then, if you are lucky, even you leave.*<sup>149</sup> [GUSTON: Apud: JONES]

O ateliê/estúdio vazio torna-se emblema de uma nova deriva imaginativa do artista para obra, da obra para o mito do artista, do gesto que inaugura-se em seu apagamento (o artista *manqué* [O'DOHERTY:2009. P. 13]). No ateliê algo se perde, opera-se um trabalho de perda, atualiza-se uma *perda essencial*<sup>150</sup>; é mediante essa perda, apagamento, afastamento, separação,

---

<sup>146</sup> "Skeptical and aristocratic, he only knew passion and the supernatural through his forced intimacy with the world of dreams" [BAUDELAIRE: Apud. JONES: Op. Cit.].

<sup>147</sup> O Olho é o único habitante da asséptica foto da exposição. O Espectador não está presente. As fotos de exposição são geralmente de obras *abstratas*, os realistas não se interessam muito por elas. Nas fotos de exposição a questão da escala é confirmada (deduz-se o tamanho da galeria pela foto) e obscurecida (a ausência de um Espectador pode indicar que a galeria tenha nove metros de altura). [Idem. p. 41]

<sup>148</sup> *In the empty studio, one searches for the artist. In the gallery, the artist, when present is an embarrassing piece of mobile furniture haunting his or her own product.* [O'DOHERTY: 2009. P. 5/6].

No ateliê vazio, procura-se o artista. Na galeria, o artista, quando presente, é um embaraçoso mobiliário ambulante, assombrando seu próprio produto. [Tradução nossa].

<sup>149</sup> Quando se inicia o trabalho, todos estão em seu ateliê- o passado, seus amigos, seus inimigos, o mundo da arte e, acima de tudo, suas ideias- todos presentes. Mas, ao longo do processo da pintura, eles começam a se ausentar, um por um, e você está completamente só. Então, se tiver sorte, até mesmo você se ausenta. [Tradução nossa].

<sup>150</sup> Meu trabalho de ateliê consiste em recuperar alguma coisa perdida. Uma perda essencial. A perda primordial. Uma perda que tem a cor específica da ferrugem. [TESLER: 2001. P. 92]

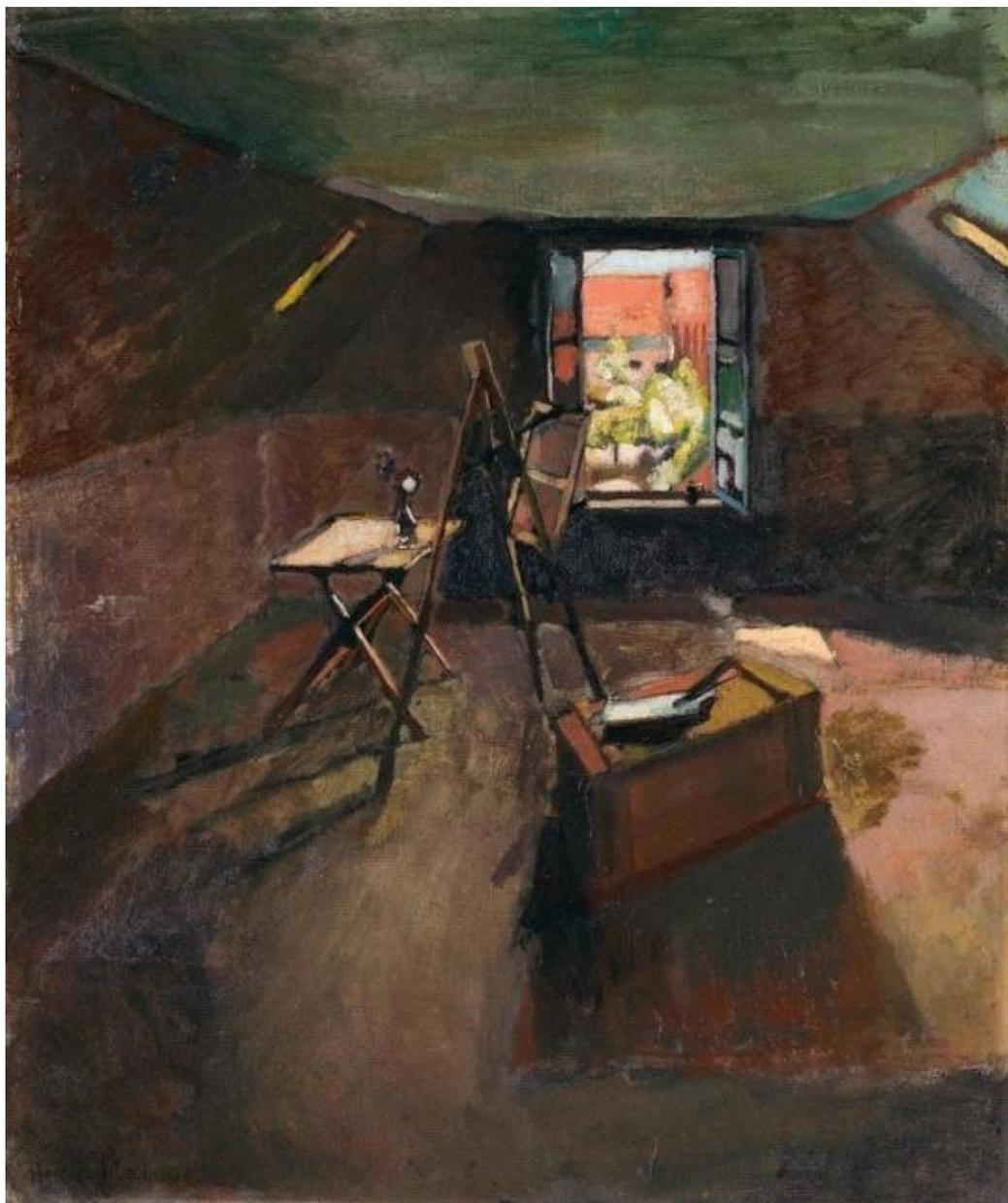


Fig. 52. *L'Atelier sous les toits*, Henry Matisse. Óleo sobre tela, 1902. 55,2 cm x 46 cm.  
*The Fitzwilliam Museum, Cambridge*



Fig. 53. Studio do pintor Francis Bacon. Fotografia de Perry Ogden. Coleção Dublin Cit. y Gallery the Huge Lane.



Fig. 54. Alexandre Cabanel em seu ateliê. 1885. Fotografia. Coleção Roger-Viollet.

que o espaço torna-se auto-referencial (diria-se, como uma *borda*), emancipado na ausência do artista, como um duplo [*Idem*. P. 8]. Uma ausência

que faz ferida<sup>151</sup>. Essa *perda essencial* dá notícia não da solidão do artista (*mero recolhimento*), mas de uma *solidão essencial*: daquilo "(...) que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra". [BLANCHOT: 2011. P. 12].

Ao retratar-se em seu ateliê, Courbet [Fig 55], promove sua própria *Escola de Atenas*, seu próprio *cume de montanha*, ao redor da figura do pintor, agregam-se um vasto elenco de representantes de seus interesses sociais e suas crenças estéticas. Na tela a musa é secundariamente relegada à um secundário papel de modelo. Nessa pintura alegórica, Courbet busca abranger diversos aspectos de sua vida artística, plasmando a imagem heroica do pintor em seu estúdio com sua dimensão social e gregária: um estúdio plenamente habitado, atravessado por colegas e patronos, repleto de referências intelectuais, ideários sociais e laços afetivos. Alegadamente fora a recusa desta obra por parte do júri de seleção da Feira Universal de 1855 que motivou Courbet a montar sua própria exposição (*O Pavilhão Realista*) fisicamente próximo ao evento, compondo uma mostra paralela, embora não parte de sua programação oficial. Manet fez algo semelhante na Exposição Universal de 1867 (em resposta ao Salão de 1867, um dos mais restritivos da história do evento<sup>152</sup>), realizando, um ano antes, uma mostra individual em seu próprio ateliê [CASTILLO: 2008. P. 39]; plasmam-se, assim *galeria e ateliê*.

---

<sup>151</sup> Confrontado com o ateliê de Giacommetti, Jean Genet afirma: "A beleza tem apenas uma origem: a ferida(...)" [GENET: 2000. P. 12]

<sup>152</sup> [...] *with 2000 of the 3000 submissions rejected by the conservative jury. Those rejected included Manet, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, and Frédéric Bazille- the most complete exclusion of members of the future Impressionist group ever imposed by the Salon.*[ALTSHULER: 2008.p. 11]

[...] com 2000 das 3000 submissões rejeitadas pelo júri conservador. Esses recusados incluíam Manet, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley e Frédéric Bazille- a mais completa exclusão de membros do futuro grupo impressionista a ser imposto pelo Salão [tradução nossa].

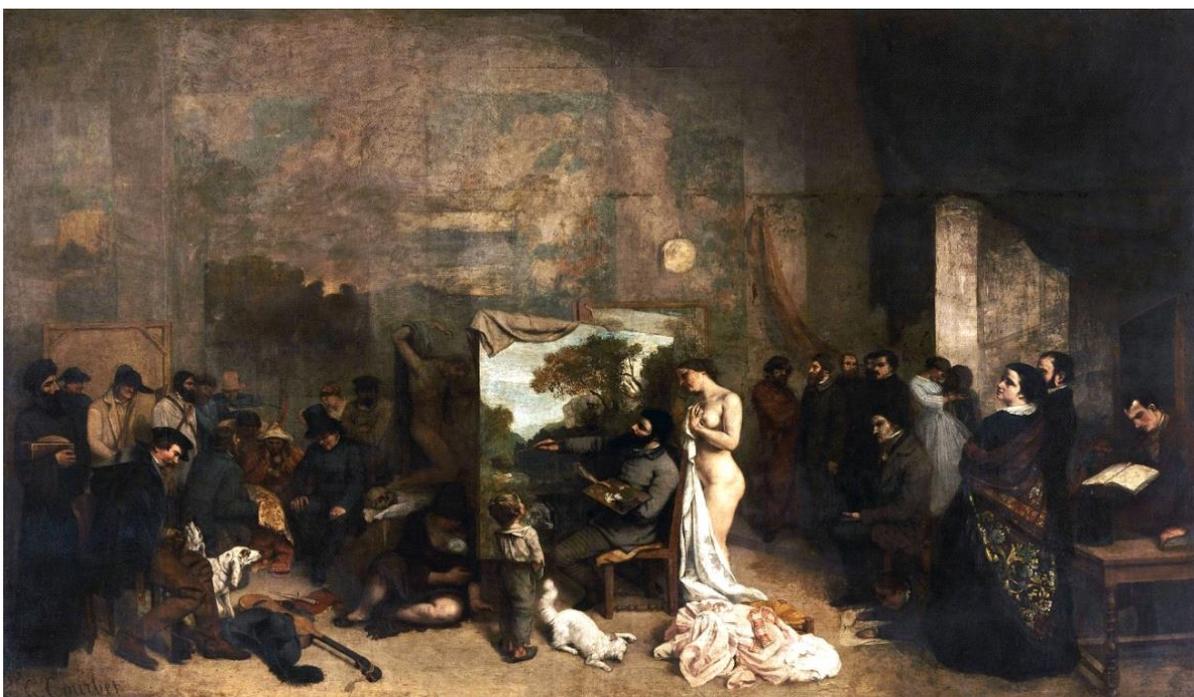


Fig. 55. *L'Atelier du peintre*. Gustave Courbet. 1854-55. Óleo sobre tela. 361 cm × 598 cm Museu d'Orsay.

Também a *gallerie* (adaptação francesa as *loggias* italianas) constituem-se originalmente como espaços de introspecção erudita, local de exibição da coleção do nobre, restrita e particularmente afastada dos afazeres do cotidiano. A *galeria* e o *ateliê*, assim, instituem-se como dispositivos co dependentes na constituição de um sistema das artes.

*(...) the museum and gallery on the one hand and the studio on the other are linked to form the foundation of the same edifice and the same system. (...) Analysis of the art system must inevitably be carried on in terms of the studio as the the unique space of production and the museum as the unique space of exposition. (...) [the studio] is the first frame, the first limit, upon which all subsequent frames/limits will depend.*

*A private place, the studio is presided over by the artist-resident, since only that work which he desires and allows to leave his studio will do so. Nevertheless, other operations, indispensable to the function of galleries and museums, occur in this private place. For example, it is here that the art critic, the exhibition organizer, or the museum director or curator may calmly choose among the works presented by the artist those to be included in this or that exhibition, this or that collections, this or that gallery.*

*Thus the first frame, the studio, proves to be a filter...<sup>153</sup>. [BUREN. Apud: ALBERRO, STIMSON: 2009. P. 110/112].*

Ao longo do séc. XIX e XX, o ideal do ateliê isolado torna-se anacrônico; não é propriamente abandonado, mas reprimido. O espaço consagrado ao isolamento do gênico deve dividir espaço com o centro de convivência, a incubadora de novas ideias, a célula revolucionária, a oficina, a fábrica de produção, o sítio de experimentações etc. [O'DOHERTY: Op. Cit. P. 10]. O pós-

---

153

(...) o museu e a galeria, de um lado, e o ateliê/estúdio, do outro, estão ligadas para constituir a fundação de um mesmo edifício e um mesmo sistema. (...) A análise do sistema das artes deve inevitavelmente prosseguir de modo a considerar o ateliê/estúdio como o único espaço de produção e o museu como o único espaço de exposição. (...) [o ateliê/estúdio] é a primeira moldura, primeiro limite sobre o qual subsequentes molduras/limites irão depender.

Um espaço privado, o ateliê/estúdio é presidido pelo artista-residente, uma vez que apenas as obras que ele desejar e permitir que saiam do estúdio o farão. Contudo, outras operações indispensáveis para a função da galeria e do museu ocorrem nesse espaço privado. Por exemplo, é aqui que o crítico de arte, o organizado de exposições, o diretor do museu ou o curado podem tranquilamente escolher dentre as obras apresentada pelo artista aquelas a serem incluídas em uma exposição, a essa ou aquela coleção, à essa ou aquela galeria.

Portanto, essa primeira moldura, prova-se um filtro... [tradução nossa].



Fig. 56. Jackson Pollock em seu estúdio. 1949. Nova York.  
Fotografia de Hans Namuth. Center for Creative Photography, University of Arizona.



Fig. 57 Andy Warhol e Gerard Malanga fazendo serigrafia (Flowers). David McCabe. Fotografia. Março de 1965.



Fig. 58. *Factory Party* (estúdio de Andy Warhol). Fotografia. Fred W. Mc Darrah. 1965.

guerra faz surgir uma alternativa ao modelo do ateliê parisiense: o estúdio nova-iorquino:

*The European type, modeled upon the Parisian studio of the turn of the [twentieth] century. This type is usually rather large and characterizes primarily by its high ceilings (a minimum of four meters). Sometimes there is a balcony, to increase the distance between viewer and work. The door allows large works to enter and exit. Sculptors' studios are on the ground floor, painters' on the top floor. In the latter, the lighting is natural, usually diffused by windows oriented towards the north so as to receive the most even and subdued illumination*

*The American type, of more recent origin. This type is rarely built according to specification, but, located as it is in reclaimed lofts, is generally much larger than its European counterpart, not necessarily higher, but longer and wider. Wall and floor spaces are abundant. Natural illumination plays a negligible role, since the studio is lit by electricity both night and day if necessary. There is thus equivalence between the products of these lofts and their placement on the walls and floors of modern museums, which are illuminated day and night by electricity<sup>154</sup>.*

[BUREN. *Op. Cit.* p. 111.]

Buren sublinha que ateliê/estúdio e museu/galeria são vinculados não apenas por relações estritamente conceituais no que concerne à constituição do sistema moderno das artes, mas estabelecem similaridades de ordem morfológicas; a prática artística é territorializada nestes dois modelos heterotópicos (quartos, sótãos, galpões, salões). A reformulações dos dispositivos que regulam a apresentação da arte repercutem no

---

154

O europeu, modelado segundo o ateliê parisiense da virada do século XX. Esse tipo geralmente é amplo, e é caracterizado pelo pé direito alto (ao menos de 4 metros). Às vezes existe um balcão que aumenta a distância entre o observador e a obra. As portas permitem que grandes obras entrem e saiam. Os ateliês dos escultores, de modo geral, estão localizados no andar térreo, e os dos pintores, no último andar. Neste, a luz natural é em geral difusa, por meio de uma janela direcionada ao norte, de modo a receber a iluminação mais equânime e adequada.

O americano, de origem mais recente. Esse tipo é raramente construído sob qualquer especificação, mas como tende a se localizar em *lofts* apropriados a essa função, são geralmente maiores que sua contraparte europeia, não necessariamente mais altos, mas mais longos e amplos. Espaços nas paredes e piso são abundantes. A luz natural desempenha um papel secundário, uma vez que o estúdio é iluminado por eletricidade, de dia e de noite. Há, portanto uma equivalência entre o produto desses *lofts* e sua disposição nas paredes e piso do museu moderno, que são iluminados dia e noite por eletricidade. [Tradução nossa].

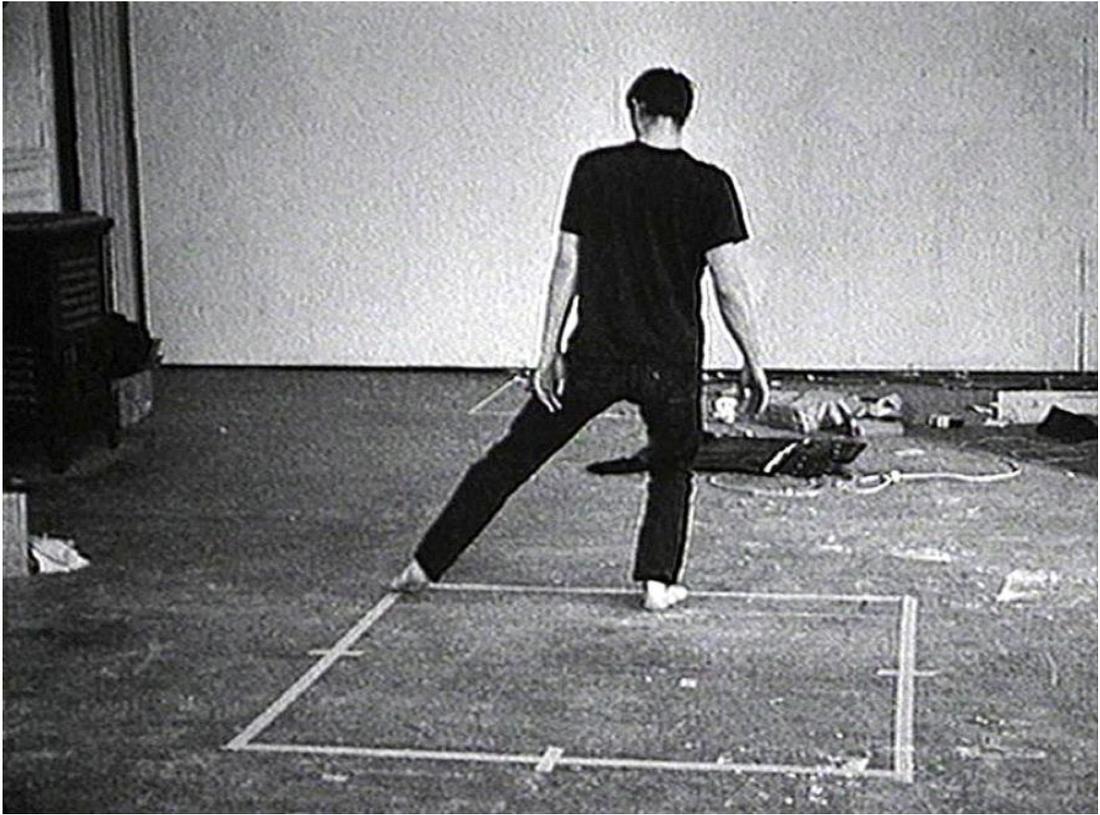


Fig. 59. Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68

desenvolvimento de novos meios e estratégias de produção e proposição da arte e vice-versa. Como um sensível sismólogo, a emergência de novos recursos e repertórios plásticos e poéticos impactam profundamente as concepções expográficas e as instituições que as gerenciam; bem como a emergência de novos modelos de visualidade implicados nos modos de *ver* e *situar* a arte (*expô-la*, em tudo que o termo implica) impactam os artistas que, prontamente, reagem a reformulações. Conscientemente, as práticas poéticas apropriam-se de situações previsíveis de apresentação (*Minimalismo, Pop-Art, Arte Conceitual*) rejeitam-nas (*Land Art, intervenções urbanas, Mail Art, Book Art*), complacientemente aceitando-as como um *à priori*, ou apenas aparentando submeter-se a elas para subverte-las (*Institutional Critique*). Assim, galeria e estúdio regulam dimensões institucionais e morfológicas do processo de produção e historização do gesto artístico. Corroborando ou problematizando o valor aurático da obra como objeto único e autoral, como produto cultural reproduzível e colaborativo, como legado sacralizado ao qual oferta-se um espaço introspectivo e devocional, como experiência efêmera que ocorre em uma temporalidade trans-histórica...

A residência dos Freuds na Inglaterra converteu-se hoje em um museu casa. Dentre os ambientes preservados, o consultório migrou de um lugar de *consulta* para um local de *visitação*, de espaço de escuta, um local para se ver. Mas o que buscam ver seus visitantes? A primorosa coleção de livros e objetos? O misterioso e secreto espaço analítico? Hoje o museu, dentre sua programação inclui um programa dedicado à arte contemporânea, na qual artistas são convidados a intervir nos espaços do museu (um preservado/cenográfico ambiente domiciliar do início do séc. XX).

Em 2009, o artista Mat Collishaw realizou sua ocupação/exposição *Hysteria*. Nesta ocasião, instalou no consultório a obra *Total Recall* (curiosamente, homônimo à adaptação cinematográfica da obra "*we can remember it for you wholesale*" de Philip K. Dick, na qual figuram seus temas recorrentes acerca da inconfiabilidade da memória e suas relações com a noção de identidade; estamos, ainda, em função de uma *ficção científica*): troncos de árvores cortados que parecem brotar da tapeçaria (*o tapete que sonha em ser jardim*) [Fig. 60 e Fig. 61]; o corte revela os veios circulares concêntricos que descrevem as etapas de crescimento da árvore (*Vertigo, La*



Fig. 60 Mat Collishaw. *Total Recall*. Intervenção no Consultório de Sigmund Freud. The Sigmund Freud Museum, Londres. 2009.

Fig. 61. Mat Collishaw. Detalhe da obra *Total Recall*. Intervenção no Consultório de Sigmund Freud. The Sigmund Freud Museum, Londres. 2009.

*Jette... lá estou eu, de lá eu vim, alí morri*), no entanto, essas marcas estão animadas, postas em rotação, *tocadas*, como discos de vinil. O som de diversos e distintos cantos de pássaros invadem e ecoam pelo espaço. O consultório é inadvertidamente atravessado por esse ímpeto naturante.

Collishaw faz ali uma sutil subversão, ao intervir plasticamente no espaço, oferta ao ímpeto *voyeurístico* do visitante uma inusitada imagem sonora, que reenvia-o à escuta. O consultório é, afinal, o lugar de se ouvir sobretudo memórias, por vezes relatadas de forma dolorosa, como sugere a nostalgia ornitológica das árvores seccionadas que, mesmo sem copas, sem galhos, sonham com aves.

Na sala de jantar, o artista repercute a imagem de *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière*, de Brouillet [Fig. 17] que Freud mantinha em seu consultório. A imagem deslocada é então distorcida em uma mesa, por meio de um cilindro que repercute em um espelho: a estratégia de anamorfose. A obra, *Sipping into the Darkness*, de certa forma parece convergir três momentos distintos do desenvolvimento da psicanálise: *o museu de sintomas*, Salpêtrière de Charcot, *o Museu Freud*, a domiciliação do ato analítico e a constituição de seu legado, sua assinatura, e o papel da *pulsão escópica* na revisão lacaniana. Novamente, *passado, presente e futuro* enredados no museu.

Lacan remete-se a obra *Os Embaixadores* de Hans Holbein [Fig. 64] para evocar uma tensão constituinte da relação do campo da representação e da pulsão escópica. Na pintura, há entre a figura dos embaixadores, apresentados com seus objetos, uma *mancha* pictórica que não parece aderir completamente a representação. Esse intrigante objeto, como uma imagem estendida (*fállica*) paira sobre a cena e, em uma mudança de posicionamento, revela-se um crânio: *memento mori* que integra a pintura à tradição das *vanitas*. "Esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha para o olhar" [LACAN: 1996. P. 88]. A anamorfose denuncia a pintura como construção e, simultaneamente, rompe com esse sistema, ou antes, constitui um esgarçamento: a mancha, então, "nos reflete nosso próprio nada, na figura do crânio de uma caveira" [*Idem*. p. 91]. Revela-se, aí, uma certa reversibilidade do olhar.



Fig.62. Mat Collishaw. *Slipping into Darkness*. The Sigmund Freud Museum, Londres. 2009.

Fig. 63. Mat Collishaw. *Slipping into Darkness*. The Sigmund Freud Museum, Londres. 2009. [Detalhe da obra]

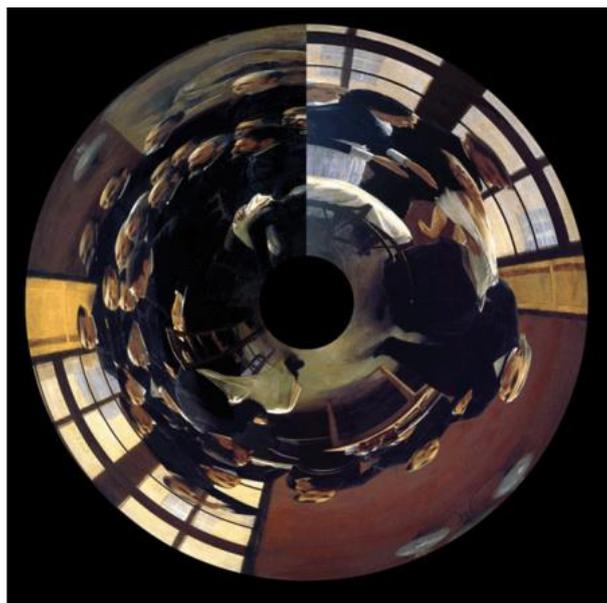




Fig. 64. Hans Holbein. *Os Embaixadores*, 1533, óleo e têmpera sobre madeira. National Gallery, Londres.

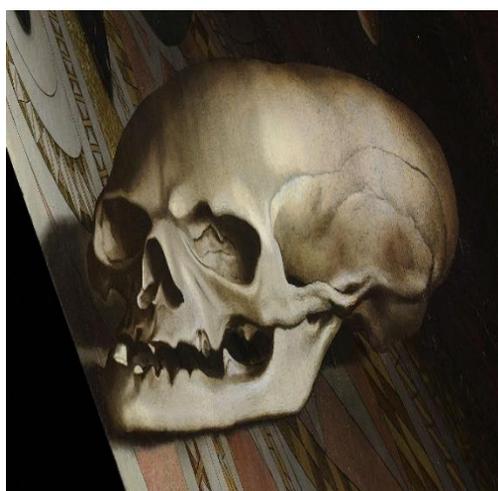


Fig. 65. *Os Embaixadores*, 1533, óleo e têmpera sobre madeira. National Gallery, Londres [Detalhe]

O olhar como *objeto* surge através da anamorfose da caveira como manifestação de seu poder de aniquilamento do sujeito, que fica medusado diante dela e remetido a sua própria castração, figurado por sua mortalidade. A caveira é o olhar do quadro para o espectador. Este de observador torna-se visto. É o quadro quem o olha. [QUINET: 2004 P. 150]

Fora da visão mediadora *dos saberes* ofertados e codificados pela cultura, resta o olhar da angústia que nos faz vistos.

Ao deformar a *imagem de Charcot (de seu método imagético)* o que se revela? A imagem da histérica contorcida, ainda mais lânguida na ampliação de sua gestualidade somática, a plateia que, de forma mais compacta, aglomera-se como uma audiência ao espetáculo da doença nervosa... tudo isso já estava na própria imagem. A única real contribuição desta distorção óptica parece ser o modo como seus atores (*Charcot, a histéricas, a audiência*) são relegados a uma periferia da imagem, a bordejando para revelar, no centro do palco um vazio: esse ralo para qual a representação parece escoar (*slipping*), adormecer (*sleapping*) em direção a seu apagamento (*darkness*). *Esse quadro não é nada mais do que é todo quadro...*

De modo geral, as intervenções artísticas no consultório de Freud não parecem jamais ressentirem-se de sua ausência; o intuem, como tantos pacientes o fizeram, na dimensão mediadora de seu *setting*. *No consultório, Freud está em toda parte*. Na onipresença de Freud, são as pacientes (sobre tudo *elas*) que mantêm-se anônimas, retiradas do palco, da exibição públicas, acolhidas na intimidade do quarto, convertidas em vultos femininos que parecem assombrar o consultório; ora como a provocativa mulher-objeto de Sarah Lucas [Fig. 66], ora como o vestido de casamento de Sophie Calle que, como uma inclusão à coleção de Freud, repousa delicadamente sobre o divã [Fig. 67].



Fig. 66. Sarah Lucas. *Suffolk Bunny*. Intervenção no The Sigmund Freud Museum. Londres. 2014.



Fig. 67. Sophie Calle. *Appointment with Freud*. Intervenção no The Freud Museum. Londres.1999.

## Notas sobre a exposição-obra (*Exhibition Art*)

*Ceci est une exposition. Veuillez suivre les instructions. Restez silencieux em permanence. Abstenez-vous de fumer. Il est interdit de manger ou de boire dans les galeries. Vous devez être attentif à chaque oeuvre, mais les visiteurs qui stationneront trop longtemps seront invités à circuler. N'oubliez pas que vous êtes observés. Lisez attentivement l'information disponible et croyez à ce que l'on vous raconte. Restez concentrés jusqu'à ce que vous ayez quitté le bâtiment et partez enrichis de l'expérience d'avoir vi de l'art.<sup>155</sup>*

Texto apresentado em um painel na entrada de uma exposição no *Royal College of Art* de Londres, 2000. [Apud GLICENSTEIN : 2014]

O Cubo Branco é apenas um capítulo recente no amplo espectro de dispositivos de apresentação e organização da experiência do mundo; desse furor classificatório, taxonômico da experiência, desse ideário enciclopédico, desse capricho palaciano, desse projeto de universalização do acesso ao conhecimento, dessa ostentação de tesouros e espólios de guerra, destes tantos arquivos, museus, bibliotecas... mas também desses gabinetes encantadores, destes relicários místicos, aonde o mundo se espetaculariza ou onde se desencanta, se dessacraliza, se finda.

Dessa variedade de recursos, todavia, entre o séc. XVII e o início do séc. XX, um reina soberano: a *tapeçaria parisiense*, esse modo francês de expor obras de arte, celebrada e institucionalizada nos Salões de Paris. O sucesso dessa estratégia deve ser atribuído ao modo como esse arranjo espacial alicerça-se em um regime de visualidade específico e estável, e se esse mosaico de telas, que ocupam toda a extensão da parede, sugere-se excessivo à sensibilidade contemporânea, como signo de caos e desordem, de fato, esses arranjos nunca foram arbitrários e, até a emergência de uma nova sensibilidade estética no *fin de siècle*, fora, de fato, como sugere sua longevidade, extremamente eficiente.

---

<sup>155</sup>

Esta é uma exposição. Por favor, sigam as instruções. Fique permanentemente em silêncio. Abster-se de fumar. É proibido comer ou beber nas galerias. Você deve estar atento a cada obra, mas os visitantes que estacionarem por tempo demais serão convidados a circular. Não esqueça que você é observado. Leia as informações disponíveis com cuidado e acredite no que lhe é dito. Mantenha-se focada até sair do prédio e saia enriquecido pela experiência de haver visto arte [Tradução nossa].



Fig. 68. Gustave Le Gray. Salão de 1852, vista da galeria do primeiro andar. Fotografia, 24 x 37 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.



Fig. 69. Vista Geral da *Galerie de Peinture* da Feira Universal de 1867. Fotografia de Bisson Jeune

A *tapeçaria* dos salões tecia-se em diversas urdiduras, por meio de um complexo de critérios que relacionavam a distribuição das obras com hierarquias de gêneros pictóricos, escalas e dimensões, bem como atribuições de qualidade sob os valores subjetivos do *mérito artístico*. Segundo Brian O'Doherty [O'DOHERTY: 2002], esse sistema era particularmente eficaz porque repercutia no espaço expositivo os princípios de organização do plano pictórico (estabelecidos na perspectiva artificial albertiana) em sua delimitação (o recorte produzido pela moldura). A pintura de cavalete (em seu elevado grau de *exponibilidade* expresso em seu "*devoir-móvel*" [AUMONT:2004. P. 112]), incorpora o limite arquitetonicamente dado no *afresco* por meio de sua própria arquitetura portátil na moldura<sup>156</sup>. Assim, a pintura como *janela* (ilusão de profundidade) e *muro* (*afresco* móvel) goza de uma radical autonomia em relação ao espaço circundante... ou assim o espectador era levado a crer.

Em sua visita ao Louvre, Freud tomava parte em um fenômeno histórico típico da segunda metade do séc. XIX: a emergência do *grande público*. O expressivo aumento de visitas em museus europeus parece ser impulsionado por uma série de fatores sociais, e foi impulsionada pelo sucesso do modelo das Feiras Universais. Com o objetivo de apresentar os avanços industriais e tecnológicos de várias nações, sob o ideal declarado da fraternidade entre os povos e, implicitamente, sua acirrada competição, essas feiras constituíram um palco celebrativo para a modernidade, sendo o local de grandes acordos de cooperação internacional.

No campo das práticas expográficas, essas grandes mostras fora dos museus, introduziram importantes contribuições por meio da introdução de novas tendências arquitetônicas. Concebidas como "*palácios*" industriais, recorriam à amplos pavilhões abertos, com enorme flexibilidade de espaços internos (permitindo ágeis e econômicas montagens e desmontagens, além da possibilidade versátil de produção de espaços internos independentes ou interconectados). O sucesso estrondoso da primeira Feira Universal (realizada em Londres, 1851) culminou não apenas na imagem idealizada do *sonho industrial* do *Palácio de Cristal* de Joseph Paxton, como introduziu o que seria a tônica dominante das consecutivas edições: a crescente preocupação com a navegabilidade de um fluxo intenso de pessoas que, em todo caso, deveria

---

<sup>156</sup> "Os afrescos das *villas* e das igrejas romanas- muitas vezes não tiveram outro quadro-objeto senão uma arquitetura (...)". [AUMONT: *Op. Cit.* 112].

convergir na inteligibilidade das sessões expositivas; ou seja, o estabelecimento de um percurso compreensível para a massa de visitantes. Talvez um dos momentos mais inventivos dessa experimentação tenha se dado no *Palais de L'Industrie* da Feira de 1867, com sua planta elíptica e concêntrica (que simbolizava o globo terrestre [GIEDION: *Op. Cit.* p. 285]), conjugando tipologia de objetos expostos e representações nacionais. Nas Feiras Universais, o princípio da circunavegação (herança das catedrais medievais) era conciliada com o *promenade* metropolitano (aliando-se aos *parques, passagens e centros comerciais*); a exposição é marcadamente um loco capaz de organizar não apenas objetos à visualização, mas também dever ser capaz de organizar fluxos de visita<sup>157</sup>.

Nesse sentido, será não apenas a novidade industrial que convocará a massa burguesa, mas também o tradicional Salão de Paris, outrora requintada e seleta prática celebrativa, que passa a contar com seu próprio *grande público*:

Durante sua apresentação, o Salão reunia o público da cidade. Como espetáculo visual era deslumbrante: o *Salon Carré* do Louvre – uma grande sala em forma de caixa que inspirou o nome do salão- inundado com pinturas do nível do olho ao teto, lotado de naturezas-mortas e pinturas de gênero ‘derramadas’ sobre as escadarias que levavam à galeria um acre de cores, vernizes reluzentes e fantasias abundantes [...] [CROW: *Apud*: CINTRÃO. In: RAMOS (org): 2010 p. 15-16].

O novo *public du salon* aglomera-se no espaço como as pinturas na parede. Em sua maioria, não são iniciados no complexo rito da apreciação da arte, o que implica em não estarem plenamente familiarizados quanto não só os parâmetros que regulavam o gosto estético acadêmico e seus critérios de organização de obras, como mas também uma certa *compostura apreciativa*. A crítica quanto a falta de *finesse* e o notório *mal gosto* burguês tornam-se lugares comuns. Em busca de lazer ou mera formalidade social, esse público que lotava a galeria era severamente repreendido por seu comportamento

---

<sup>157</sup> Conforme novas tecnologias eram desenvolvidas, passavam a ser integradas ao espaço expositivo. Assim, a Feira de 1867 contava com elevadores hidráulicos [GIEDION: *op. Cit.* p. 286] e a de 1900, com escadas rolantes [LARA: 2006. P. 65]

PLAN OF THE CRYSTAL PALACE

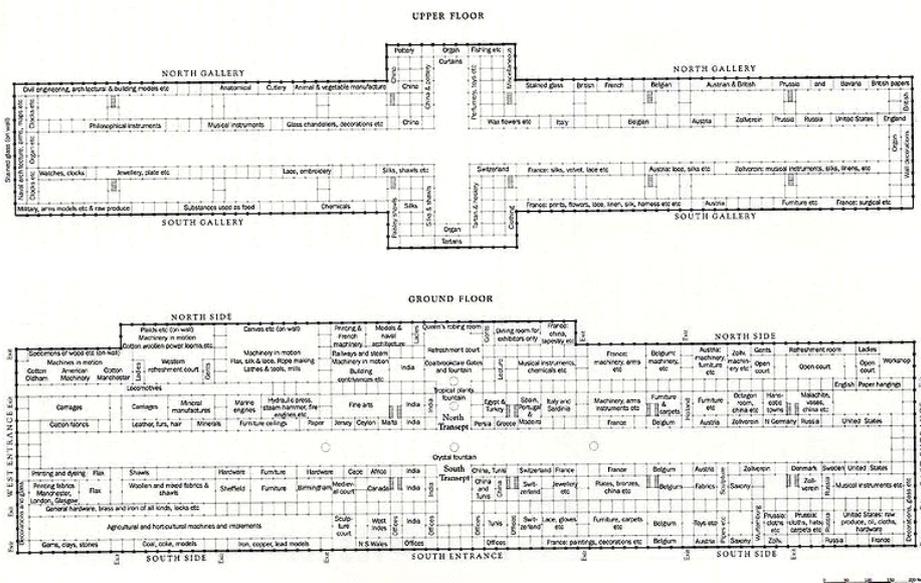


Fig. 70. Planta contemporânea do Palácio de Cristal da Great Exhibition de 1851, Londres.

Fig. 71. *The Great Exhibition*. 1851.

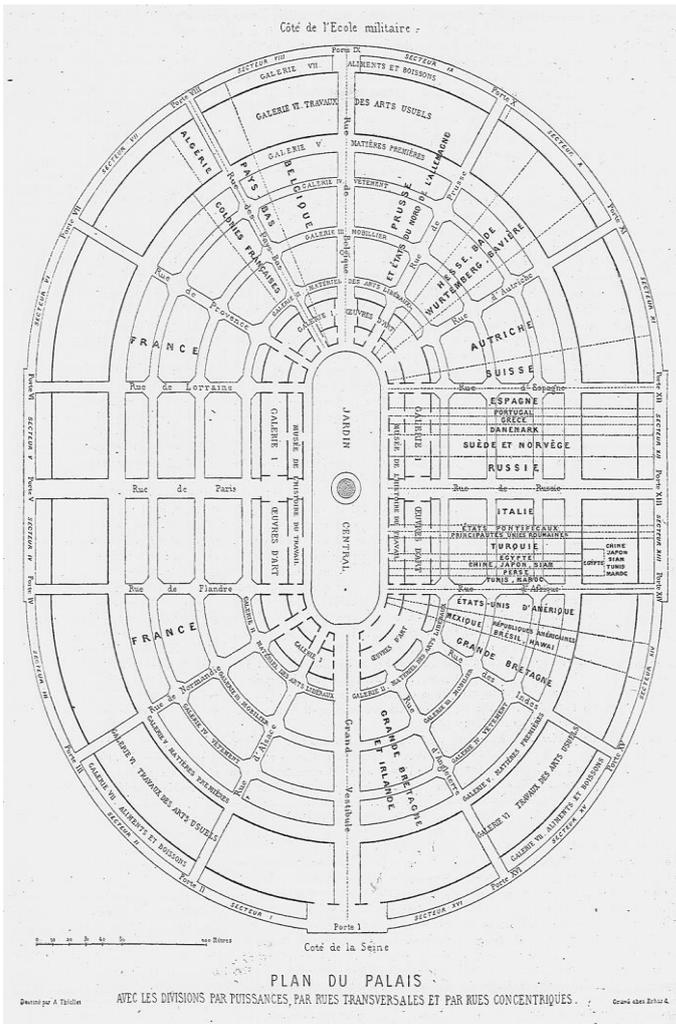


Fig. 72 Planta do *Palais des Industries*. 1867. Paris.

Fig. 73. *L'exposition universelle* de 1867.

*escandaloso* (não são incomuns os relatos de risos incontidos ou de copiosos prantos frente as telas)<sup>158</sup>. O Salão converte-se em um complexo campo de tensões sociais, não apenas no que tange seus parâmetros estéticos, mas também nas relações que agencia entre público, artistas, críticos, júri e potenciais compradores. Com o declínio dos modelos de mecenato e subsídio estatal, a venda privada passa a configurar o principal meio de subsistência do artista. Nos salões, eles podem construir uma reputação e atrair investidores (os catálogos passam a incluir o endereço dos artistas, para que obras pudessem ser diretamente adquiridas); o comércio da arte, tão desdenhado no sistema academicista, se tornou preponderante [ALTSHULER: 2008 a. P. 12].

Nesse contexto, a recusa do júri (considerado retrógrado e reacionário) passa a não constituir apenas a expressão de um gosto estético dúbio ou questionável, mas, sobretudo, era prejudicial a viabilidade de uma carreira artística. Essa tensão gera uma fratura entre o que passa a ser considerada uma arte *institucionalizada* (gerida nos espaços e por meio de agentes tradicionais do sistema das artes) e uma arte que se pretende *independente* (gerida autonomamente pelos próprios artistas e fora dos museus e sistemas tradicionais da arte).

Ao longo do tempo, não apenas o processo de seleção do salão, mas seu modo de expor obras, convertida em um modelo hegemônico de apresentação da arte, passa a ser considerado esteticamente reacionário. Mesmo entre os selecionados, era notório o descontentamento de vários artistas que se sentiam prejudicado pelo posicionamento de suas obras. Nesse sentido, a charge litográfica de Honore Daumier, acerca do Salão de 1859 [Fig. 76], parece prover um registro jocoso desta recorrência. Um pintor queixa-se que suas obras foram expostas muito alto (a reclamação mais comum entre os pintores, afirma O'Doherty [*Op. Cit.*]<sup>159</sup>). Frente a sua queixa, um visitante contra-argumenta: "Não está feliz, meu amigo? Deveria estar

---

158

Na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema (...). Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras, organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer ao escândalo para manifestar abertamente o seu julgamento. Em outros termos: a manifestação aberta do seu julgamento teria constituído um escândalo. Assim, o mesmo público, que tem uma reação progressista diante de um filme burlesco, tem uma reação retrógrada diante de um filme surrealista.

159

Ouve-se muitas queixas de artistas por terem sido colocados 'auto demais', mas nunca 'baixo demais'. Perto do chão, os quadros eram ao menos acessíveis e



Fig. 74. Academie Royale de Peinture et de Sculpture, 1669.



Fig. 75. Édouard Joseph Dantan. *Un Coin du Salon en 1880*. Óleo sobre tela. 97.2x 130.2 cm.

atendiam ao olhar 'próximo' do conhecedor antes de ele se afastar a uma distância mais sensata [ODOHERTY:2002. P.5-6].



Fig. 76 Honoré Daumier. *The Salon of 1859*. Litografia da série "L'Exposition de 1859."  
Victoria and Albert Museum, London.

encantado que eles penduraram seus quadrinhos logo acima dos de Meissonier!”. Essa anedota informa-nos ao menos de três coisas: a crítica jocosa de Daumier ao *gosto burguês* (a preferência do público pelas obras de Meissonier era notória e fora alvo de comentários jocosos de Daumier em outras charges), a suposta ingenuidade do olhar leigo sobre os parâmetros vigentes na organização do salão e o incômodo persistente dos artistas frente ao modo que suas obras eram apresentadas. No entanto, seja o posicionamento prejudicial à visualização (como alega o pintor), seja a proximidade com outras obras capaz de enaltecer a ‘pintura (como alega o visitante), resta ao menos um consenso: a disposição produz sentido e, portanto, pode ser *lida*.

Os artistas são particularmente sensíveis aos efeitos que a disposição de suas obras pode produzir, e isso revela-se não apenas em suas constantes queixas no Salão, mas também quando lhes é dada a oportunidade de opinar quanto a possíveis arranjos. Um exemplo disso pode ser observado na participação de Van Gogh no sétimo salão anual da associação *Les Vingt*. Em 15 de novembro de 1889, Octave Maus escreve carta a Van Gogh o convidando a participar do evento, enviando “uma ou algumas obras<sup>160</sup>” representativas de seu trabalho, sendo disponibilizado a cada artista uma área máxima de quatro metros. Van Gogh, então, esboça no verso da própria carta um rascunho de um possível conjunto de obras e a sequência na qual poderiam ser apresentadas[Fig. 77].. Em resposta datada de 20 de novembro do mesmo ano, ele confirma sua participação e a sequência de obras esboçada; temendo, no entanto, que o conjunto ultrapasse o limite espacial estabelecido argumenta estar convicto de que o conjunto produz um efeito cromática interessante como um todo (“*um tout*”). Por fim, a sequência é exposta na mostra.

Embora surja uma associação direta entre o modo de expor do salão e seus critérios reacionários de seleção entre os artistas modernos, bem como os artistas lancem-se em experiência plásticas a partir de determinados agrupamentos de obras, nada indica que a constituição de mostras independentes organizadas por artistas (como aquelas realizadas por Courbet, Manet, Renoir e o próprio Salão dos Artistas independentes, fundado em

---

<sup>160</sup> “*d’un ou de plusieurs de vos ouvrages*”.  
[MAUS. In: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let818/letter.html>]



Fig. 77. Vincent van Gogh. Esboço em verso de carta de Octave Maus com plano de disposição de obras. 15 de novembro de 1889. Amsterdã, Muse Van Ghog (Vicent van Ghog Foundation).

1884) tenham reformulado de forma radical as práticas expositivas vigentes [O'DOHERTY: *Op. Cit.* 17 e CINTRÃO: *Op. Cit.* P. 22], imperando ainda o "gosto decorativista dos interiores burgueses" [CASTILHO: *Op. Cit.* P. 43] ao estilo *salon*. Todavia, essa mudança já era gestada no campo pictórico: a subversão da perspectiva como princípio ordenador antecipava o colapso do modelo parisiense de expor pinturas. Não mais estruturada na ilusão de profundidade, a tela ganha autonomia como objeto e sua planaridade ((a superfície pictórica como "uma entidade com comprimento e largura, mas sem espessura [...]") [ODOHERTY: 2002. p. 15], cujo protagonista é a tinta [*idem.* P. 32]) proeminência.

Devemos considerar que a perspectiva artificial implicava também em uma estabilidade do corpo do espectador; há na obra a prescrição de uma posição adequada de observação, inscrita e intuída no registro da imagem. O impressionismo introduz a experiência da múltipla percepção da obra, dependendo ativamente do posicionamento do público, desestabilizando, assim, a relação entre corpo e obra<sup>161</sup>; eis o novo espectador:

"um pouco inábil [...] atordoado [...]. Pode-se até dizer-lhe que é um artista e persuadi-lo de que sua contribuição no que ele observa ou tropeça é sua assinatura de autenticação" [*idem.* P. 37/39]).

O espaço expositivo torna-se um ponto de encontro entre dois agentes autônomos: *obra-objeto* e *público-corpo*. Localiza-se aí, portanto, no início da experiência moderna, o cerne do risco da *teatralidade*, conforme as ressalvas de Michael Fried ao Minimalismo [FRIED: 2012], expressa na ameaça de que a *pictorialidade* (enfrentamento plástico da obra que, embora dependa de relações referentes a seu posicionamento, inscreve-se como um sistema interno de coerências, relativamente autônoma em relação ao espaço circundante) fosse suprimida pela *objetividade* (a aderência integral ao posicionamento, constituindo a própria experiência da obra

---

161

Os primeiros espectadores do Impressionismo devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros. Quando se tentava verificar o motivo chegando bem perto, ele sumia. O Espectador era forçado a ir para trás e para frente para captar partes do conteúdo antes que elas se dissipassem. O quadro, não mais um objeto passivo, emitia instruções. [O'DOHERTY: *Op. Cit.* P. 63]

como efeito espacial-composicional)<sup>162</sup>. Um dos marcos deste processo é justamente a gradual absorção da moldura pelo campo pictórico que, inicialmente distende-se sobre ela (como em pinturas de Seurat, que pinta sobre a moldura [CASTILHO *Op. Cit.* P. 41]) e, por fim, parece fagocitá-la por completo, banindo sua operacionalidade como borda ou limite absoluto da imagem (ou seja, seu agenciamento entre *campo pictórico* e *espaço expositivo*). Algo semelhante ocorre com a base escultórica<sup>163</sup>.

Podemos, no entanto, argumentar que a *desaparição da moldura* (como um gesto ilusionista) é meramente aparente. Se a experiência da pintura moderna declara sua obsolescência, e supostamente a *exclui, a ejeta, a descarta*, trata-se, contudo, de um recalque: não mais figurando como agente (moldura), ela converte-se em função (cisão); não sendo mais visível no espaço expositivo, ela está *em toda parte*, uma vez que “a galeria em si se tornou o mecanismo de enquadramento” [OBRIST:2014. P. 42], como campo de experimentação artística. A colagem cubista radicaliza essa experiência, tornando a tela opaca e impondo ao espaço expositivo também sua própria *estética de descontinuidade*<sup>164</sup>.

O papel preponderante da localização da obra no espaço expositivo provavelmente encontra seu ápice na mostra “*A Última Exposição Futurista*,

---

162

O que está em jogo (...) é se as pinturas ou os objetos em questão são experimentados como pinturas ou como objetos; e o que define sua identidade como *pintura* é seu enfrentamento da exigência de que se sustentem como formas [*shapes*]. Caso contrário, elas serão experimentadas como meros objetos. Isso pode ser sintetizado dizendo-se que a pintura modernista finalmente concluiu que é imperativo que ela elimine ou suspenda sua própria objetividade [*objecthood*] e que o fator crucial nessa empresa é a forma [*shape*], mas uma forma que deve pertencer à pintura – que seja *pictórica* e não, ou meramente, literal. Ao passo que a arte literalista aposta tudo na forma como uma determinada propriedade dos objetos, quando não até mesmo como uma espécie de objeto com peculiaridade própria. Ela aspira não a eliminar ou suspender sua própria objetividade, mas, ao contrário, a descobrir e projetar essa mesma objetividade”. [FRIED: *Op. Cit.*]

163

*O abandono do ilusionismo perspectivista* (...) destruiu a moldura e a base, elevando assim a obra à categoria de objeto e, conseqüentemente, estreitando a relação entre obra e espaço (...) [CASTILHO: *Op. Cit.* p. 37]

164 A partir do momento em que compreendemos que a justaposição de obras pode produzir ‘sentido’ e se aproximar de uma forma de ‘colagem’ ou de ‘montagem’ (como uma forma de ‘criação artística’) [GLISENSTEIN: *Op. Cit.* p. 63]

*0-10'*, inaugurada em dezembro de 1915, em São Petersburgo. A exposição fora marcada pela rivalidade entre Tatlin e Malevitch:

*Jusqu'au dernier moment, tous deux se cachèrent l'un à l'autre leurs dernières oeuvres, et lorsque Tatlin put enfin voir les tableaux de Malevitch, il fut si outré qu'il refusa catégoriquement d'exposer ses reliefs muraux dans le même espace que ce qu'il estimait être les travaux d'un amateur. [...]*

*Em proponant que Tatlin et ses disciples, Popova et Udalzoza, montreraient leurs travaux séparément, Alexandra Exter évita la débâcle in extremis. Tatlin accepta, mas fit figurer à l'entrée de la section qui lui était réservée un carton portant l'inscription 'Exposition de peintures professionnels' (...).<sup>165</sup> [SMOLIK. In: HEGEWISH, KLÜSER (ogs):1998 p.. 124]*

Embora radicalmente hostis, as obras de Malevitch e Tatlin chegam a uma solução parecida: o *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* de Malevitch almeja transcender a realidade material por meio de uma nova consciência pictórica; os *contra-relevos* de Tatlin, lançam-se a materialidade industrial (o ferro, o alumínio, o zinco, os cabos metálicos) como composições pictóricas abstratas obtidas na lâmina metálica curvada e suspensa. No entanto, ambos se voltam deliberadamente aos cantos, como elemento arquitetônico e cultural (o "*canto vermelho*", espaço consagrado ao principal ícone de devoção nos espaços de veneração ortodoxa - não atoa, a repercussão geral era de que a obra de Malevitch expressava uma espécie de um nihilismo pictórico [ALTSHULER: 2008 a. P. 173]).

A composição das pinturas de Malevitch demonstravam sua convicção de que:

*les murs des musées sont des surfaces planes sur lesquelles doivent être placées les oeuvres dans le même ordre que la composition des formes est placées les oeuvres dans le même ordre que la composition des*

---

165

Até o último momento ambos esconderam seus trabalhos mais recentes um do outro e, quando finalmente pode ver as pinturas de Malevitch, Tatlin ficou tão indignado que se recusou categoricamente a expor seus relevos de parede no mesmo espaço daquilo que julgava o trabalho de um amador.

Ao propor a Tatlin e seus discípulos, Popova e Udalzoza, que expusessem suas obras separadamente, Alexandra Exter evitou que o desentendimento se extremasse. Tatlin concordou, mas, na fixou na entrada da seção reservada a ele, um cartão com a inscrição "Exposição de pinturas profissionais" (...) [tradução nossa].

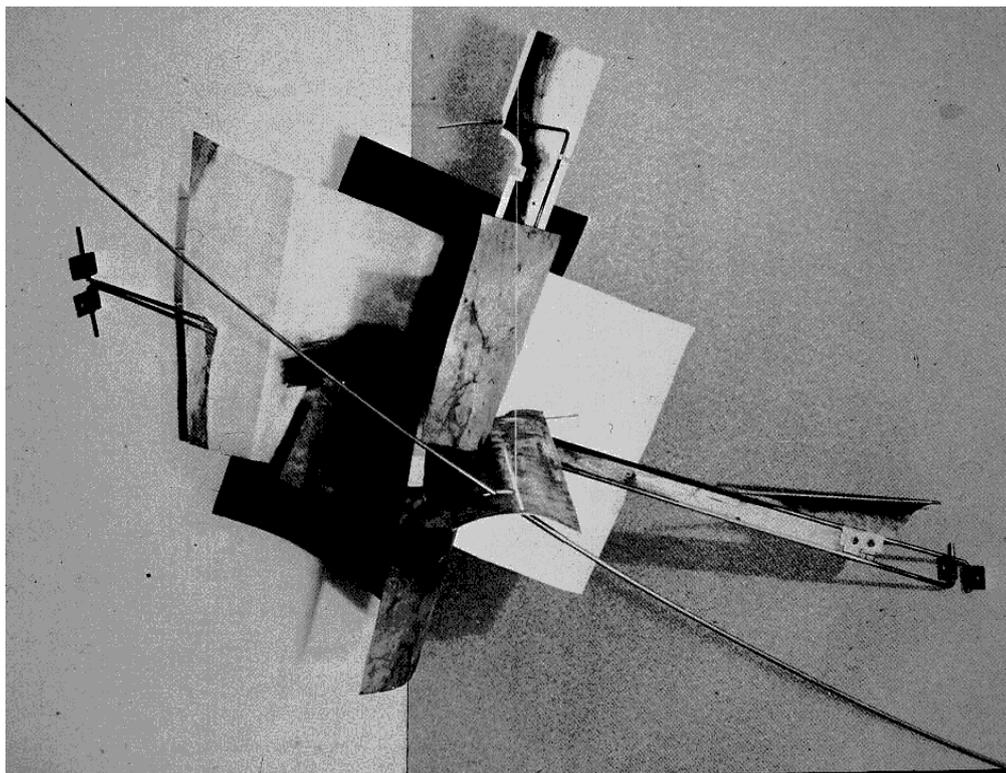


Fig. 78. Vladimir Tatlin. *Corner Counter-Relief*, 1915. Folha de metal, cobre, matéria e suportes. 71 × 118 cm

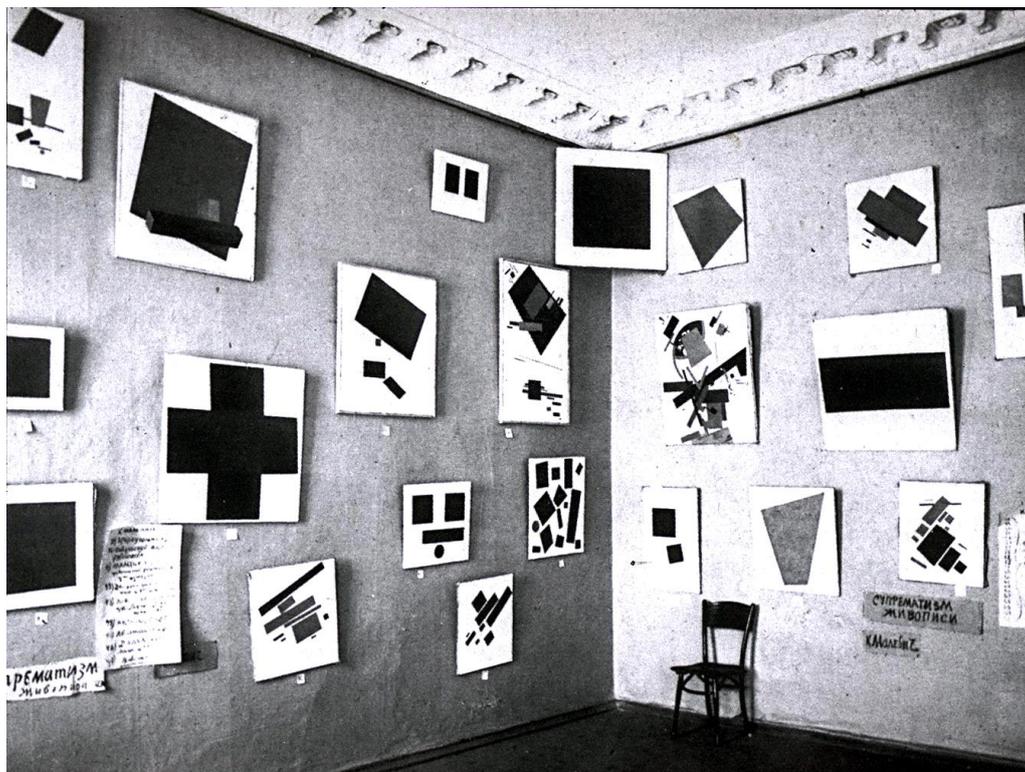


Fig 79. Vladimir Malevich, *Room for the last Futurist Exhibition*, 1915. The Russian Museum Moscow.

*formes est placée sur la surface plane picturale(...)*<sup>166</sup> [MALEVITCH. *Apud*. Glicenstein: 2014. p. 46, 47]

Em ambos os casos, tratam-se de questões pictóricas que, todavia, abdicam radicalmente da gestualidade da pintura e enfatizam sua espacialização.

Esse processo parece radicalizar-se com os *readymades* duchampianos. O *readymade*, *a priori*, não descreve uma técnica artística, nem um processo, no sentido tradicional do termo, mas um ato; uma atitude que envolve uma decisão artística (*conceitual*), um processamento institucional (*museológico*) e, sobretudo um movimento semântico (*nomeação*). Trata-se, portanto, de um deslocamento simbólico que dá notícia da instabilidade expressa na reversibilidade insuperável entre o *artista*, o *pintor* e o *anartistas*; entre o *objeto artístico* e o *objeto industrial*, entre a *Arte* e o *banal*. Nesse deslocamento que implica na inserção de um objeto desfuncionalizado à uma situação de apreciação (*desviado à uma "via morta"*) [ARGAN: 1992. P. 358], ou operada como uma *imagem cadavérica* em Blanchot [BLANCHOT:2011]), a perda do valor utilitário faz acompanhar-se da inoperância dos valores da *expressividade*, *perícia técnica* e *juízo de gosto* (aplicáveis ao objeto artístico). O artista, assim, reivindica para si o que a muito tornara-se o ofício do jure, de uma formulação enunciativa para um simples procedimento de nomeação (*isso é uma pintura/ isso não é uma pintura*) [DUVE: 1984].

A distensão do campo pictórico ao tridimensional marcará o início da instalação, e pode ser exemplificado, sobretudo, com os exemplos da *Merzbau* [FIG. 81], de Kurt Schwitters e no *Prounroom* de El Lissitzky [Fig 82-84]. Tanto o *Merz* (fragmento da palavra *Kommerzbank* que demarca sua origem na experiência da colagem) quanto o *Proun* (anagrama para "*proekt utverzhdenya novogo*" [desenho para o estabelecimento do novo], que demarca a herança do projeto suprematista) almejam-se projetos estético-sociais que atravessam diversas mídias e suportes.

Schwitters, influenciado por seus encontros com os artistas construtivistas (entre eles, Lissitzky) e associados ao De Stijl, idealiza a *Merzbau* (construção *Merz*) como uma *obra-ambiental*; uma *assemblage*

---

166

As paredes dos museus são superfícies planas sobre as quais as obras devem ser posicionadas da mesma forma em que a composição das formas é posicionada sobre a superfície pictórica. [Tradução nossa].



Fig. 80. Marcel Duchamp. A Fonte. Galeria 291, Society of Independent Artists. 1917.

imersiva, produzida com *objetos encontrados* ("espólios e relíquias" [SCHWITTERS *Apud*: ORCHARD: 2007. P. 25]), gesso e madeira. A *Merzbau* configurava-se em um meio caminho entre uma *gruta de resíduos*, uma *catedral gótica*, a *pintura cubista* e um *espaço domiciliar*. Como um *work in progress*, era um projeto interminável, perpetuamente aberto a modificações e em constante crescimento. Se Tatlin apropriava-se das qualidades formais dos materiais industriais e Duchamp da banalidade do objeto industrializado, a *Merzbau* fazia-se de restos da sociedade industrial: um projeto que envolvia não apenas uma relação estética, mas social, espiritual, ideológica e política que se constrói com os escombros de uma civilização.

Por sua vez, o *Proun Room* de Lissitzky, exibido na *Great Berlin Art Exhibition*, em 1923, radicaliza a experiência plástica proposta pelos relevos de Tatlin por meio de seu desdobramento lógico: a ocupação integral de todos os planos disponíveis para a realização de um único ambiente, uma *montagem escultórica*. De fato, a própria noção do *Proun* propunha-se como um meio caminhos entre pintura e arquitetura.

*When I made my Proun, I did not think of filling one of these surfaces with yet another decorative patch. (...) You say that we are hung on the walls of the museums? It is not my fault that the museum directors are convinced of the perpetual infallibility of their own spectacle lenses, so that it never occurs to them to devise another method of exhibiting. [LISSITZKY. In: S, LISSITZKY-KUPPERS (org): 1995. P. 348]<sup>167</sup>*

Lissitzky verá na experiência suprematista um rompimento com o espaço *planimétrico* e *perspectivo* (modelos de representação) da figuração em favor de novas relações pictóricas que, uma vez *situadas* tridimensionalmente, resultam em um espaço atravessado por vetores geométricos não apenas nas

---

167

Quando criei meu *Proun*, não pensei em preencher uma destas superfícies com mais uma costura decorativa (...). Você diz que somos pendurados nas paredes dos museus? Não é minha culpa se os diretores dos museus estão convencidos da perpétua infalibilidade de suas próprias lentes espetaculares, de modo que nunca lhes ocorre desenvolver outro método de exibição [tradução nossa].



*Fig. 81.* Kurt Schwitters. Merzbaum. 1923- 1943

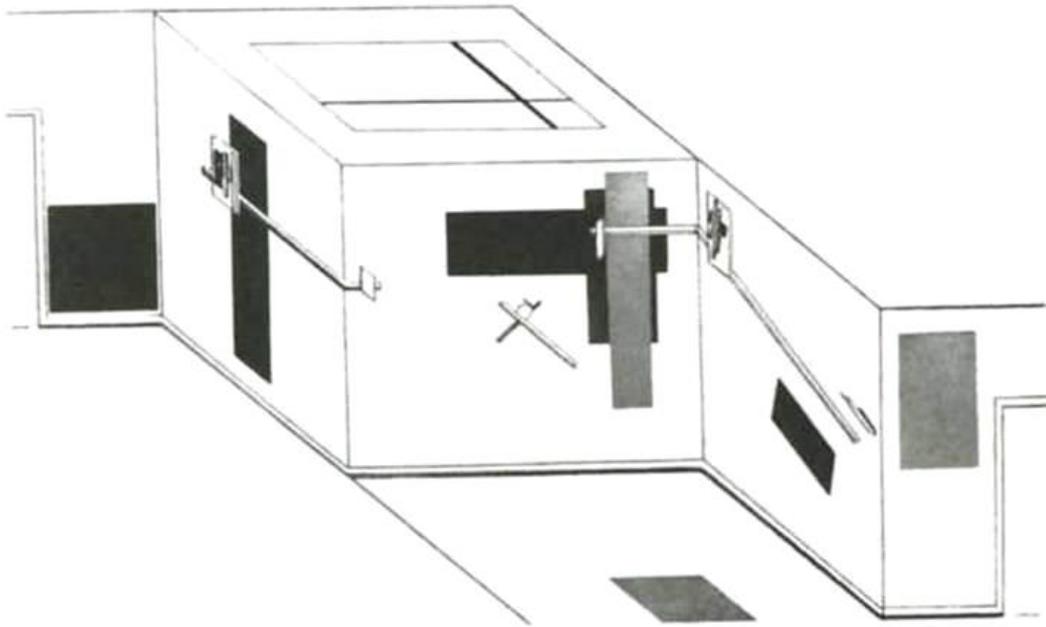
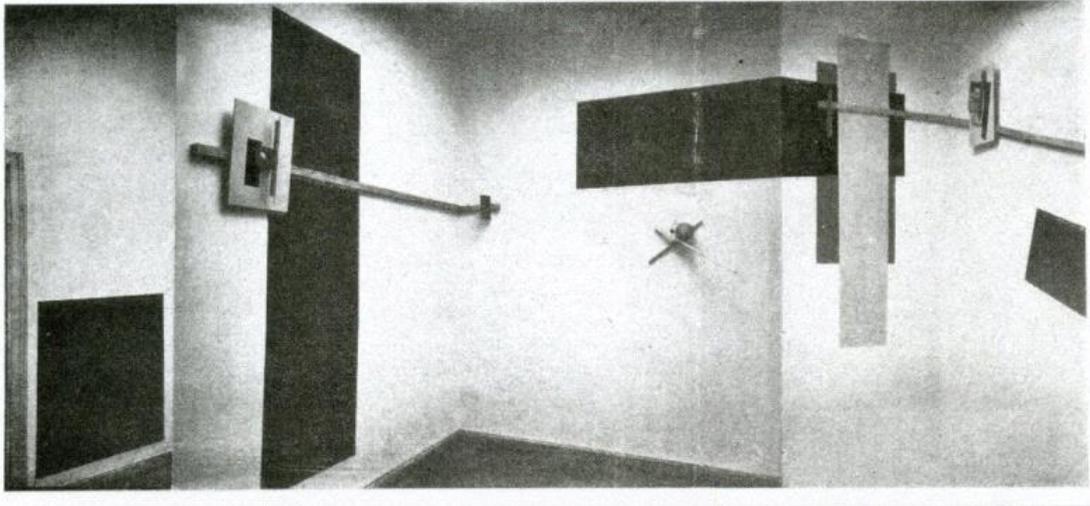


Fig. 82 El Lissitzky. 'Proun Room' 1923.

Fig. 83. El Lissitzky. 'Proun Room' 1923.

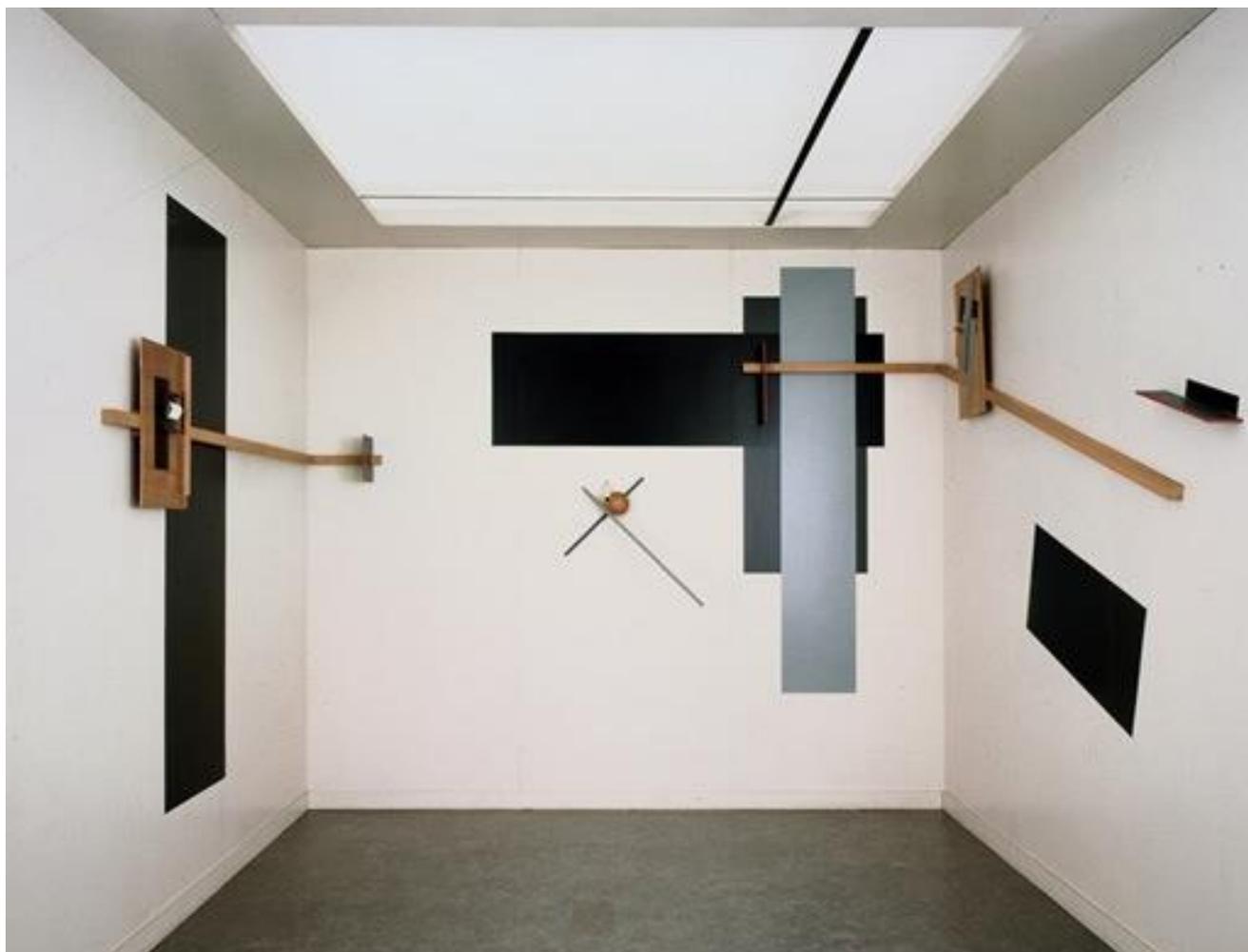


Fig. 84. El Lissitzky. Prounenraum. 1923. Reconstrução de 1971.

paredes, mas no teto; um *cômodo (room) abstrato*, que exige um engajamento do público, de modo a ser não apenas visto, mas *habitado*:

*Room: not what is seen through the key-hole, not what is seen through the open door.*

*Room-space is not there for the eye alone, is not a picture; it must be lived in.*<sup>168</sup> [LISSITZKY. *Apud*: LISSITZKY-KUPPERS:1995. P. 351]

A década de 1920 marcou o início de dois processos indissociáveis: a emergência das instalações e a diversificação dos modos de expor obras de arte no espaço expositivo; e Lissitzky foi profundamente influente em ambos. A efervescência deste período leva Glicenstein [*Op. Cit.*] a declará-lo como o período de transição entre duas do que declara as três eras da exposição: A primeira, a "*era dos museus*" é marcada pela fundação dos principais museus do ocidente e estende-se do final do séc. XVIII ao início do séc. XX; a segunda, a "*emergência do design expográfico*", marcado sobretudo pela contribuição das vanguardas artísticas, pela ênfase da relação formal entre obra e espectador e pela realização de exposições fora do espaço do museu; e a Terceira, na qual, segundo o autor, nos encontramos atualmente, a "*era do curador*", a partir das décadas de 1960 e 1970, marcadas pela autonomia desse agente e do desenvolvimento crescente da atribuição de autoria a exposição.

Para Lissitzky não parece haver nenhuma distinção formal entre a experiência de artista e expógrafo, a ponto dele afirmar ser sua prática como organizador de exposições seu mais importante empreendimento artístico<sup>169</sup>. Nele, o *programa social radical de Tatlin e o idealismo formal de Malevitch parecem combinar-se na concepção de espaços expositivos que modificassem as percepções do público* [O'DOHERTY: *Op. Cit.* p. 98,99]. Assim, realiza diversas exposições, como o Pavilhão Soviético em Colônia, a

---

<sup>168</sup>

Cômodo: não o que se vê por um buraco de fechadura, não o que se vê por uma porta aberta.  
Cômodo-espaço não é apenas para o olho, não é uma pintura; deve ser habitado. [Tradução nossa].

<sup>169</sup> "*My most important work as an artist [...]: the creation of exhibitions*" [LISSITZKY. In: LISSITZKY-KUPPER (org.):1995.

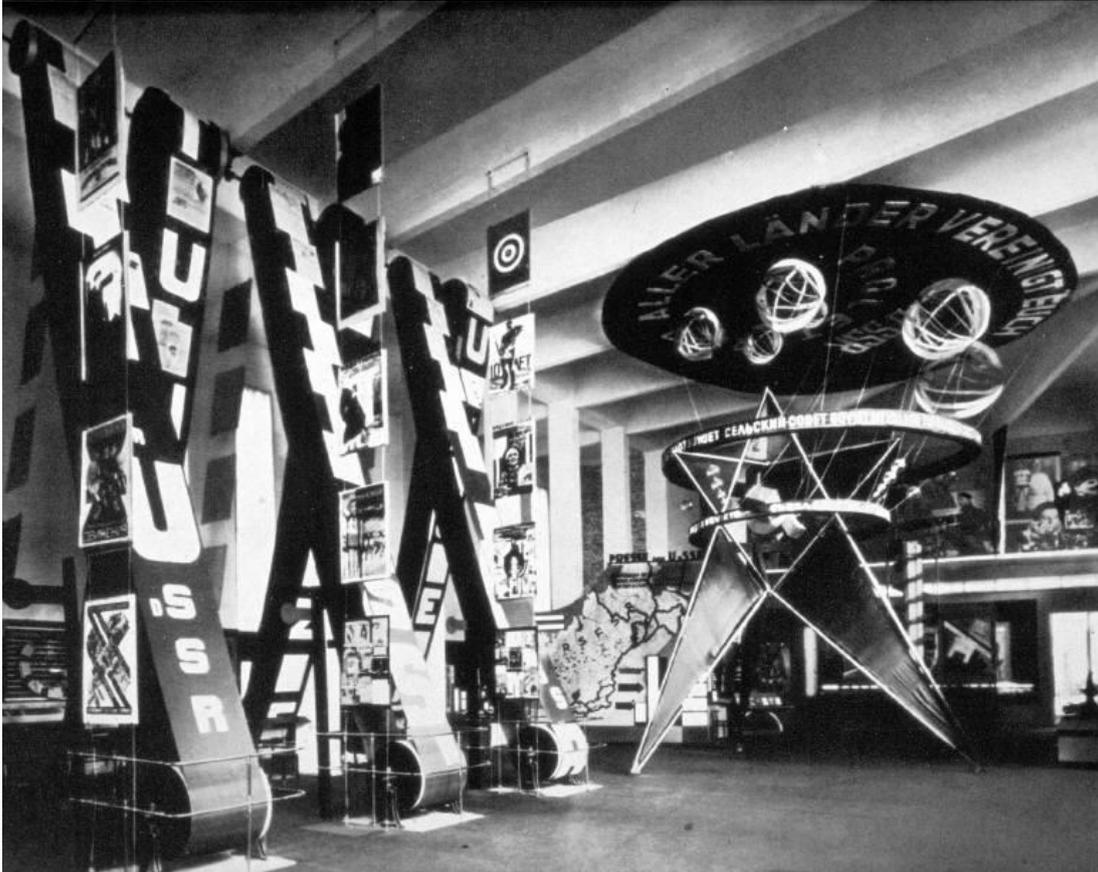


Fig. 85. El Lissitzky. Pavilhão Soviético na International Press Exhibition, Cologne. 1928

*International Hygiene Exhibition*, a *International Fur Exhibition*, a *International Aviation* etc. Nenhuma, no entanto, será tão célebre quanto seu *Kabinett der Abstrakten*, montado em 1927 como a sala dedicada a arte abstrata no *Landesmuseum* em Hanover.

El Lissitzky já havia projetado uma sala especificamente para a arte abstrata em 1926 na *Internationale Kunstausstellung*. Alexander Dorner, então diretor do *Landesmuseum*, o convidou a fazer algo similar, mas agora como uma instalação permanente no museu; o resultado foi o *Gabinete da Abstração*, concluído em 1927 e aberto à visitação em 1928. São distinguíveis nos registros fotográficos obras de Picasso, Leger, Moholy-Nagy, Mondrian, Archipenko, Schlemmer, Baumeister, Van Doesburg, Marcoussis e do próprio Lissitzky (Ines Katenhusen [KATENHUSEN: 2009] aponta evidências de que obras de Malevitch estiveram expostas no local, provavelmente as mesmas que Alfred Barr Jr. conseguiria por empr stimo em 1935 para compor a exposi o *Cubismo e Arte Abstrata*). Assim descreve Lissitzky:

*The six surfaces (floor, four walls, ceiling) are the given factors, they are to be designed. It should not be a living-room; this is, after all, an exhibition. One keeps on moving round in an exhibition. Therefore the room should be so organized that of itself it provides an inducement to walk around it. (...)*

*The room (as an exhibition room) is design with elementary forms and materials; lines, flat surfaces and bar, cube, sphere, and black, white, gray, and wood; and surfaces which are spread flat on to the wall (color) and surfaces which are perpendicular to the wall (wood). (...)*

*I have shown here the axes of my design for the room. I want to express in it the principles wich I consider essential to the fundamental organization of room space in itself. In this already-given room I am attempting to clarify these principles with special regard for the fact that I am designing an exhibition show-room, therefore to my mind a demonstration room.*

*The organization of the wall is not, therefore, to be conceived in terms of being painted or in terms of pictures. To paint over the walls and to hang on pictures on them is equally wrong. The new room nether needs nor desire pictures – it is not in fact a picture if it is transposed into flat surfaces. This explains the hostility*



Fig. 86. El Lissitzky. Kabinett der Abstrakten.  
Landesmuseum (Hanover, Alemanha), 1927-28.

Fig. 87. El Lissitzky. Kabinett der Abstrakten.  
Landesmuseum (Hanover, Alemanha), 1927-28.

*of the picture-painters towards us: we are destroying the wall as a resting-place for their pictures. (...) The room is there for the human being- not the human being for the room (...) we no longer want the room to be like a painted coffin for our living body*<sup>170</sup> [LISSITZKY. *Apud*: LISSITZKY-KUPPERS:1995. p. 366]

Deste modo, argumenta Lissitzky, o espaço expositivo moderno deve suprimir a *selvageria*<sup>171</sup> dos modos tradicionais de expor: não são as obras, mas os sujeitos que devem ser os agentes ativos da exposição. O espaço, portanto, deve mediar a relação entre um sujeito-movente e uma obra-estática. O artista parece mesmo responder às críticas de Valéry frente a “barbárie” da *tapeçaria francesa* ao propor que a exposição deveria ser tão meticulosa e apurada em relação as condições de visibilidade quanto uma sala de concertos o é em relação a acústica, de modo a garantir a efetividade das propostas plásticas<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> As seis superfícies (piso, quatro paredes e um teto) são fatores dados, não são projetados. Não se deve compor uma sala de estar; afinal, isso é uma exposição. Mantém-se a circulação em uma exposição. Logo, o cômodo deve ser organizado de modo a prover uma indução do caminhar a entorno dele. (...) A sala (uma sala de exposição) é projetada com formas e materiais elementares: linhas, superfícies lisas e barras, cubos, esferas, preto, branco, cinza, madeira; e superfícies que se espalham planas pela parede (cor) e superfícies que são perpendiculares a parede (madeira) (...) Mostrei assim, os eixos do meu projeto para a sala. Gostaria de expressar com ela os princípios que considero fundamentais na organização de um espaço para si mesmo. Nesta sala, já dada, tento tornar claros estes princípios, especialmente para o fato de que eu estou projetando um *show room*, deste modo, em minha mente, uma sala para demonstração. A organização da parede, por tanto, não deve ser concebida em termos de ser pintada ou em termos de conter pinturas. Pintar paredes e pendurar quadros sobre elas é igualmente equivocado. A nova sala não precisa nem necessita de pinturas- não é, ela mesma, tela se fosse transferida para as superfícies planas. Isso explica a hostilidade dos pintores-de-tela para conosco: estamos destruindo a parede como um local de repouso para pinturas. (...) A sala está aí para o humano, não o humano para a sala. (...) Não queremos mais que a sala seja como um caixão pintado para nossos corpos vivos.

<sup>171</sup> *The great international pictures-reviews resemble a zoo, where the visitors are roared at by a thousand different beasts at the same time. In my room the objects should not all suddenly attack the viewer.* [LISSITZKY In: LISSITZKY-KUPPER (org.):1995. p. 366].

As grandes resenhas-imagéticas internacionais assemelham-se à um zoológico, na qual diferentes feras rugem ao visitante simultaneamente. Em minha sala os objetos não devem atacar o visitante. [Tradução nossa].

<sup>172</sup> “Just as the best acoustics are created for the concert-hall, so must the best optics be created for the showroom, so that all the works may achieve the same degree of effectiveness”. [*idem*. P. 336]

“Do mesmo modo que a melhor acústica é criada para a sala de concertos, também a melhor óptica deve ser criada na sala expositiva, para que todas as obras atinjam seu maior grau de eficiência”. [Tradução nossa].

*l'aménagement de l'espace [soit] entièrement orienté vers la participation du spectateur (...) si par le passé, lors du déplacement devant les murs d'images on avait été entraîné par les peintures vers une certaine passivité, désormais notre design devrait rendre l'homme actif*<sup>173</sup> [LISSITZKY. Apud. GLICENSTEIN: *Op. Cit.* p. 48]

As teorias de Lissitzky encontram um terreno fértil no *Landesmuseum*. Donner assumiu a direção da instituição em 1922 e encontrou no antigo *Provinzial-Museum* de Hanover um tradicional museu do fim do século XIX e início do séc. XX, com sua estrutura palaciana, suas exposições ao estilo parisiense, sua rigorosa ordenação por tipologias, escolas nacionais e coleções específicas ordenadas cronologicamente, dando ao público uma noção de gradual progresso das artes. Dorner, então, em sua gestão deu início a um intenso processo de reformulação, que incluía o desenvolvimento de novos recursos gráficos, novas políticas aquisitivas (particularmente interessada no fenômeno da arte abstrata [CINTRÃO. *Op. Cit.* p. 29]) e, sobretudo, a reestruturação e reforma dos espaços expositivos.

Dorner era particularmente sensível a popularização do materialismo histórico de matriz hegeliana, que fazia surgir nos museus europeus as *period rooms* (*salles d'époque*): a presentificação de formas artísticas, arquitetônicas ou decorativas que inserem a produção artística em um certo *espírito de época*. Dorner parece questionar a estrutura homogeneizante do espaço expositivo (que permanece inalterado, independente do período ou estilo apresentados), que implicava, em última instância, em um museu *for a do tempo*; como um conjunto de formas heterogêneas ordenadas segundo parâmetros regulares, pretensamente fixos e imutáveis [KATENHUSEN: 2009].

No entanto, muitos autores referem-se as ambiências propostas por Dorner não como *Period Rooms*, mas "*Atmosphere rooms*" (*salas atmosféricas*) [GLICENSTEIN: *Op. Cit.* P. 27] [KATENHUSEN: *Op. Cit.* p. 5]: antes de tentar inserir a produção artística em uma cenografia de autenticidade, as salas produziam ambientes imersivos nas quais os recursos expográficos eram

---

173

O traçado do espaço [é] inteiramente orientado pela participação do espectador (...) se no passado, quando nos movíamos em frente as paredes de imagens, nos enredávamos pelas pinturas em direção a uma certa passividade, agora nosso desenho deve antecipar o homem ativo. [Tradução nossa].

especialmente pensados para salientar determinados aspectos das obras expostas (o que incluía a reformulação das paredes, mobiliário, iluminação<sup>174</sup> etc.). Abdicava-se, assim, de simular um passado, em favor de inaugurar um *passado novo*, atualizado no que havia de mais recente nas tendências expositivas e artísticas; e, a sala dedicada a arte abstrata demonstra que Dörner estava interessado não apenas na historicização do passado, mas também do presente. [KATENHUSEN: *Op. Cit.* 12].

Dentre as reformulações do *Landesmuseum*, chama a atenção a radical diminuição da densidade do acervo exposto e a supressão dos elementos decorativos, tendência não de todo incomum na Alemanha que, após um rápido e intenso processo de industrialização, desenvolve uma sensibilidade estética pela *funcionalidade, abstração geométrica* e franco *antagonismo aos estilos históricos expressos na ornamentação*.

A direta relação entre *forma* e *conteúdo* traz em seu bojo o ideal de uma universalidade plástica que, no campo das artes, expressa o desejo por um *estilo internacional*. O museu de palácio converte-se em uma ideal máquina *de expor obras de arte*: flexível, versátil e ampliável (*mundaneum* [1928] ou sonho de um *museu do crescimento ilimitado* [1930-39] de Le Corbusier; esse *museu como um rizoma arquitetônico*). Neste contexto, não deve ser de todo surpreendente perceber-se no gabinete do diretor da Bauhaus, decorado por Walter Gropius [Fig. 92], a emergência do Cubo Branco. A exposição começa a libertar-se de suas acepções pictóricas e escultóricas e parece convergir em uma nova arte total, na qual essas plasticidades deve se unir as dimensões arquitetônicas e gráficas e produzir uma única ambiência na experiência da visita. Assim, já tradicionais preocupações no planejamento expográfico acerca da navegabilidade passam a ser pautadas pela liberdade de movimentação na possibilidade do percurso autônomo (uma tendência menos à organização *enfilade*, como um circuito de galerias interligadas, e mais à modelos de percurso *contínuos*, como pavilhões abertos). Hebert Bayer argumentará que essa plasticidade emergente deve expressar essa liberdade não apenas por meio do deslocamento do público, mas também na possibilidade de se tirar o maior proveito possível de seu campo visual. Assim,

---

<sup>174</sup> As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais da arquitetura. [CINTRÃO: *Op. Cit.* P. 34].

as imagens deixam a estabilidade da parede e projetam-se angularmente sobre o espectador, o envolvendo.



Fig. 88. "Dome Gallery", Museu Provincial de Hanover, 1917.



Fig. 89 Primeira exposição na "Dome Gallery", depois da reorganização do Landesmuseum de Hanover por Alexander Dorner, 1930.



Fig. 90. Galeria 43, antes da reorganizaçao do Museu Provincial de Hanover por Alexander Dornier, Início dos anos 1920.

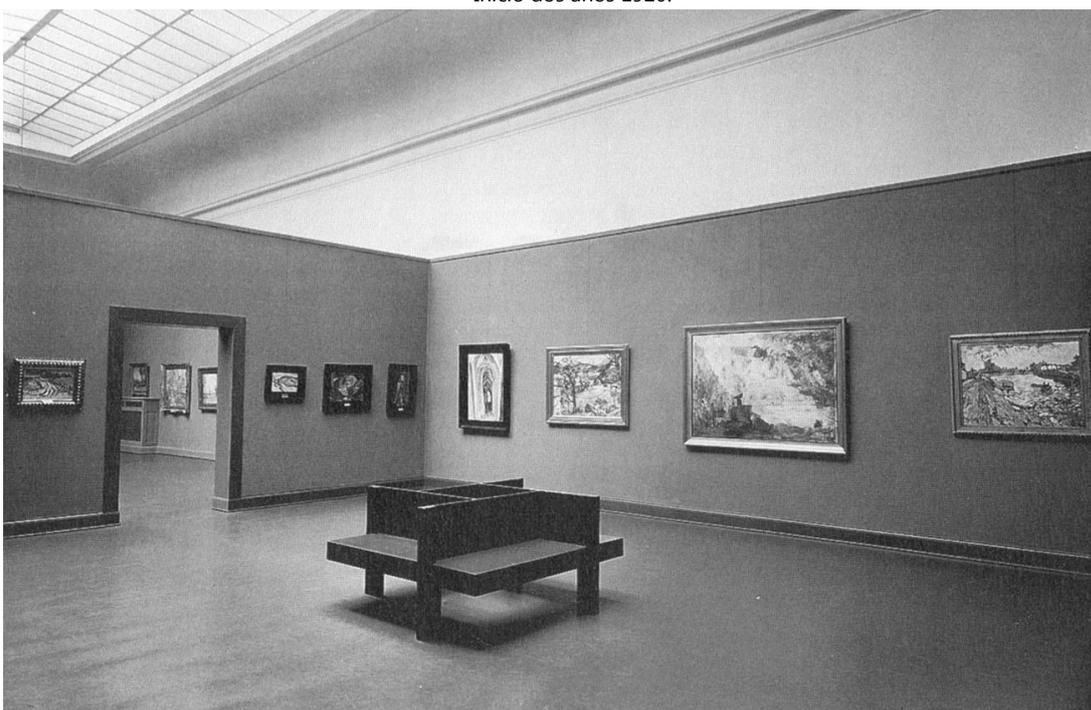


Fig. 91. Galeria, depois da reorganizaçao do Museu Provincial de Hanover por Alexander Dornier (banco central e projeto de Lazlo Moholy-Nagy). Final dos anos 1920.



Fig. 92 Sala do diretor da Bauhaus de Weimar (Alemanha), 1923, primeira sede da escola

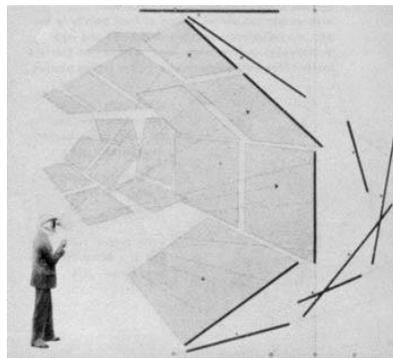
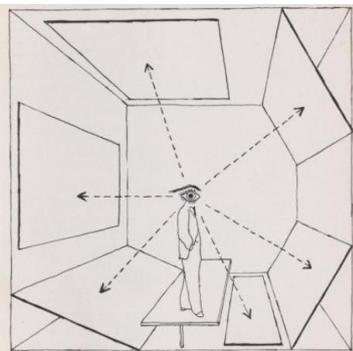


Fig. 93 . Herbert Bayer. Campo de visão estendida. 1930.

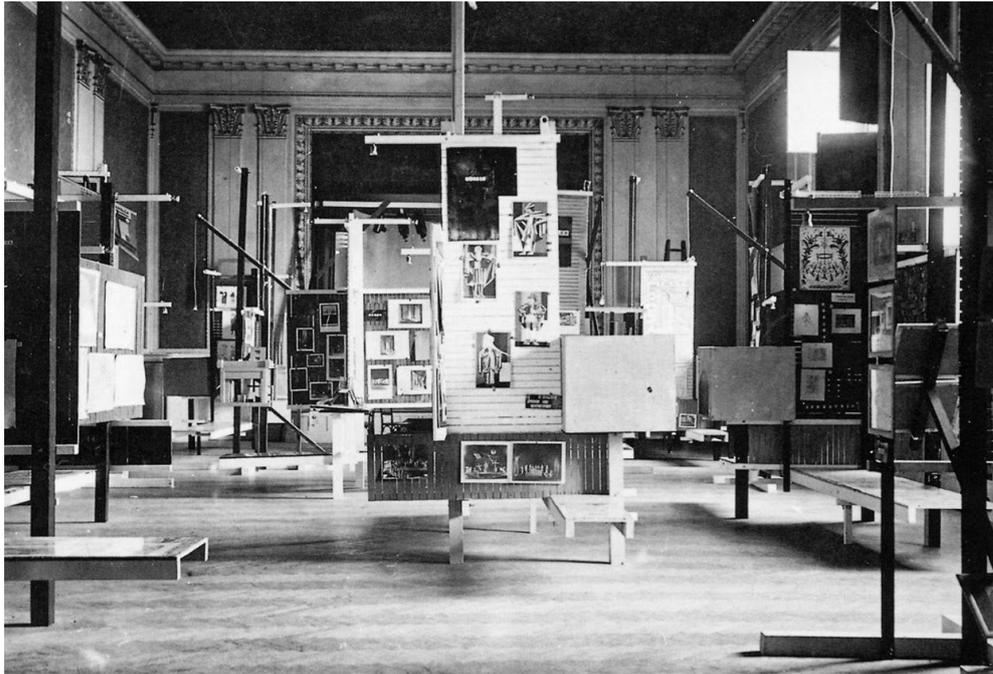
Fig. 94. Herbert Bayer. Campo de visão estendida. 1930.

95. Herbert Bayer, Le Werkbund allemand à l'Exposition internationale des arts 1926

Frederic Kiesler já havia, em 1924, na *Internationale Ausstellung neuerTheatertechnik* (Exposição Internacional do Novo Teatro Técnico), em Viena, retirado integralmente as obras das paredes, ao adotar um sistema modular em forma de "T" e "L", como cavaletes ajustáveis (que poderiam ser manipulados pelo próprio público e cuja versatilidade permitia expor uma variedade de materiais, entre desenhos e marionetes [STANISZEWSKI: 1998. P. 4]). Ao retirar as obras das paredes (e, por associação, afastá-la da decoração) Kiesler produzia uma ocupação flexível, permeada por transparências, e cuja iluminação, que contava com a possibilidade de feixes focais em determinadas obras, produzia uma *colagem* tridimensional. As obras, agora, invadiam o espaço que antes era reservado apenas para o público, produzindo, em seus vazios, a impressão de um espaço infinito.

Em 1942, a convite de Peggy Guggenheim, Kiesler volta a suas estruturas modulares para o projeto de quatro espaços para a *Art of this Century*, em Nova York. O mobiliário do espaço expositivo era composto de módulos que poderiam formar bancos, mesas, cadeiras, bases para pinturas e esculturas, variando apenas por meio de sua disposição e junção [*Idem*]. Kiesler defendera que, não as exposições modernas, mas os *displays* de vitrine e a organização interna de grandes lojas de departamento seriam as principais responsáveis pela divulgação da estética moderna às massas [GLICENSTEIN: 2014. P. 53].

A experiência do vitrinismo fora também importante no desenvolvimento de plasticidades que seriam posteriormente empregados na prática expográfica de Edoardo Persico [ANELLI. In: Museu da Casa Brasileira 2014]. As renovações expográficas do início do século foram recebidas com entusiasmo na Itália e, eventualmente (ao modelo do caso soviético) foram adotadas pelo fascismo. Sobretudo, a expografia italiana será marcada pelo uso de distintos sistemas de grelhas, de modo que



*Fig. 96 Frederick Kiesler, International Exhibition of New Theater Techniques, Viena, 1924*



*Fig. 97. Frederick Kiesler. Peggy Guggenheim's "Art of This Century". Galeria Surrealista. 1942. Fotografia: Berenice Abbott. Frederick Kiesler Foundation*



Fig. 98. El Lissitzky. *The Russian Room. FiFo Exhibition. Estugarda. 1929.*

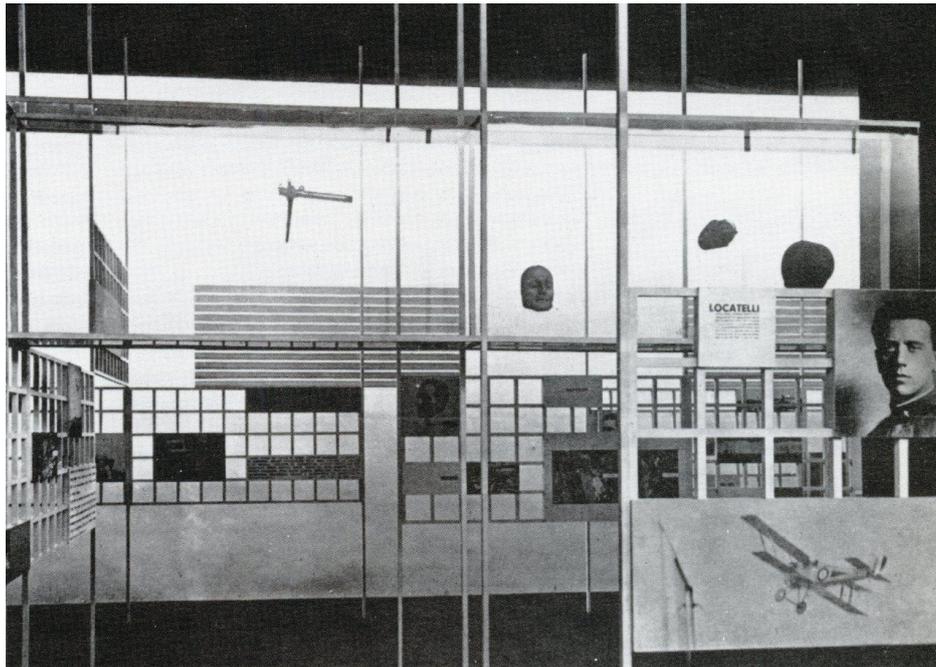


Fig. 99. Edoardo Perisco e Marcello Nizzoli. *Sala delle Medaglie d'Oro. Milão, 1934.*

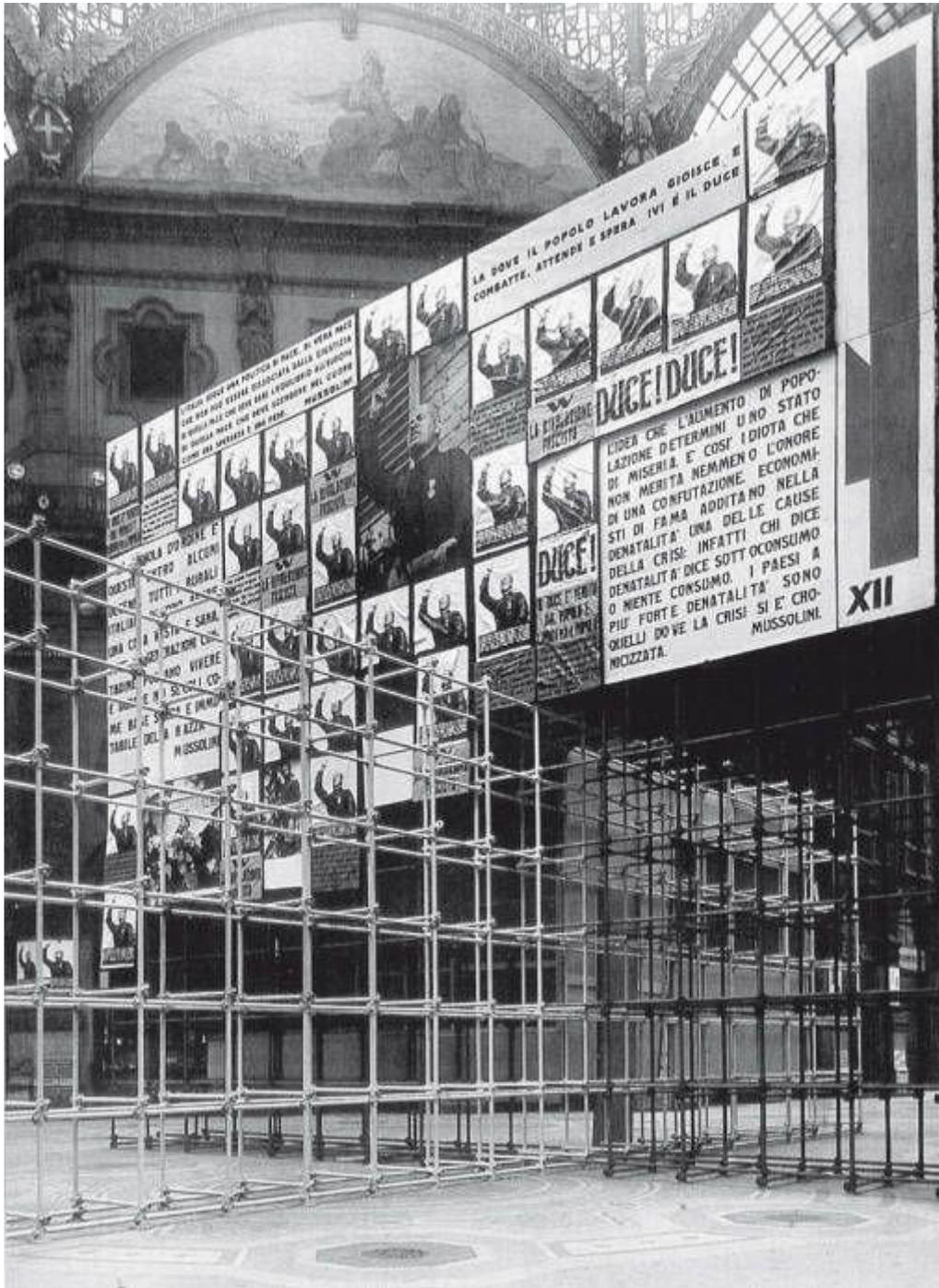


Fig. 100. Edoardo Persico & Marcello Nizzoli, *Salle delle Medaglie d'Oro* (Gold Medals Room), *Mostra dell'Aeronaut.* 1934

o espaço expositivo passa a ser composto por volumes suspensos em uma consecução de planos. Uma ambiência simultaneamente *gráfica* e *escultórica*, cujo sistema interno de coerência plástica garante relativa autonomia frente ao espaço arquitetônico circundante.

É, no entanto, no Brasil que esse estilo italiano encontra seu ápice. Lina Bo Bardi explorará diversas variações da aplicação da grelha, com ripas de madeira, estruturas metálicas, tubos de alumínio sobre bases de concreto até desenvolver seu célebre *cavelete de cristal* ao MASP em 1957. O termo *cavelete* não era casual: Bo Bardi almejava aproximar o público de São Paulo da apreciação artística não como um rito celebrativo aurático, mas como uma aproximação de sua realização como gesto (“porque é um cavelete e um quadro nasce no ar, num cavelete” [BO BARDI: *Apud*: ANELLI: *Op. Cit.* P. 74]). As telas flutuantes parecem responder a um desejo moderno; Bo Bardi abole por completo a sequência cronológica, os tempos se confundem, se misturam, são vistos simultaneamente e, combinada com as fachadas de vidro do próprio edifício do MASP e seu grande vão (que o fazem, a seu modo, *plana*) a cidade e a pinacoteca sugerem-se indiscerníveis [*idem*] e expressam seu desejo de que arte e vida se misturem.

Contudo, dentre a miríade de novas tendências e experimentações, um modelo específico emerge como dispositivo hegemônico para a organizações de obras no espaço expositivo: o *Cubo Branco*. Em 1920 e 1930, Alfred Barr Jr, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), visitou diversas exposições alemãs no período que antecedeu a abertura do MoMA. Segundo Philip Johnson, curador do departamento de arquitetura da instituição entre de 1932 a 1934:

Ficamos muito impressionados com a maneira como as exposições eram feitas na Alemanha – no Folwang Museum em Essen especialmente. (...) e em Basel o que nos impressionou foi o espaçamento na montagem que Alfred tentou utilizar... é claro que nós conhecemos as famosas salas de Alexander Dornner em Hanover. [JOHNSON: *Apud*: STANISZEWSKI: 1998. P. 64]<sup>175</sup>

---

175

Ficamos muito impressionados com a maneira como as exposições eram feitas na Alemanha – no Folwang Museum em Essen especialmente. (...) e em Basel o que nos impressionou foi o espaçamento na montagem que Alfred tentou utilizar... é claro que nós conhecemos as famosas salas de Alexander Dornner em Hanover. [JOHNSON: *Apud*: STANISZEWSKI: 1998. P. 64]



Fig .101 Franco Albini, *Mostra de Il Scipione*, Milão, 1941.



Fig. 102. Registros exposição Fotoforma, de Geraldo de Barros, realizada no MASP, com expografia de Lina Bo Bardi. 1951



Fig. 103. Lina Bo Bardi. Expografia do Museu de Arte de São Paulo – MASP. 1957.



Fig. 104. Lina Bo Bardi com cavaleiro. MASP.

Na tentativa de assimilar esse modo de expor ao projeto institucional do MoMA, Barr Jr. cobriu as paredes com um algodão grosso cru, como feito anteriormente no Amory Show. Sobre ela, as obras, dispostas lado a lado, eram localizadas logo abaixo da altura média do olhar do visitante. Posteriormente, como no *Landesmuseum*, bancos modernos foram disponibilizados no centro das salas e etiquetas explicativas foram acrescentadas [CINTRÃO. *Op. Cit.* p. 40-41]. De fato, o modelo do Cubo Branco parecia corroborar, como aponta Cristoph Grunenberg [GRUNENBERG. In: BARKER:1999 P. 31], com a convicção de Barr Jr. de que a arte moderna tendia invariavelmente ao desenvolvimento da abstração: a radical descontextualização do espaço expositivo, a exclusão de referências externa, fazem do Cubo Branco um mundo da *pura forma*. Em seu apagamento, esvaziado de toda distração da decoração e da contaminação vizinhança, ele propõe um enfoque nas qualidades formais da própria obra, neutralizando o contexto e permanecendo virtualmente invisível sua função de corte [*idem*].

Donner temia que um museu dedicado especificamente ao fenômeno da arte moderna fosse pernicioso, pois observá-la fora do contexto da história da arte poderia torna-la incompreensível ao público leigo. No MoMA, esse desafio era agravado na medida em que se ambicionava apresentar as vanguardas europeias à um público americano; daí as tentativas de contextualizar as obras por meio de recursos didáticos, como reproduções, legenda, painéis e gráficos. Era preciso que este ambiente radicalmente descontextualizado convergisse num contínuo desenvolvimento das formas artísticas em direção à um *estilo internacional*, de modo que a arte fosse compreendida em termos de uma prática eminentemente intelectual e autorreferencial.

Em sua condição de novo espaço hegemônico da arte, críticas ao Cubo Branco tornam-se recorrentes, sobretudo, a partir dos anos de 1960, concentrando-se em questionamentos de três ordens [GLICENSTEIN: *Op. Cit.* P. 59]:



Fig. 105. 1ª exposição do MoMA, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh. Nova York. 1929.



Fig. 106. 1ª exposição do MoMA, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh. Nova York. De dezembro a Novembro de 1929.

- Quanto as concepções ideológicas que lhes são subjacentes- a separação evocada por esse dispositivo entre arte e vida.- Brian O'Doherty<sup>176</sup>

- Quanto a dimensão mercadológica que reitera – seu repertório comercial para a retificação do gosto- Donald Judd<sup>177</sup>.

- Quanto espaço nominativo da arte; ao materializar a hierarquia por meio do isolamento – valor absoluto da arte- constituindo um meio repressivo no estabelecimento/atribuição da qualidade de arte – Daniel Buren<sup>178</sup>

O mesmo período é marcado pela emergência da figura do curador no contexto da arte contemporânea. O *conservateur/ commissaire d'exposition* torna-se cada vez mais envolvido com o conteúdo do que será exibido, até mesmo acompanhando o desenvolvimento de obras [GLICENSTEIN: *Op. Cit.* p. 66]. Segundo a experiência artística moderna, também o curador pode declarar-se *independente* e almejar certa autonomia em relação às instituições e aparelhos culturais legitimados. Sobretudo, a curadoria implica em uma clara atribuição de valor de autoria à exposição em um momento histórico em que Foucault, Barthes e Derrida irão questionar as acepções tradicionais de "autor" [*idem.* p. 57] como expressão individual da inspiração do gênio solitário em favor de um agente capaz de recombinar elementos da

---

<sup>176</sup> "A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'. A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma" [O'DOHERTY: 2002. P. 3]

<sup>177</sup> "*Presque tout l'art, depuis trente ans, s'expose dans des galeries aux murs blanc et nus [...] L'art est vu dans un contexte commercial, et non comme il devrait être vu. L'éclairage est toujours mauvais, des projecteurs transforment les objets exposés en choses précieuses, en bijoux vendables*" [JUDD: *Apud.* GLICENSTEIN: *Op. Cit.* *idem* p. 59].

Acima de tudo a arte, há trinta anos, se expõe hoje em dia em galerias de paredes brancas e vazias. [...] A arte é vista num contexto comercial, e não como deveria ser vista. A iluminação é sempre ruim, expositores transformam as exposições em coisas preciosas, jóias vendáveis. [Tradução nossa].

<sup>178</sup> Artistas produzirem obras que se adaptem a esse espaço específico. – Essa vontade de neutralização encoraja a estandardização do espaço expositivo ]cúbico, neutralizado ao extremo, com iluminação uniforme que conhecemos ... [tradução nossa]



Fig. 107. Deposito d'Arte Presente Assembled by Marcello Levi,, Turin, 1968-9.



Fig. 108. Harald Szeemann. When attitudes become forme, 1969.

linguagem, tensionando de modo inéditos materiais que lhe são legados pela cultura. O curador, assim, estabelece as diretrizes conceituais da mostra e se engaja em sua realização plástica; será comparado (um lugar comum) ao *regente de uma orquestra* ou ao *diretor cinematográfico* (ambos profissionais que exigem uma elasticidade da noção de autoria para poderem plenamente ser contemplado por ela) e, por fim, será comparado ao *próprio artista*, em seu repertório plástico e poético, o que implica em considerar, de algum modo, a exposição (como produção discursiva, compilação imagética e forma arquitetônica) como uma nova modalidade de arte (acepção, novamente, legada pelos próprios artistas). Essa controvérsia tensiona essa prática profissional entre a noção do estabelecimento de condições apreciativas adequadas e favoráveis e um campo expressivo próprio que lança mão de uma série de recursos plásticos (dentre eles, obras) para produzir um efeito estéticos (fenomenológicos). Evidentemente, a ideia do curador como artista encontrará grande resistência não só entre os artistas, mas entre os próprios curadores, que considerarão *excessos de expressividade* perniciosos ao estabelecimento de um contexto apropriado de apresentação e inteligibilidade das obras; de modo que, preponderantemente, a curadoria implicaria em um processo de *mediação* do gesto artístico.

A consolidação da função do curador (seu *status* no sistema das artes) o introduz como agente de um novo mecanismo normativo das instituições da arte contemporânea. A resistência ativa e rejeição das convenções que regulam os meios de circulação, apresentação e comercialização da arte representam já nesse momento uma *tradição moderna* e implicam em um posicionamento político e estético. A crítica e historiadora Lucy Lippard em *Six Years, the dematerialization of the art object* [LIPPARD: 2001] propõe que a emergência da arte conceitual não deve ser compreendida de modo isolado aos movimentos de contracultura dos anos de 1960, mas como parte integrante da atmosfera de contestação social empreendida pelos movimentos negros, feministas, lgbt's, pacifistas etc. No campo das artes, isso implica em uma reavaliação crítica das instituições e sistemas de legitimação e valoração da produção artística, o que impele vários artistas *para fora* dos espaços convencionais da arte. *Book Art, Video Art, Mail Art* são alguns dos meios expressivos emergentes nesse período e que almejam inserir-se/emprender circuitos alternativos para a produção artística. Todavia, esse



Fig. 109. Sheila Leirner e Haron Cohen. A Grande Tela. Bienal Internacional de São Paulo, 1985

fenômeno faz acompanhar-se de outro: vários artistas reconhecem os ambientes institucionalizados da arte e seus ritos como uma *mídia*, um meio expressivo que *comunica valores históricos, estéticos, políticos e econômicos*. Esses artistas apropriam-se destas convenções e repertórios, buscando dotar esse processo de opacidade (produzindo *ruído no canal* que denuncia a dimensão política destas estratégias de valoração aurática-mercadológica e seu papel preponderante na projeção e apagamento de determinadas representações). Essas práticas artísticas, contudo, permanecem dispersas no campo da história da arte, sendo associadas à consolidação da *instalação, performance e happening* ou sendo genericamente associadas a emergência da *arte conceitual* ou da *crítica institucional*. Defendemos, no entanto, aqui, que essas especificidades possam ser melhor descritas como o estabelecimento de uma nova mídia artística (cujo histórico, sucintamente revisamos até aqui): *a exposição como obra*. Na tradição contemporânea de nomear um novo campo de manifestação artística através da mídia empregada, trata-se, então, de uma *Exhibition Art* ou *Exposição-Obra*.

Sob essa nomenclatura podemos conjugar as diversas vertentes expressas nas práticas *poético-expográfica*, implicando nos amplos recursos do *Museu de Artista* (ficções institucionais), nas estratégias do *artista como curador* (a curadoria como proposta poética) e *Anti-museu*<sup>179</sup> (ações de desarticulação de espaços expositivos instituídos).

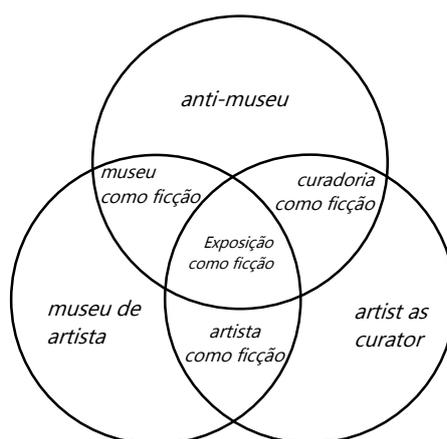


Gráfico 4. Proposta de exhibition art

<sup>179</sup> Apropriamo-nos de forma um tanto selvagem do termo proposto por Martim Grossman [GROSSMAN:1991] para descrever as ações artísticas que almejam desestabilizar por meio da intervenção determinadas práticas expográficas e museográficas.

**O artista como curador:** O artista como organizador (planejador e até mesmo financiador de exposições), não representa uma inovação contemporânea; de fato esse fenômeno precede a própria acepção atual do termo "curador" como agente cultural [FILIPOVIC:2013]. A crescente experimentação dos potenciais plásticos dos dispositivos expográficos no início do séc. XX levaram à um contínuo questionamento dos limites entre *obra* e *contexto* de apresentação. Em 1938 Marcel Duchamp assume a posição de *árbitro-gestor* [O'DOHERTY: *Op. Cit.* p. 73] da exposição *International Exhibition of Surrealis*, na *Gallerie des Beaux-Arts*, em Paris. Duchamp concebeu um cenário expográfico peculiar: obras expostas em postas giratórias, o teto coberto por sacos de carvão, o piso recoberto com terra, as luzes, mantidas apagadas para que o público investigasse as obras com o uso de lanternas (sugestão atribuída a Man Ray) [FILIPOVIC: *Op. Cit.*].

Quatro anos depois Duchamp volta a organizar, a pedido de André Breton, a mostra *First Papers of Surrealism*, realizada em Nova York. Nesta ocasião, emaranha o espaço com um fio branco, dificultando o acesso às obras. Duchamp alegadamente não expos obras em nenhuma das duas exposições, embora a inclusão de fotos de ambas em sua retrospectiva e no *Pasadena Art Museum*, em 1963, sugira o contrário [*idem*]. "Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada". [O'DOHERTY: *Op. Cit.* P. 75].

Em 1957, Victor Pasmore e Richard Hamilton realizaram a exposição *An Exhibition* e, no ano seguinte, Yves Klein inaugurava *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (Iris Clert Gallery, Paris)*. Ambas as obras almejavam, cada um a seu modo, reencenar a pictorialidade expandida ao espaço expositivo, fazendo da própria exposição uma *obra*. Em *An Exhibition*, folhas de acrílico colorido e em diferentes graus de transparência foram suspensos pela galeria, convertendo o próprio percurso expositivo em um ambiente cromático, uma exposição *sem imagens, sem temática*, que, como sugere seu título autorreferencial, não possuiria outro conteúdo que não a própria exposição.

Klein, por sua vez, também concebe sua exposição como uma experiência pictórica imersiva: a galeria é esvaziada de obras, pintada de branco e exibida como obra imersiva. Se desoperacionalizada em seu esvaziamento de obras a



Fig. 110. Vistantes com lanternas na Exposition International du Surréalisme, Paris. 1938

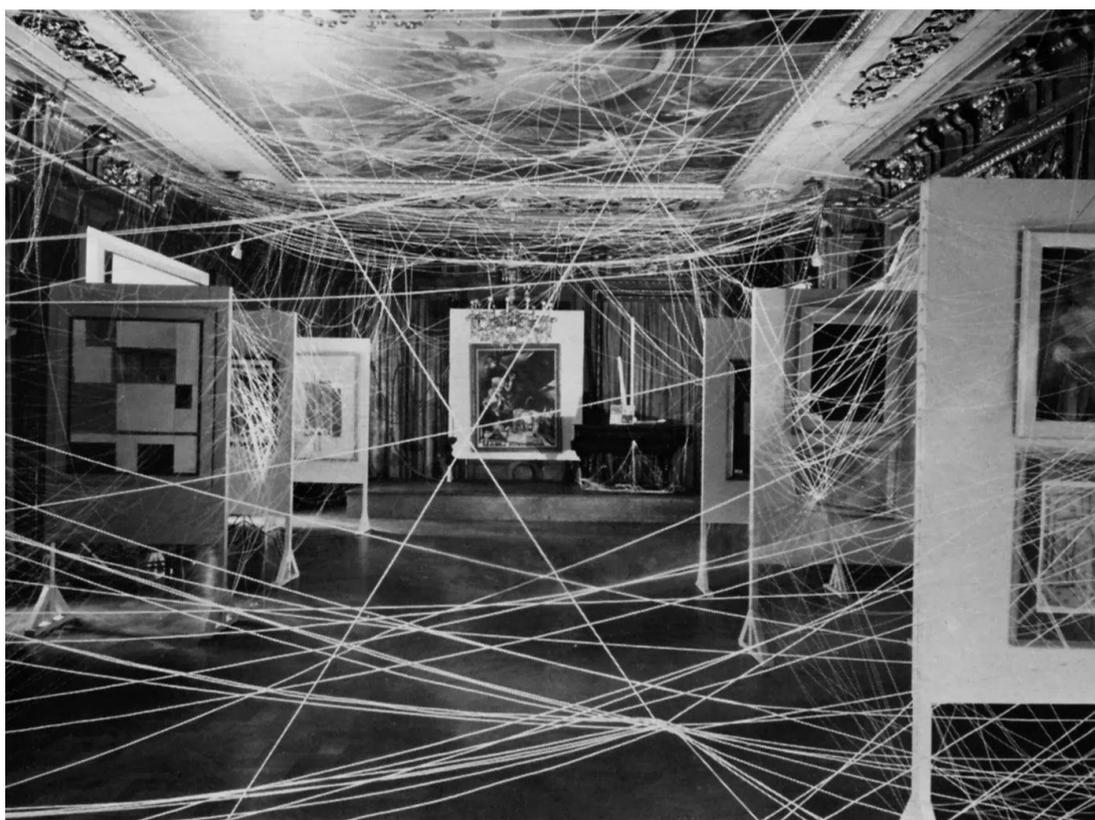


Fig. 111. First Papers of Surrealism. Nova York, 1942. Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp Archive.

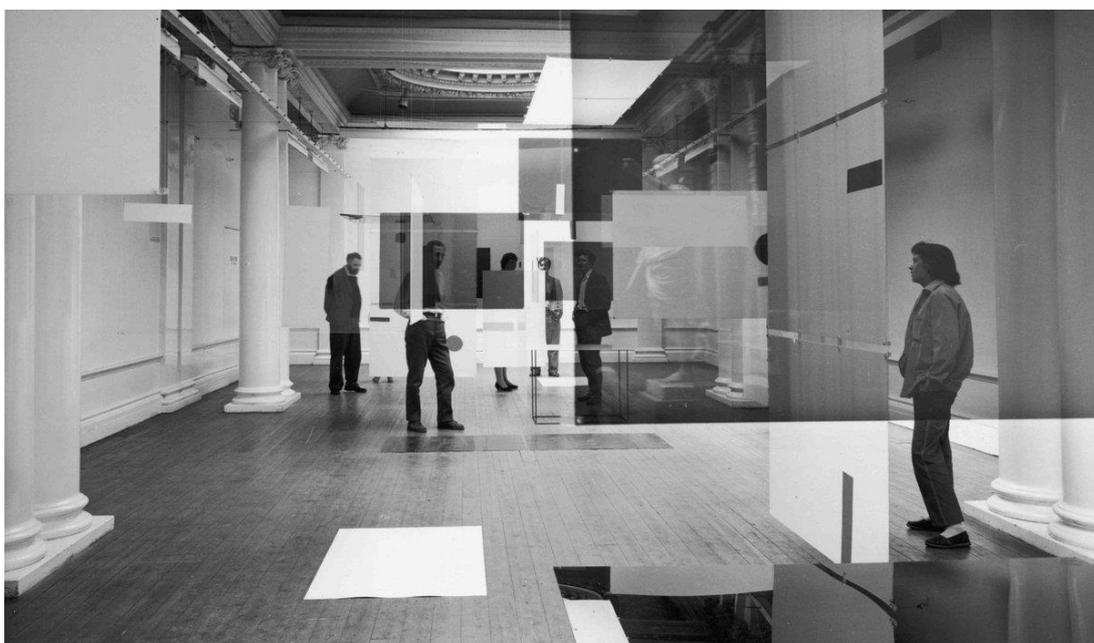


Fig. 112. Victor Pasmore e Richard Hamilton. An Exhibition. Halton Gallery. Newcastle. 1957.



Fig. 113. Yves Klein. The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Sensibility - The Void. Iris Clert's. Paris. 1958



Fig. 114. Yves Klein. The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Sensibility - The Void. Iris Clert's. Paris. 1958

serem contempladas, todas as suas convenções são mantidas (convites são impressos, é produzido um texto crítico, há uma fala de abertura,seguranças ficam de prontidão e é cobrada até mesmo uma taxa de entrada). Assim, de forma radical, não se expõe apenas uma galeria esvaziada, mas a própria exposição como um monocromo. A ausência de formas não implica em uma ausência de conteúdos (afinal, *a sensibilida pictórica estabilizada* antecede o *vazio* representacional como indica o título da mostra-obra).

Os artistas parecem, no desenvolvimento de uma poética-curatorial, reencenar a tensão entre uma plasticidade (*design expositivo*) e a seleção e copilação de obras (*discurso curatorial*). Se a obra de Mel Brochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* [Fig. 116-117], intui da curadoria um trabalho de *catalogação de acervos*, Fred Wilson em seu *Mining the Museum* [Fig. 118-119] enfatiza o dispositivo expositivo como produtor de sentido não apenas pela seleção, mas pela justaposição dos *expôts*; ao apenas rearranjar o acervo *escavado* do *Maryland Historical Society*, Wilson denuncia determinadas representações que tendem a ser sintomaticamente recalcadas no discurso institucional.

CITAÇÃO ???.

**O Museu de Artista:** Essas ações demarcam a função ficcional na instituição museológica e, sobretudo, no estabelecimento do *universo representacional coeso* do dispositivo expositivo. Nesse sentido, o *museu de artista* recorrentmete é empregado como uma forma de radicalizar essa relação (do *museu como ficção* à *ficção de museu*). A redimensionalização do museu como um dispositivo portátil, de *Boîte-em-valise* de Duchamp [Fig. 120] ao *Musée Legitime* de Filiou [Fig. 121] a experiência ofertada pelo *Museu Imaginário* produz a possibilidade do museu de reproduções, um acervo em miniatura. Do museu portátil intui-se o *museum without walls*; o museu como mera abstração institucional. Eis o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers [Fig. 122-123]. Esse museu-mentira, que existe como suporte expográfico, mas não apenas: como publicações, entrevistas, postais, dados financeiros, publicidades etc. e que, em seu processo revela alguma verdade sobre o sistema das artes, afinal, como em Klein, são convenções tradicionais que regem essa ficção institucional.



*Fig. 115. Dylaby. Curadorida de Pontus Hultén. Stedelijk Museum, Amsterdam. Detalhe da Instalação de Daniel Spoerri. 1962,*

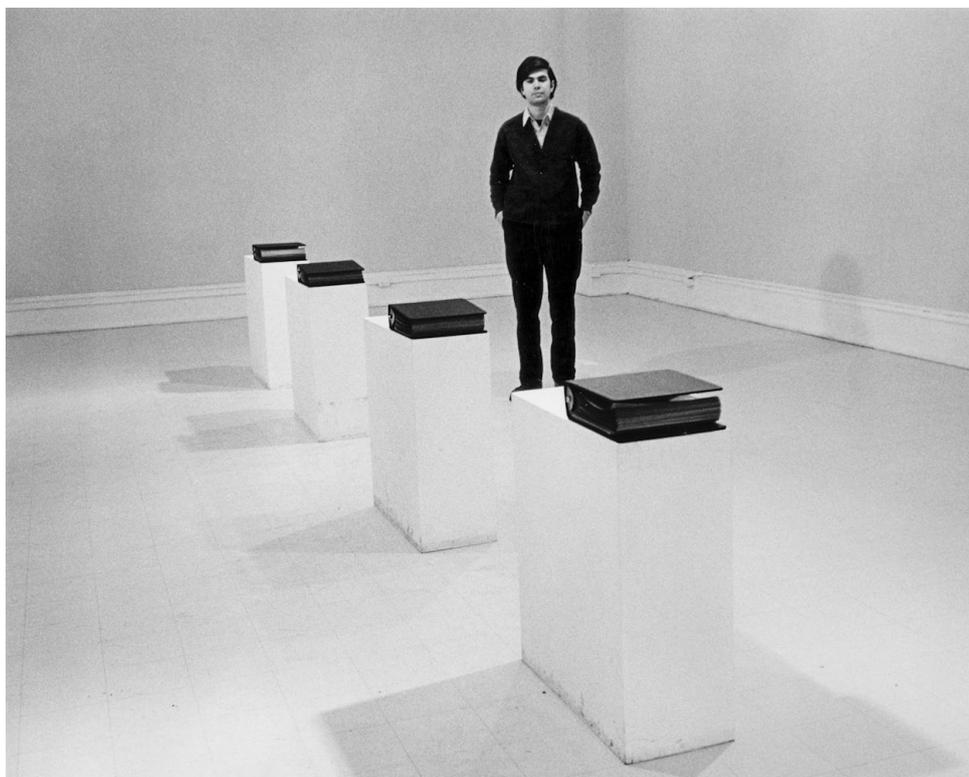


Fig. 116. Mel Bochner. Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, 1966.

Fig. 117. Mel Bochner. Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, 1966.



Fig. 118. Fred Wilson. "Mining the Museum". Maryland Historical Society. 1992.

Fig. 119. Fred Wilson. "Mining the Museum". Maryland Historical Society. 1992.



Fig. 120. Marcel Duchamp. Boîte-en-valise. 1935-41.



Fig 121. Robert Filliou. Musée Legitime.



Fig. 122 Marcel Broodthaers. *Musée d'art moderne département des aigles, Section XIXème Siècle*, Bruxelles, 1968/1969

Fig. 123 Marcel Broodthaers. *Musée d'art moderne département des aigles, Section XIXème Siècle*, Bruxelles, 1968/1969

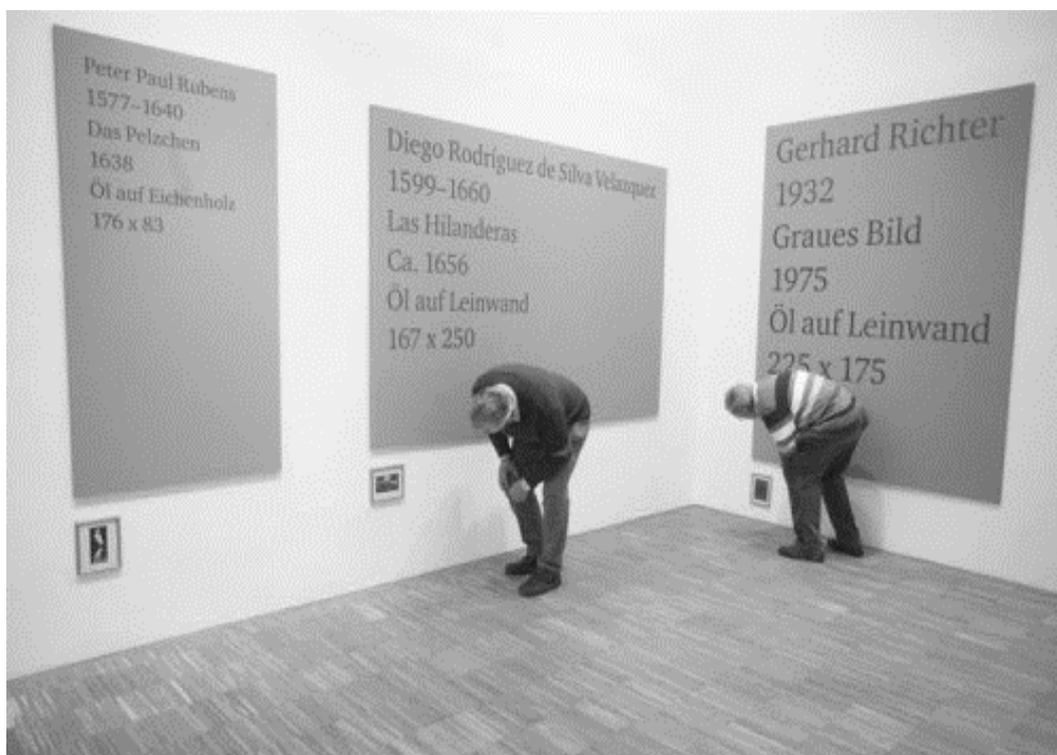


Fig. 124. Hans Hollein. *imaginaire museum*, 1987.

**O Anti-Museu:** Há também a possibilidade de *intervenções hostis* [O'DOHERTY: 2002. P. 119]; O *anti-museu* pode ser um termo adequado para descrever não essas ficções institucionais, mas esse veto a operacionalidade das convenções expográficas. Em 1960 a austeridade pictórica de Klein dará lugar a galeria bloqueada de entulhos do *Pleno* de Arman; "Pela primeira vez na breve história das intervenções em galerias, o visitante fica *fora dela*" [O'DOHERTY: *Op. Cit.* p. 108], o que será realizado por mecanismos meramente institucionais na Eugenia Butler Gallery em 1970 por Robert Barry ao declarar aos visitantes por meio de uma faixa posicionada do lado de fora da galeria: "durante a exposição a galeria estará fechada" [*idem.* p. 114].

Certamente, uma das mais célebres ações deste tipo será a *Acción del encierro*, de Graciela Carnevale no contexto do *Ciclo de Arte Experimental*, realizada em 1968. Trata-se de um espaço expositivo vazio, cuja vitrine fora coberta. Os visitantes, sem seu consentimento, são trancados no espaço expositivo, convertendo-se em prisioneiros [CANEVALE. *In:* ALBERRO. P. 76] e vêem-se obrigados violentamente a tomar parte na ação. Se a artista almeja coagir o público a sair de uma suposta postura passiva frente a arte, de algum modo, transforma-os em arte: "*Os ocupantes da galeria vazia assumiram a condição de arte, tornaram-se objetos de arte e se rebelaram contra seu status*" [ODOHERTY: 2002 P. 119].

No Brasil, Nelso Leirner realiza em 1967 sua *Exposição-não-exposição*, realizada na Rex Gallery & Sons [Fig. 129-130]. A *exposição-happening* de encerramento da galeria oferecia gratuitamente as obras expostas ao público. A exposição durou poucas horas enquanto obras recém adquiridas eram negociadas na rua em frente a galeria. Desvela-se assim a relação entre o valor aurático e comercial da obra de arte. Em estratégia distinta, Michael Archer retira não apenas as obras, mas todas as divisões internas da *Claire Copley Gallery*, sobretudo a parede que separava o espaço expositivo da área de atendimento e negociação das obras. A mesa de atendimento e o acervo da galeria foram exibidos, expondo as operações comerciais envolvidas no dia-a-dia da galeria, normalmente relegada à condição de um back stage.

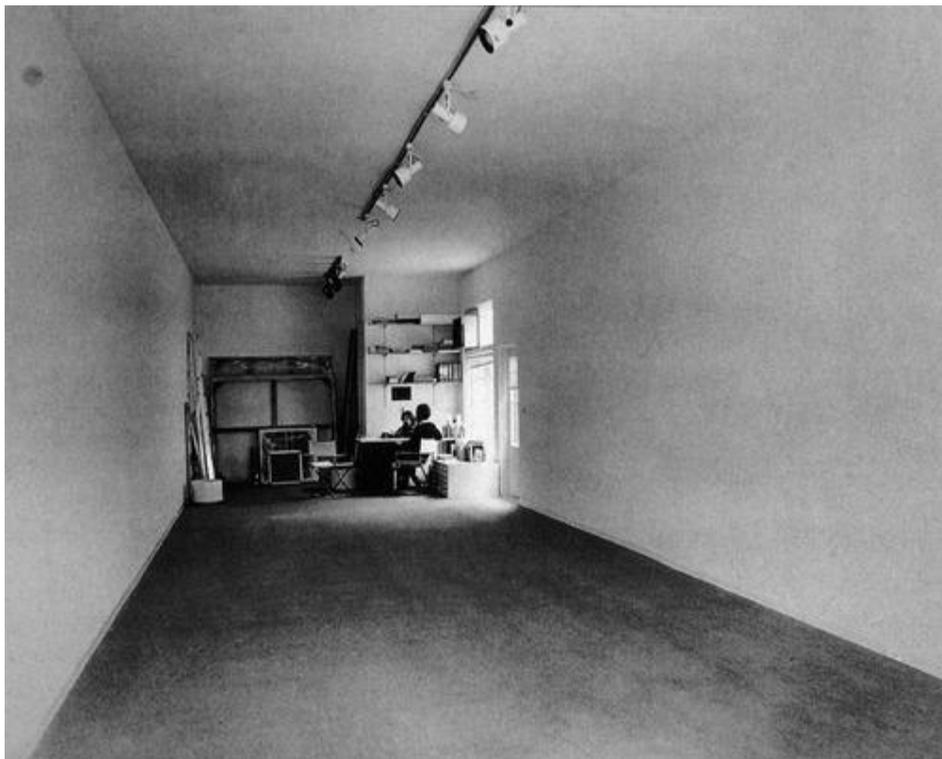


Fig. 125. Michael Asher, *Untitled*. (Vista da instalação). Claire Copley Gallery, Los Angeles. 1974.



Fig. 126. Christopher D'arcangel, *Untilteld [Musée du Louvre]*, 1976



Fig. 127. Graciela Carnevale. Acción del encierro. Ciclo de Arte Experimental. Argentina, 1968.



Fig. 128. Ben Vautier. L'Art est inutile rentrez chez vous. 1967

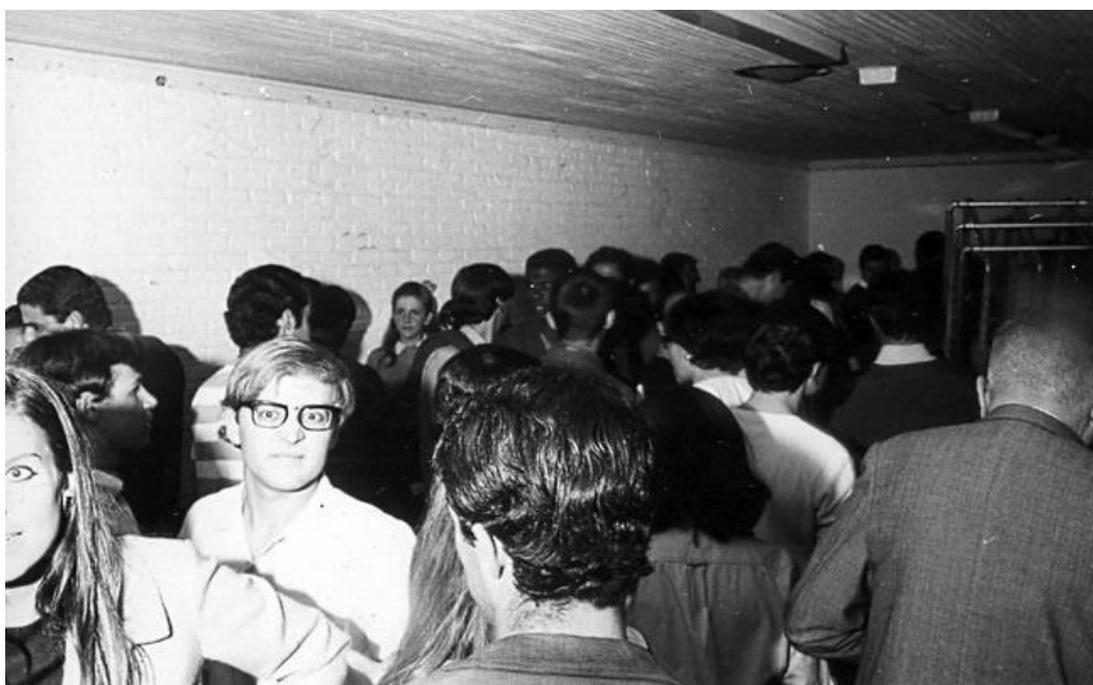


Fig. 129. Nelson Leirner. Exposição-não-exposição. Rex Gallery and sons 1967.

Fig. 130 Nelson Leirner. Exposição-não-exposição. Rex Gallery and sons 1967.

A apropriação e desarticulações de dispositivos expositivos pode se dar por meio da performance e happening ou por meio da inserção de elementos que ressignificam o espaço expositivo. Podemos citar, no primeiro caso, a performance sem título de Christopher D'arcangelo no Museu do Louvre, de 1976 [Fig. 126], que consiste exclusivamente de baixar uma das telas expostas e deixa-la no chão, *Museum Highlights: A Gallery Talk* de Andrea Fraser, 1989 [Fig. 131] que consiste na artista que adota a persona de Jane Castleton, que faz um tour pelo Philadelphia Museum of Art, parodiando um repertório erudito e satiricamente investimento excessiva terminologia ao descrever os objetos que encontra em seu caminho (desde os banheiros da instituição); ou mesmo a obra *Felling* de Ivan Argot, de 2009, na qual dança ao som da banda *The Cure* em frente a obra de Kazimir Malevicht, fazendo uma sátira ao valor as *sensação* na obra suprematista. Por outro lado, ao introduzir seus *vazadores* no Prédio da Bienal de São Paulo [Fig. 132], Rubens Mano oferece ao frequentador do parque uma via de acesso direto a exposição, recuperando o valor original do projeto dos pilotis em Niemeyer ou a inserção do letreiro "Hotel", de Carmela Gross [Fig. 133] que ressignificas todo o evento da Bienal como *morada transitória* para obras de arte.

Todos esses exemplos retificam o interesse artístico pela exposição como dispositivo e intuem de sua operacionalidade uma poética e uma plasticidade próprias. Entre a copilação e distribuição espacial de elementos, a exposição parece convergir em um *arquivo em paisagem*, do que podemos presumir, implica em seu próprio *mal de arquivo*.



Fig. 131. Andrea Fraser (Jane Castleton), *Museum Highlights- A Gallery Talk*, Philadelphia Museum of Art, 1989.



Figura 132. Rubens Mano. Vazadores, 25ª Bienal de São Paulo. 2002.



Figura 133. Carmela Gross, *Hotel*, Tubos de Luz Fluorescentes. 25ª Bienal de São Paulo 2002

## Capítulo 3 | Arquivo em Paisagem



Fig. 134. Hans-Peter Feldmann. *Sea Paintings*. Quinze telas. 2015.  
 Fig. 135. Hans-Peter Feldmann. *Sea Paintings*. Quinze telas. 2015.



Fig. 136. Francis Alÿs. *Fabiola*. Detalhe da Instalação. Mais de 300 cópias da pintura *Retrato de Santa Fabiola*, de Jean-Jacques Henne, 1885. 1994.

Fig. 137. Francis Alÿs. *Fabiola*. Detalhe da Instalação. Mais de 300 cópias da pintura *Retrato de Santa Fabiola*, de Jean-Jacques Henne, 1885. 1994.

## ***Mnemotécnica paisagística***

*our modern museums should be (...) emptied and left as environmental sculptures.*

Allan Kaprow

O *expográfico* engendra da memória (traços mnemônicos que, como produção simbólica, acarretam efeitos *imaginários*) um *lugar* (espacialidade agenciadora de trocas simbólicas); a ambiência expositiva, como *casa dos sonhos coletivos*, implica em uma *arquitetura do sensível* [WAJCMAN. *Apud*: DIAS. P. 140], depreendendo da mnemotécnica uma *condição paisagística*, uma *mise en scene*, onde a arte é *situ-acionada* [DIAS:2010. p. 146].

Se pode dizer, tanto dos objetos como das palavras, que elas só têm valor quando se compõe entre si e que, se refulgem com algum brilho, é porque estão dispostos com arte em algum ponto do discurso que os circunda. (...) A maneira de ordenar essas “coisas”, o vínculo que as une depende então de uma retórica. O que existe de ‘natural’ na natureza, sua sensualidade imediata, só é percebido como enigma, por meio do artifício de uma construção mental. [CAUQUELIN:2007. P. 86]

Na cosmologia expositiva, o sujeito (em sua condição de exílio: o *visitante*, aquele que faz do deslocamento a condição de sua visão, ao qual inflige-se a dicotomia insuperável da *hospitalidade/hostilidade*) protege-se da *desmesura do real* [*idem*. p. 170]. A exposição produz fissura, fresta, e, nesse sentido, constitui moldura: a mediação expográfica produz sua paisagem como *ajanelamento* do mundo [WAJCMAN. *Apud* DIAS. *Op. Cit.* P. 140]; converte os fenômenos do mundo em imagem, não exatamente para vive-lo espetacularmente (*não apenas para isso*), mas como condição de torna-lo não apenas inteligível, mas, sobretudo, enigmaticamente apreciável.

A moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a ‘coisa’ múltipla e monstruosa. Em todo caso, interpomos não apenas essa moldura da intenção entre o mundo e nós, como também redobramos os véus, as telas.

(...) O horror do desmesurado, a selvageria de uma tal força irruptiva da natureza conduz a esse encolhimento em torno de objetos mensuráveis, (...) temos a preciosa paisagem que, ao remeter à natureza, a doméstica, interpondo entre ela e nós seu *análogon* civilizado. [*idem*. ps. 137 e 139]

Italo Calvino descreve como, em uma exposição dedicada a "*coleções estranhas*"; depara-se repentinamente com um "cemitério de paisagens reduzidas a deserto" [CALVINO: 2010, p. 15]. Trata-se, de fato, de uma coleção de areia: um conjunto de pequenas ampolas contendo amostras de sedimento arenosos de diversas partes do mundo. Nesses pequenos punhados de terra, revela-se a Calvino um mundo "que não tem outro horizonte senão essas dunas em miniaturas" [*Idem*. p. 12]. Calvino intui do *display* uma paisagem, talvez de modo equivalente às reflexões telúricas do artista Robert Smithson, que localizaria na caixa de areia dos "*Playgrounds* celestiais dos subúrbios" uma "maquete de deserto" [SMITHSON: 2003]. O visitante tornado topógrafo intui sua vocação ao deserto, esse local fora que alude a errância:

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. [BLANCHOT, 2005. P.115]

Para Calvino, dentre a miríade de coleções expostas, a coleção de areia era a mais fascinante, não apenas por sua singeleza, mas porque, de algum modo, a seus olhos, ela se tornou a quintessência de toda *coleção*: sua solução de ordenação e acondicionamento fazia dela um conjunto de "ampulhetas imóveis" [CALVINO: *Op. Cit.* p. 12], sua materialidade revelava a "estrutura siliciosa da existência" [*Idem*. p.15] ou "a vida triturada em uma poalha de grãos" [*Idem*. p.14]. E assim, ao afastar-se para examinar outras coleções, elas o conduziam invariavelmente novamente a areia. "Volto sobre meus passos, em direção à vitrine da coleção de areia" [*Idem*. p. 15]... "a areia, ainda" [*Idem*. p. 15].

Voltar sobre seus passos, retroceder no caminho já percorrido, atualizar repetidamente a situação de encontro... somos ainda reféns dessa colisão, vivemos ainda em função desse deslocamento e o embate fortuito reivindica *ainda* nossa atenção... algo se afigura inassimilável (talvez nós mesmos nos escapemos como uma *poalha de grãos*). Somos, então, convocados por essa "atualidade essencial" da imagem poética [BACHELARD: *Op. Cit.* p. 1], sua pregnância insolúvel. Lembra-nos Marília Panitz: "é o sujeito descentrado que

vive essa experiência do *ver-não ver*, do *ver depois*, do *ver outra coisa*, do *distrair-se* frente a coisa observada" [SILVEIRA: 2006 p. 80]... e, complementa Calvino, do *ver ainda*...

Eis que esses horizontes se desenham a nosso redor: o que exprime, em última instância, o *arquivo em paisagem* da exposição senão um agenciamento escópico promovido por uma *situ-ação* espacial? A exposição, como *produto cultural*, *experiência fenomenológica* e *'contrato' pragmático sob a forma de movimentos* [CERTEAU: 1996.p. 180] constitui um *cenário institucional*, relaciona-se não apenas com o campo da arquitetura, mas reivindica uma *experiência sensível do espaço* [DIAS: *Op. Cit.* p. 113]. Trata-se da especificidade da posição: o posicionamento e formalização de uma composição.

Podemos aqui recuperar as ressalvas de Paul Valéry em *O Problema dos Museus* [VALÈRY: 2008]; sua crítica severa as multidões de objetos cuja inusitada vizinhança tanto fascinava e encantava Freud. O excesso, o descomedimento empreendido pelo dispositivo expositivo lhe parecia demasiado hostil a atenção do espectador (tornava-se um obstáculo quase intransponível a *felicidade da apreciação*), degenerando a *cultura* em *barbárie*: tragicamente, o abusivo acúmulo tendia a converter os objetos artísticos em *documentos* e a fruição em uma experiência apreciativa frívola e superficial.

Essas críticas são retomadas no antológico ensaio *Museu Valéry Proust* [ADORNO:1998], no qual Adorno contrapõe a *problemática* apontada por Valéry a disposição "amadora" de Marcel Proust. Como Freud, Proust celebrara com entusiasmo a qualidade heterotópica do museu, atribuindo a ele a possibilidade de vivermos "história como paisagem" [*Ibidem*, 181]. Seria o fenômeno do confronto das formas condição mesmo da cultura e não sua corrupção; na exposição experimentaríamos a cultura como um fenômeno de urdidura.

A *história como paisagem* parece mesmo remeter-nos a Charles Baudelaire quando este, em meio ao Salão de 1846, afirmara que "a arte é a mnemotécnica da beleza" [BAUDELAIRE. *Apud.* FOSTER: 2002, 82]. A imagem teria sempre a capacidade de convocar à memória outras imagens. Essa *evocação* mobilizaria não apenas seus supostos precedentes históricos, mas,

propõe Gaston Bachelard, o gesto poético subverte as genealogias na atualidade radical da obra. Assim, uma imagem jamais está verdadeiramente só.

Na construção ativa da *mnemotécnica da beleza*, a exposição, marcadamente desde Dominique Vivant Denon, é idealizada como a *materialização da História da Arte* (ao mesmo tempo que o *slide show* do historiador de arte é, também, uma exposição potencial em seu próprio mérito).

Em 1947 André Malraux *inaugura* seu *Museu Imaginário*. Esse museu-conceito, em última instância, surge como uma inelutável especulação frente aquilo que Malraux considera um certo fracasso do *verdadeiro museu* [MALRAUX: 2011. p. 12];

(...) A reunião de tantas obras primas, e a ausência de tantas outras obras primas, convoca, em imaginação, *todas* as obras-primas. Como poderia este possível mutilado não apelar para todo o possível?" [*idem*. P 11. Grifo do autor].

*O sujeito busca o significante que falta no Outro... o Museu Imaginário* comparece à retórica de Malraux como um fascínio fantasmático do *museu verdadeiro*; um museu *desencarnado*, convertido na *função museológica* de agenciamento de imagens. Malraux desvela o museu como um *trabalho de montagem* (equiparável ao cinema para Eisentein, a poesia para Mallarmé, ou a pintura para Braque e Picasso). O museu constituído em uma negociação ininterrupta de imagens, oriundas de espaços e tempos heterogêneos, cujo arcabouço insondável a "imprensa da arte" (o advento dos aparatos técnicos que possibilitam/garantem sua reprodutibilidade) parece inaugurar na experiência visual; "Ora, a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é *fotografável*" [Idem: 121].

A estratégia do *Museu Imaginário* de Malraux reencena (para além de uma mera afinidade metodológica) as pranchas do inconcluso *Der Bilderatlas Mnemosyne* [*Atlas Mnemosyne*] de Aby Warburg. O Atlas, composto por 79 painéis encobertos por um tecido negro no qual estão dispostas quase 900



*Fig. 138. Maurice Jarnoux. Registro fotográfico do escritor André Malraux trabalhando em seu livro "Le Musée Imaginaire" em sua casa em Boulogne [Du bas relief aux Grottes Sacrée]. 1953.*

*Fig.139. Maurice Jarnoux. Registro fotográfico do escritor André Malraux trabalhando em seu livro "Le Musée Imaginaire" em sua casa em Boulogne [Du bas relief aux Grottes Sacrée]. 1953.*

Reproduções de obras de arte, bem como imagens de distintos períodos históricos e nacionalidade que compunham uma "História da Arte sem palavras" [WARBURG. *Apud.* SAMAIN:2011] ou uma "história de fantasmas adultos" [WARBURG. *Apud.* AGAMBEN: 1999. p. 95].

Nesse Atlas desvela-se a história como *herança mnêmica*, produzida mediante a *estrutura rítmica* na qual *os monstros da fantasia convertem-se em condutores da vida* [WARBURG:2015. P. 365]. Um *display* de reproduções (*fotográficas*), como um inventário das *pré-formações*, uma constelação de imagens associadas não exatamente por recorrências iconográficas explícitas, mas segundo um princípio de afinidades, "um espaço imersivo, uma trama de problemas cuja urdidura seria também objeto da disciplina" [PUGLIESI: 2011].

A *sobrevivência* e o *retorno* de determinadas formas impelem a História da Arte na *a-temporalidade* do sintoma ("Mnemosyne é um atlas do sintoma" [DIDI-HUBERMAN: 2015. P. 390]); uma coletânea de *fórmulas de pathos* (*Pathosformeln*) cujo *trabalho de montagem* converge não para a constituição de uma narrativa capaz de unificar a dispersão dos fenômenos, mas, antes, um arranjo de imagens como suporte de descontinuidades temporais constituintes de toda sequência histórica [*idem.* p. 400]. Um dispositivo no qual o próprio tempo passa a ser considerado uma montagem de elementos heterogêneos [*idem* p. 406].

Era preciso inventar uma nova forma de coleção e exibição. Uma forma que não fosse *classificação* (que consiste em colocar juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão autoritária) nem *bricabraque* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabem explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam juntas ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de montagem. [*idem.* p. 399]

Como um novo modo de *coleccionar e exhibir*, essas urdiduras incessantes de imagens parecem subverter as funções etiológicas dos dispositivos do *Museu* e do *Atlas* em função de seu registro no *imaginário* e na *memória*; deste modo operam nos limites formais da disciplina da História da Arte. O *arquivo* ofertado pela fotografia ao campo da História da Arte revela-lhe seu próprio *inconsciente óptico* [BENJAMIN:1985. p.94] sua *natureza outra*



Fig. 140. Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo durante a exposição Ovídio, em 1927, Londres: Arquivo do Instituto Warburg.



Fig. 141. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. 1924-1929. Nr. 45.  
 Hanburgo, Alemanha. Arquivo do Instituto Warburg



Fig. 142. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. 1924-1929. Nr. 37.  
 Hanburgo, Alemanha. Arquivo do Instituto Warburg

[*ibidem*] de modo análogo atribui uma *natureza diferente* [MALRAUX: 2011. p. 119-120] ao *museu verdadeiro*. A fotografia não apenas é capaz de produzir isolamento da obra em relação a seu *contexto original*, mas rompe com suas escalas.

Como proposto por Benjamin, o *inconsciente óptico*, produz cumplicidade com o *inconsciente pulsional*; há uma cumplicidade entre a *outra natureza* que produz e a *outra cena* freudiana. Afinal, é preciso considerar-se, o *Pathosformel* possui um *pano de fundo*: produz-se sobre esse apagamento, tessitura negra da memória (não distinto daquela que garantia a Gestalt da escultura em exibição [Fig. 13], do corpo no registro noossômico [Fig. 12], que almejava o isolamento estético na seleção do júri do Salão de Paris [Fig. 62] ou que prometia a desapareição da mãe vitoriana no registro das crianças demasiado afoitas para os longos tempos de exposição do registro fotográfico [Fig. 61]), uma potência *anticênica, anticaótica* [WARBURG: *Op. Cit.* p. 365] que, em última instância, pretende-se como um campo a-histórico (ou ao menos anacrônico) sobre o qual produz historicidade *in absentia*. Um hiato remetido em uma *textura temporal descontínua* [DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.* p. 421], como a tessitura do imemorial sobre a qual a história produz seus sintomas, alegoria das *profundezas das pulsões do espírito humano onde a matéria é sedimentada* [WARBURG: *Op. Cit.* p. 368]; *fundo obscuro e 'pático' sobre a qual emerge a forma racional e a bela aparência estética* [RANCIÈRE: 2009. P. 31]. O *aparato do Museu Imaginário*, radicaliza esse campo a-histórico em pura tensão de imagens: um *efeito de margem*, aludido por Malraux, que bordeja a imagem fotográfica, convertida em um campo puramente *imaginário* sobre o qual a mnemotécnica

De algum modo reminiscente do ensaio de Adorno, Hal Foster relaciona as consequências conceituais do *Museu Imaginário* em Malraux e *da perda aurática* em Benjamin em *The Archive without Museums* [FOSTER:2002]. O título deste artigo (*O Arquivo sem Museus*, em tradução livre) já é alusivo à *Le*



Fig. 143. Retrato de criança com mãe recoberta. Fotografia anônima, s/d. Coleção de Linda Fregni Nagler. *Hidden Mother Project*. 2013.



Fig. 144. Le Jury du Salon. Salon d'Automne. Paris 1903.

*Musée Imaginaire* (*O Museu Imaginário*, que fora traduzido ao inglês como *Museum Without Walls*, "*Museu sem paredes*") e instiga uma reflexão acerca do processo de tradução do conceito de Malraux e sua eventual assimilação pela academia norte americana.

André Malraux's *musée imaginaire* moved westward into English translation to become the "museum without walls". Bowing to the English language's appetite for demonstration, for the concrete instance, for the visible example- for the image, in sort- the translator made free with the book's title and therefore with its conceptual underpinnings as well. In French, Malraux's master conceit addresses the pure conceptual space of the human faculties: imagination, cognition, judgment; English, it speaks instead to a place rendered physical, a space weight walk through, even though a museum without walls, being something of a paradox, will be traversed with difficulty. [KRAUSS,: 2013]

De fato, a argumentação de Hal Foster recupera as propostas conceituais de Mikhail Bankthin e Mevedev Pavel, estabelecendo um paralelo entre a busca de autonomia da arte moderna no séc. XIX com a tendência de institucionalização acadêmica da teoria e história da arte no mesmo período. Nesse processo correlato, Foster salienta o papel preponderante da "imprensa da arte", que introduz um universo de imagem que pode relacionar-se entre si de modo *diacrítico* (Wolfflin) ou por meio de uma *sutura transcultural* (Malraux); deste modo, a questão central apontada por Foster poderia ser sintetizada na seguinte questão: *pode a cultura visual depender de uma técnica da informação, como uma base de dados (imagem-texto) amparado sob uma ampla gama de mídias, constituindo um arquivo sem museus? E quais seriam as consequências epistemológica deste sistema de dados?*

O modernismo, por meio de seu discurso de autonomia estética, engendra o valor de especificidade do suporte ("*medium-specificity*"); valor esse institucionalizado pelo museu e pela história da arte por meio da sistematização dos modelos de exibição da arte moderna. Segundo Foster, o museu é capaz de promover, nessa institucionalização, a ilusão de autonomia, tanto da produção artística como dos discursos da história da arte. Ao valorizar a especificidade do suporte, o discurso moderno aspirava uma ontologia de toda arte: a pintura e a escultura possuiriam, assim, uma *essência*,

cujos discursos históricos e as estratégias de exibição poderiam, cada um a seu modo, revelar.

De certo modo, as transgressões artísticas, novas modalidades críticas e teóricas, demandas políticas e pressões tecnológicas teriam partido esse arranjo institucional, e o atual discurso da *cultura visual* seria apenas uma das evidências dessa ruptura, inscrevendo-se justamente nesse ponto de fissura (se esse discurso seria um modo de *recobrir as rachaduras*, ou um espaço de formulação de novos arranjos epistemológicos, o autor, alegadamente, se exime de definir). O epicentro deste ponto de tensão estaria na formulação aparentemente contraditória que estipula uma vocação *construtiva* e *autônoma* formulado na constituição de uma narrativa histórica moderna para a arte, argumentando em favor de sua autonomia bem como de sua inserção em uma história social. Esse paradoxo exige a formulação de novos discursos históricos: em uma primeira instância, a formulação de uma história específica da arte (formulação dominante de Wofflin à Greenberg), e, mais recentemente, a semiótica, que abordará a arte como uma prática de construção de sentidos, a psicanálise, que a analisará como constituição de um sintoma social, bem como os *cultural studies* profundamente influenciados pela obra de Foucault.

O deslocamento de uma *história da arte* para uma *cultura visual* é marcado pela desvinculação da virtualidade do termo *arte* e da materialidade do termo *história*. Implica, sobretudo, em desvio de *história* para *cultura*, ou seja, um desvio ao antropológico; por mais que essas abordagens possam propor modelos populares ou alegadamente progressistas (frente a uma suposta autonomia do objeto estético) pode facilmente promover reducionismos ao desconsiderar bases históricas mais do que propriamente problematiza-las. A dimensão etnográfica no campo das artes não está restrita a um campo da *cultura visual*; antes envolve uma abordagem da alteridade, tal como instituída nos discursos antropológicos e psicanalíticos, propondo uma abordagem contextual (aspecto importante para grande parte da produção contemporânea em arte bem como a reivindicação da interdisciplinaridade como condição de pesquisa).

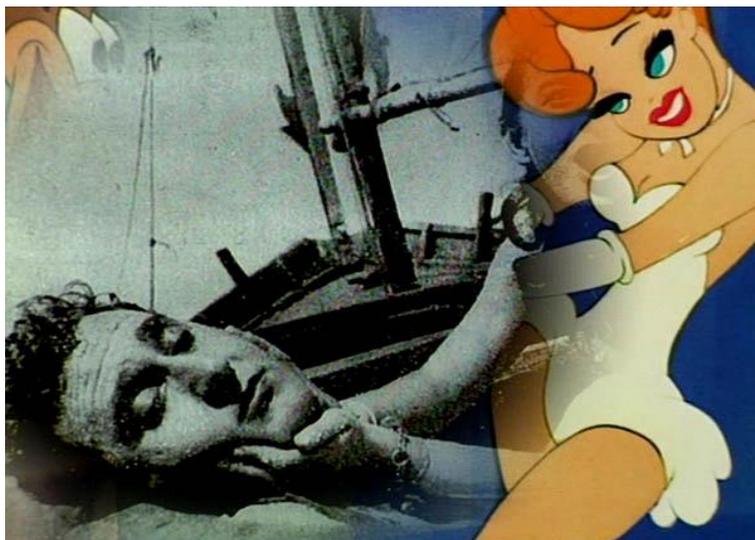


Fig. 145. Jean-Luc Godard. *Histoires Du Cinéma*. 1988.

De modo análogo, o deslocamento entre história e cultura é, de certo modo, atribuído ao discurso antropológico, o deslocamento de *arte* para *visual* é atribuído pelo autor como resultado direto do discurso psicanalítico e dos imperativos tecnológicos. *Visual* expressaria para a *cultura* o mesmo que *texto* expresso para o *pós-estruturalismo*. A *visualidade* revelaria uma *fantasmagoria* da imagem.

Assim, a visualidade demarca uma transformação arquivística, que tem seu precedente na *era da reprodutibilidade técnica*, tal qual abordada Walter Benjamin e André Malraux. Para Benjamin, a reprodução fotográfica retira a arte de um contexto, dilacera a tradição e liquida a aura; frente a perda de seu valor ritualístico, a obra assume e desempenha um valor político. Já Malraux, partindo do mesmo evento arquivístico, chega a outras constatações: se para Benjamin a reprodução dilacera a tradição e liquida a aura, para Malraux ela provém os meios para se reformular a imagem por força da meta-tradição do estilo.

Talvez seja essa a maior afinidade do *inconsciente óptico* e do *inconsciente museológico*: revelar a *semelhança enigmática*, a noção de estilo como princípio homogeneizador [CRIMP: 2005]. Ao virtualizar a exposição de objetos artísticos, a imprensa da arte reifica o apagamento como condição *sine qua non* do dispositivo. Não é apenas por meio do acúmulo aparentemente ilimitado, mas, sobretudo na conversão de evidências de uma realidade material (registros patentes) em realidades históricas (assediadas pela latência dos enunciados) [BIRMAN:2008] que o *Museu Imaginário* constitui um dispositivo da arquivística, permeado por seus próprios mecanismos repressivos.

## **Mal de Exposição**

*Dirt is not dirt, is just matter in the wrong place*

Lord Palmerston

*A lot of their material is trash; but trash, as we know, is the best material for creating a world (think of primordial dust). With each attempt, we are witnesses to a cosmogonic act. The birth of a museum is like the beginning of time; time is counted from that moment on.*

Victor Tupitsyn

Surge uma cumplicidade inelutável entre o *conto de fadas científico* ofertado pelo romance analítico e a *história de fantasmas para adultos* engendrado no *display* warburgiano. Na equidistância entre a *arquivística* e o *expográfico*, o *atlas de sintomas* por meio de um inventário de reproduções fotográficas propõe uma nova forma de fazer ciência, invertendo a passagem das *lendas às lendas* [CERTEAU:1994]; aqui, são *os monstros da fantasia* que nos conduzem em sua estrutura rítmica. O risco, ensina-nos Kafka, talvez não repouse no canto melódico das sereias, mas na captura violenta e abissal de seu silêncio [KAFKA: 1984].

(...) a ficção lesa uma regra de cientificidade: é feiticeira que o saber se empenha em fixar e classificar, ao exorcizá-la em seus laboratórios. Ela já não traz, aqui o sinal do falso, do irreal, nem do artefato, mas designa uma deriva semântica. É a sereia da qual o historiado deve defender-se, a exemplo de Ulisses amarrado no maestro.

(...) a ficção- sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas- é um discurso que dá forma [*informe*] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele. Deste modo, ela opõe-se, fundamentalmente, a uma historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real – e, portanto, a partir da impossibilidade de assumir plenamente sua perda. Essa ambição parece a presença e a força de algo de original; ela vem de longe, à semelhança de uma cena primitiva, cuja permanência opaca continuasse determinando a disciplina. (...) ao vislumbrar a relação dos discursos com que o produz- ou seja, alternadamente, como uma instituição profissional e com uma metodologia científica-, é possível considerar a historiografia como uma mistura de ciência e ficção, ou como um lugar em que se reintroduz o tempo. [CERTEAU: 2011. P. 48]

A cientificidade moderna, como vimos anteriormente, foraclui a falta no real; na ambição em postulá-lo, ele o fabrica performaticamente [*idem*. p. 53]. Desvia-se do *trabalho de luto* que implica em reconhecer a ruptura inalienável entre a eficácia dos discursos (a escrita) e o registro da realidade (a presença) [*idem*. p. 62]. *Mnemosyne* nos aponta que o espaço organizado, dividido, hierarquizado da narrativa disciplinar (correlação entre causa e efeito) é atravessado pela memória como *retorno do fantasma*, que estabelece uma relação com o tempo do sintoma ou do próprio tempo como sintoma: a temporalidade do simultâneo, da repetição, do equívoco. O *conto de fadas científico* e a *história de fantasmas para adultos* propõe uma *outra* cientificidade, na qual não há isenção do sujeito: ele deve, de partida, assumir seu lugar (afetivo, imaginário, simbólico) na constituição de sua ficção. Produz-se aí uma escrita que pode ser identificada como uma escrita *literária*, se por literatura compreendemos uma escritura consciente de sua constituição como tal e, nesse processo, de marca da particularidade/afetividade de seu locutor (*uma escrita ferida por um afeto/ um logos atravessado por um pathos*). Eis o romance com função teórica! Afirmará categoricamente Michel de Certeau, *sem romance não há historicidade* [*idem*. P. 96].

Como essa relação traduz-se em uma prática espacial-escópica? Aqui o Atlas nos oferta mais indícios; trata-se de uma *tomada de posição*, um *posicionamento*, que desvela na sua recusa um sistema *fetichizado* como princípio ordenador da cultura. Denúncia, sobretudo, que sob a imagem da semelhança (homogeneidade) jaz o traço de alteridade (heterogeneidade) e vice-versa; a diferença é indispensável na constituição da coerência sistêmica da cultura (a *estrutura rítmica* que nos protege de um *silêncio aterrador* da emergência do real). Deve haver, para além da semelhança enigmática, a marca da alteridade, que todas as representações buscam reabsorver, mas que se institui como distinção insuperável, defasagem elementar, isolamento (talvez uma solidão?) que, em todo caso, *abre caminho ao outro*; enreda-se, *estrutura-se como linguagem* (produzo *inconsciente museológico*).

A coleta, triagem, reclassificação documental visa senão converter relíquias em fontes: objetos selecionados segundo critérios de pertinência e ordenados segundo códigos de leitura... a *documentalidade* (ou, no caso, a

*musealidade*) não constitui uma dimensão ou valor intrínseco ao objeto, mas, antes, expressa o efeito de um processamento, uma cadeia de operações que almejam tornar um objeto assimilável, legível, enunciável, convertendo um fenômeno em uma *representação arquivística* inscrita em uma realidade institucionalizada (o arquivo, a biblioteca, o museu) [*Idem*. p. 185]. O *arquivo*, o *museu* ou o *atlas* constituem um fenômeno de domicialização, uma *topologia privilegiada* [DERRIDA: 2001. P. 13] (cuja fantasmagoria *memorialística* e *imaginária* propõe uma dimensão *a-tópicas*): o *arquivo é encarnado*. As representações heterogêneas devem reconciliar-se nesse dispositivo de modo análogo às experiências corporais (erógenas, dispersas, sucessíveis, móveis, plásticas) que devem ser estabilizadas e conjugadas mediante ao registro de uma imagem totalizante (uma *miragem?*): o *eu*, formado em sua própria alienação. Na convicção frente a essa ficção escópica, é a Alteridade que ressurgue sugerindo-se como ficção, como *fantástico* retorno do real.

Se o *expográfico* produz um *arquivo em paisagem*, podemos então indagar se ele está sujeito a *pulsão anarquivística* [*idem*. p. 21], expressa por Derrida como um *mal de arquivo*; ou, ainda, se engendrasses nele um *mal de exposição...*

Assim define Derrida:

(...) a pulsão arquiviolítica não está nunca pessoalmente presente nela mesma nem em seus efeitos. Ela não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio. Não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução; belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chamamos a beleza do belo. Como memórias da morte.

Mas é necessário insistir: esta potência arquiviolítica não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. Como pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hipomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem

ao contrário: o arquivo tem um lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.

A pulsão de morte tende assim a destruir o arquivo hipomnésico, quando não disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimir-lo, representa-lo no ídolo de sua verdade em pintura.

O *expográfico* engendra-se, sobretudo, no agenciamento de elementos mediados pelo *enigma de sua semelhança*, bem como pelo *insuperável traço de sua alteridade*, é esse laço/tensão elementar entre homogeneidade e heterogeneidade que garanta a estrutura da exposição como um *universo representacional coerente*. Deste modo, no contexto expositivos, *todas as representações buscam reabsorver a distinção insuperável*, ou seja, produzem laço, enfatizar suas similaridades que, em todo caso, reafirmam-nas como ídolos da cultura. Caso essa distinção seja absolutamente absorvida pelas representações, eliminar-se-ia o traço de alteridade que as distingue e, com ele, a possibilidade de que o conjunto concatene em linguagem. Em uma exposição onde *tudo é inexoravelmente o mesmo*, onde *todas as representações são absolutamente idênticas*, adentramos no reino da pura *repetição*, da *desobjetivização*, da *compulsão*, do *desinvestimento*, da *desimbolização*; adentramos, por assim dizer, na antiexposição *montada e curada*, como diria Kristeva, pela pulsão de morte (Esse campo *vazio* não passa despercebido a Julia Kristeva, que afirma: "*Death would thus be the chief curator of four imaginary museum (...)*"[KRISTEVA:1982. p. 16].).

Há aqui uma dubiedade evidente: a eliminação da diferença almeja a inoperância das tensões, e é, nesse sentido, apaziguadora; "a pulsão de morte é, ao mesmo tempo, estabilizadora e destruidora"[RECHARDT, IKONEN. In: GREEN (*et al*). 1988. P. 76]. Um *display* no qual uma mesma imagem é repetida remete-nos ao registro traumático (a repetição da representação traumática é um meio de integrá-la à ordem do simbólico, restabelecê-la na economia psíquica); no entanto, Hal Foster aponta a obra de Andy Warhol e inverte essa assertiva: a repetição de uma imagem não apenas *reproduz efeitos traumáticos*, mas, de fato, também os produz [FOSTER: 2014. P. 127].

(...) Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado, só pode ser repetido; aliás, *tem de ser* repetido. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência a etimológica a idéia de

repetição em Freud, "não é *Reproduzieren*"; repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese do meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para proteger do real compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso rompe o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem. [*idem*. p. 128-9].

Para além da *mnemotécnica da beleza* de Baudelaire, o *Phatosformel*, encena uma fantasmagoria mnésica, composta, indiscernivelmente, de *originalidade e repetição* [AGAMBEN:2012. P. 29], de semelhança e distinção. Se as formas da antiguidade encontram sua *vida-póstuma/sobrevivência* em outras eras, é como *pesadelo* ou *espectro* [*idem*. P, 47]. A similitude, aqui, como potência de uma semelhança espectral (*fantasmata* [DOMENICHINO. *Apud*: AGAMBEN: 2012. P. 24]) revela algo da História da Arte, do mesmo modo que, Argumenta Malraux, o *Museu Imaginário* revela, como fantasmagoria, algo em relação ao museu *verdadeiro*. Revela-se, justamente, esse laço de semelhança que a disciplina e o dispositivo operam. Eis o risco continuamente recalcado na prática expográfica (ou *marginalizado*, uma vez que é banido do sistema em sua função de *margem/moldura*); que tudo se torne inexoravelmente o *mesmo*. Que se elimine por completo esse limite que separa uma imagem da outra, que tudo se misture por completo. Que não se respeitem as fronteiras, as posições, as regras; que tudo seja apenas uma imagem, mesclada, confundida, um composto indiscernível. Que essas *belas aparições* se convertam repentinamente em *unappealing ghosts* [KRISTEVA:1984 P. 49]; *amonstração* do real é, por princípio, abjeta.

Relata Julia Kristeva:

In the dark halls of the museum that is now what remains of Auschwitz, I see a heap of children's shoes, or something like that, something I have already seen elsewhere, under a Christmas tree, for instance, dolls I believe. The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science among other things. [*idem*. P. 4]



Fig. 146. Andy Warhol. *Ambulance disaster*. Serigrafia. 1963



Fig. 147. Ghirlandaio, Domenico. Detalhe de Nascimento de São João Batista, 1486 - 1490, Basilica di Santa Maria Novella. Florença - Itália

Fig. 148. Detalhe do relevo das Aglaurides. Museu Chiaramonti, Cidade do Vaticano.

O espaço da tragédia convertido em espaço expositivo (a rememoração traumática) converte o espaço em um faxímile de si. Dirá Didi-Huberman:

"Todos os centros culturais- bibliotecas, salas de cinema, museus-, desnecessário dizer, podem contribuir no mundo inteiro para construir uma memória de Auschwitz. Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para construir-se um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?  
[DIDI-HUBERMAN: 2017. P. 25]

O *display* inverte o asseio da vida doméstico, as bonecas sob a árvore de natal, os calçados guardados nos armários, convertem esses objetos em detritos, restos, empilhados, acumulados, amontoados. A infância e a ciência protegem-nos da morte, mas também, *outras coisas* o fazem; a exposição museológica, em sua taxonomia, reenvia-nos a cultura, refaz o laço social entre o sujeito e a comunidade humana. Mas aqui, não há taxonomia, não há classificação, hierarquia, organização, não há comunidade ou humanidade. Há sapatos e bonecas de crianças mortas, sem a docilidade de sua ludicidade ou a cerimonialidade do rito funerário; apenas objetos descartados e cenograficamente empilhados. A pilha de sapato uniformiza o objeto e alude a massificação e desumanização da máquina nazista. Eis o horror e a abjeção do holocausto re-encenado por objetos feitos indistinguíveis entre si: a banalização, uniformização e desumanização da alteridade. Que os *outros* sejam *repulsivamente indistintos, desprezíveis em sua fragilidade imprecisa*. O *mal de arquivo* não se exime de um *arquivo do mal*. Pois não há distinção absoluta entre cultura e barbárie: *o lugar da barbárie é, desde o princípio, possível por meio da organização e empenho, pela energia física e espiritual de uma cultura antropológica, filosófica e estética* [ibidem. P. 20]

O dispositivo arquivístico estaria, portanto, perpetuamente tensionado entre a produção da *semelhança* e do *diferir*; ou na unicidade que implica no deslizamento ao outro, produzindo *textualmente* a ordenação hierárquica que constitui o arquivo. Tradicionalmente o *arquivo*, como a *exposição*, seriam dispositivos de monumentalidade: operando as *representações* como *massas documentais fixas*, sugerindo um passado sem rasuras ou lacunas. Essa concepção clássica é criticada por Derrida, uma vez que, nela, não haveria espaço ao arquivo como virtualidade, onde se efetiva sua real potência. Não apenas o arquivo deve ser lacunar, mas ele é, acima de tudo, sintomático: assediado pelo esquecimento que constitui condição de sua virtualidade.

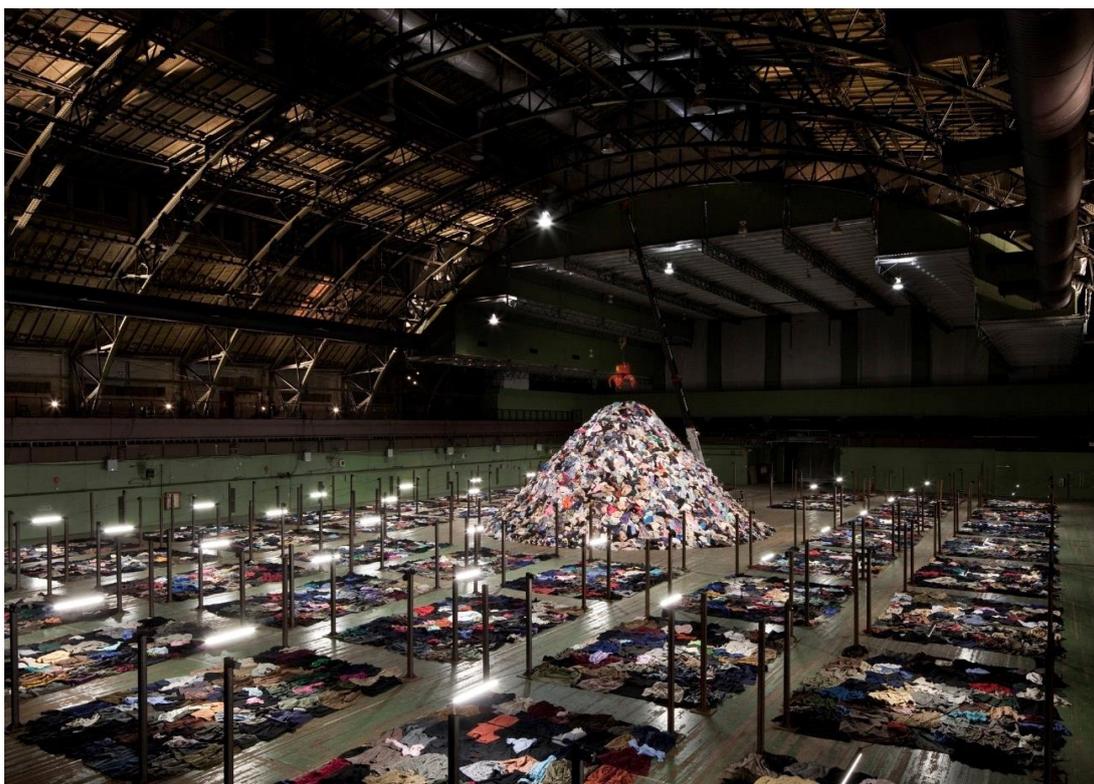


Fig. 149. Christian Boltanski. "No man's land". 2010. Park Avenue Armory.

O mal de arquivo implica na constituição metaforicamente ficcional [BIRMAN: *Op. Cit.*] do arquivo, permeado por fantasmas e produtora de espectralidade. O *arquivo* é atravessado por essa dimensão enunciativa, como uma ordenação de traços escriturários que produzem o *psiquismo arquivado*, fundado na ordem do real (como essa *cena original* que mobiliza sua *documentalidade* na suposição de uma *materialidade* [verdade] irrefutável); o que inversamente, equivale ao imperativo de que *algo da ordem do real pudesse fundar o psiquismo como arquivo* [idem]. Eis a *frustração* de Derrida em relação a Freud ("este apaixonado por estatuetas de pedra" [DERRIDA: *Op. Cit.* p. 120]): que em sua investigação ao *arké*, privilegie-se a *cena arkeológica* em detrimento as representações *arkevísticas*.

Ora, Freud tentou sem cessar, reconduzir à arqueologia o interesse original que tinha pelo arquivo psíquico (a palavra '*archiv*' aparece, aliás, desde os *Estudos sobre a histeria*, 1895). A cena da escavação, o teatro das escavações arqueológicas, eis os lugares preferidos por este irmão de Hanold. Cada vez que quer ensinar a topologia dos arquivos, isto é, do que deveria excluir ou interditar o retorno à origem propõe parábolas arqueológicas. Nós conhecemos a mais marcante e mais precoce delas nos estudos sobre a histeria de 1896. É necessário sublinhar algumas palavras para marcar o momento mais importante, a meu ver. Momento e não processo, este instante não faz parte do deciframento laborioso do arquivo. É o instante quase estático com o qual Freud sonha: quando do sucesso mesmo de uma escavação deve assinalar o apagamento do arquivista: *a origem fala dela mesma*. O *arké* aparece nu, sem arquivo. Ela se apresenta e comenta a si própria. "As pedras falam!" No presente. Anamnese sem hipomnese! O arqueólogo conseguiu fazer com que o arquivo não sirva para mais nada. Ele *se apaga*, torna-se transparente ou acessório para deixar a *origem* se apresentar ela mesma em pessoa. Diretamente, sem mediação e sem atraso.

(...) Freud, metafísico clássico, *Aufklärer* positivista, crítico sábio de uma época passada, "*scholar*" que não quer falar com fantasmas, prefere não acreditar na morte e principalmente na existência virtual de um espaço espectral, que, contudo, leva sempre em conta. [DERRIDA: *Op. Cit.* p. 122]

A insistência de Freud, que a psicanálise se inscrevesse no registro do arqueológico, na busca pela marca *material* dos *traços psíquicos*, é recorrente

ao longo de seus escritos: "Diante dessa impossibilidade, enunciou, no final de seu percurso, em 'Construções em análise' (Freud, 1937d) e 'O homem Moisés e a religião monoteísta' (Freud, 1939a), o conceito de verdade histórica em oposição ao de verdade material" [BIRMAN: *Op. Cit.*]. O psiquismo como arquivo enfatiza sua dimensão como *escritura* e *fantasmagoria* e o mesmo pode ser defendido em relação ao *inconsciente museológico*: constituídos não mediante a potencial *fala das pedras*, mas sob o risco eminente de um *silêncio teratológico* inscrito na *monstração do real*.

## Capítulo 4| Obscenografias



Fig. 150. Edgar Degas. *The Little Fourteen-Year-Old Dancer*.  
Escultura em Bronze. 1880-1922. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

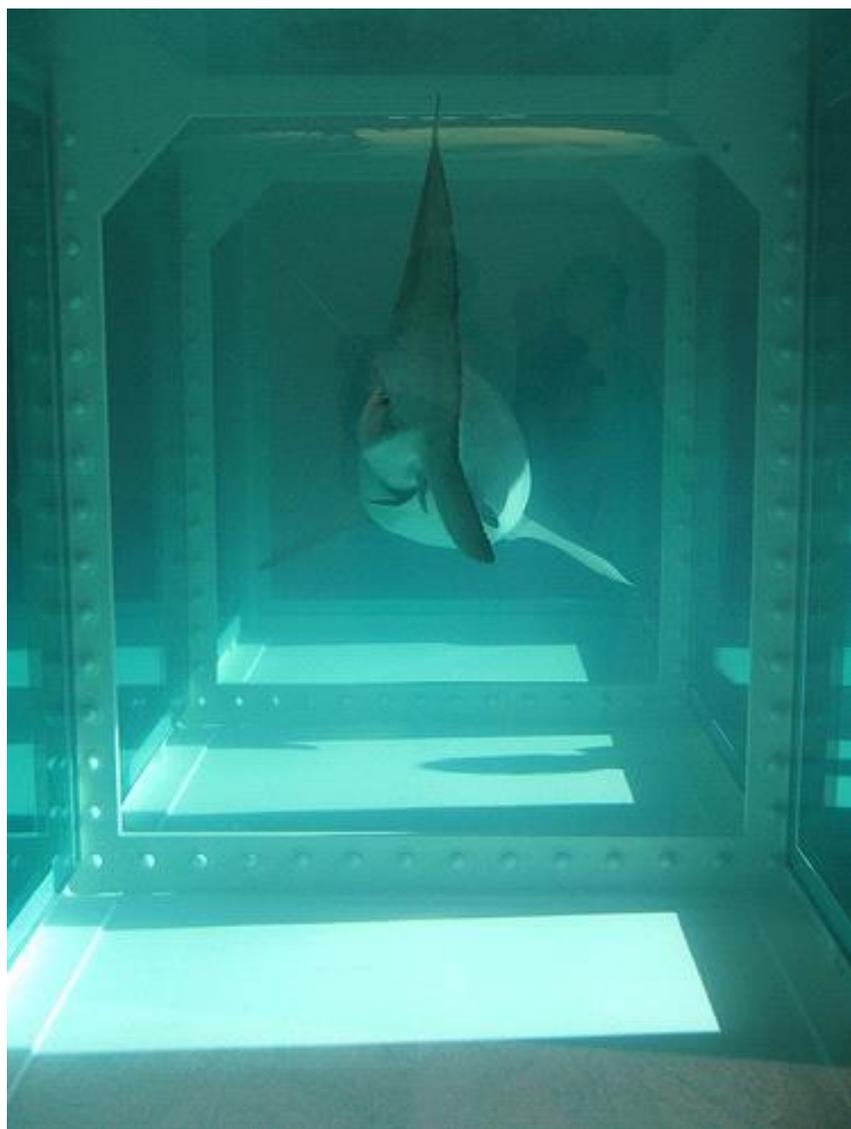


Fig. 151. Damien Hirst. *The Physical impossibility of death in the mind of someone living*. Tubarão tigre, vidro, aço, e solução de 5% metanal. Saatchi Gallery, Londres.

## 4.1 A galeria à noite

Resta ainda o convite à noite... essa des-aparição que faz vacilar as estruturas: estes espaços *adormecidos, amortecidos, permeáveis, vastos, sem lonjuras*, sujeitos à diástole e sístole de um nódulo de noite [BACHELARD: 1994 160]. A noite como potência que organiza a solidão do mundo que, "*como um ser negro em nós se anima, quando em nós a noite toma consciência de si mesma*". [*idem*. P. 192].

Tantos espaços fazem nascer esta noite, nos lançam em sua *escuridão*. Em *A Biblioteca à Noite*, Alberto Manguel contrapõe a imagem da biblioteca diurna e noturna:

Durante o dia, a biblioteca é um reino de ordem. Desloco-me nos corredores de letras e através deles com um propósito concreto, em busca de um nome ou de uma voz, convocando livros para a minha atenção segundo o seu posto e a classificação que os designa. A estrutura do lugar é evidente: um labirinto de linhas rectas, não para nos perdermos mas para nos encontrarmos; uma sala dividida que segue uma sequência aparentemente lógica de classificação; uma geografia que obedece a um índice predeterminado e a uma hierarquia memorável de letras e números. À noite, porém, o ambiente muda. Os sons tornam-se abafados, os pensamentos, mais audíveis. «Só ao cair da noite é que a coruja de Minerva levanta voo», disse Walter Benjamin, Cit. ando Hegel. O tempo parece mais próximo daquele momento a meio caminho entre a vigília e o sono, quando o mundo pode ser comodamente reimaginado. Os meus movimentos parecem involuntariamente furtivos; a minha actividade, um segredo. Transformo-me numa espécie de fantasma. Os livros são agora a presença real e eu, o seu leitor, através de rituais cabalísticos de letras semivislumbradas, é que sou convocado e atraído para um certo volume e uma certa página. A ordem decretada pelos catálogos é, à noite, meramente convencional; nas sombras, não conserva prestígio algum. [...] Livres das restrições quotidianas, sem ninguém que os observe a esta hora tardia, os meus olhos e as minhas mãos vagueiam imprudentemente pelas fileiras arrumadas, restaurando o caos. Um livro chama outro, inesperadamente, e cria alianças entre diferentes culturas e séculos. Uma frase semi-recordada ecoa noutra por razões que, à luz do dia, permanecem obscuras. Se a biblioteca de manhã sugere um eco da

severa e razoavelmente ilusória ordem do mundo, a biblioteca à noite parece rejubilar na essencial e alegre desordem do mundo. [MANGUEL: 2016. P. 24].

Eis o que sobrevive à ordenação disciplinar do mundo: a ordem-outra, alegre desordem do mundo. As hierarquias estipuladas são aqui secundárias, inoperantes em sua tentativa de impor vínculos (*meras convenções, ilusórias*). Somos *convocados, atraídos, vagueamos imprudentemente*; intuímos cumplicidades imprevistas, embarçamos as ordens cronológicas, culturais, todas as distâncias. Os livros avolumam-se na biblioteca noturna e somos nós, leitores, que nos tornamos *furtivos, fantasmáticos, incertos*. Os sistemas decimais dão lugar aqui a geografias traçadas em descaminhos, a noite adultera a ordem. Eis *um mundo como que de sonhos...*

Neste devaneio noturno não se ratifica a trivial metáfora da penumbra: a *luz/conhecimento* contraposta às *trevas/ignorância*. Sabemos de antemão desta dialética crepuscular: a *luz* como dádiva da *escuridão*, a *cintilação fulgurante* como atributo *sombrio*. Resta aí apenas o dia que pretende dissipar a noite, ou antes, apropriar-se dela, domesticá-la, de modo que o dia se expresse como uma totalidade (*dia e noite*) [BLANCHOT: 2011. P. 182]. Outra é a natureza dessa noite bibliomorfe, de seu silêncio, da escuridão eterna de suas lombadas.

É preciso afirmar: vê-se a noite. Nela pode-se ver esse *forro do visível* que presentifica-se em uma certa ausência [MERLEAU-PONTY: 2004. P. 18]. “Ver apenas o preto, falar apenas com o silêncio, ser uma noite na noite (...)” [BACHELARD: *Op. Cit.* P. 196]

[...] quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’. É o que se presente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e sonhos são uma alusão a essa noite vazia. [...] O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver. O “fantasma” está lá para desviar e apaziguar o fantasma da noite. Os que creem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam e distraem fixando-a, detendo sua oscilação do recomeço eterno. Isso está vazio, isso não existe, mas veste-se isso como

se fosse uma espécie de ser, encerrasse-o, se possível, num nome, numa história e numa semelhança [...] [BLANCHOT: *Op. Cit.* p. 177-178]

*Outra noite* (sempre *outra*): forro do visível, potência de apagamento sobre o qual sonha-se com fantasmas; fundo que revela a eminência do deslizamento da imagem em sua repetição ininterrupta [*ibidem*]. Warburg, veremos a diante [Capítulo 3] a sonhou como um *céu noturno* sobre o qual desenham-se as constelações; produziu-a formalmente como um *tecido negro*, sobre o qual pairam as *formas patológicas* do imaginário humano; e, por fim, nomeou este breu de *memória*, e sobre ela alicerçou seu projeto de montagem, seu *atlas*, domiciliado, como emergência noturna, em sua biblioteca.

Esta presença, que Manguel intui na biblioteca noturna, é generosamente ofertada a Freud, banhada de luz, em pleno dia, nas consecutivas visitas a seus museus: *a multidão dos objetos, sedutores, incompreensíveis em suas semelhanças intuídas, seus olhares severos, seu embaraçar das cronologias...* Buren aponta que o espaço expositivo moderno constitui-se como um fenômeno de opacidade: fotofóbico, fecha-se às janelas, ascende suas lâmpadas, simula seu próprio dia artificialmente controlado, regulado, resultando na homogeneidade de uma neutralidade diurna. Toda via, mesmo quando o ímpeto industrial sonhou a exposição como estufa, como vitrina (esse conto de fadas industrial, que “parecia pertencer ao mundo dos sonhos” [GIEDION: *Op. Cit.* P. 274]), ou quando o pensamento moderno a sonhou como dispositivo sem paredes, ilimitado, onipresente como um jardim suspenso ou como um simples fluxo de imagens; em todo caso, a noite engendra-se. Prossegue Blanchot:

Existe sempre o momento em que, na noite, o animal deve ouvir outro animal. É a *outra* noite. Isso não tem nada de aterrador, nada diz de extraordinário- nada tem de comum com os fantasmas e os êxtases- é apenas um sussurro imperceptível, um ruído que mal se distingue do silêncio. Nem mesmo isso> somente o ruído de um trabalho, trabalho de sondagem, trabalho de aterro, de início intermitente, mas, quando se toma consciência dele, não cessa mais. [BLANCHOT: *Op. Cit.* p. 178]

Construir toca é abrir a noite à outra noite [*Idem.* p. 185]

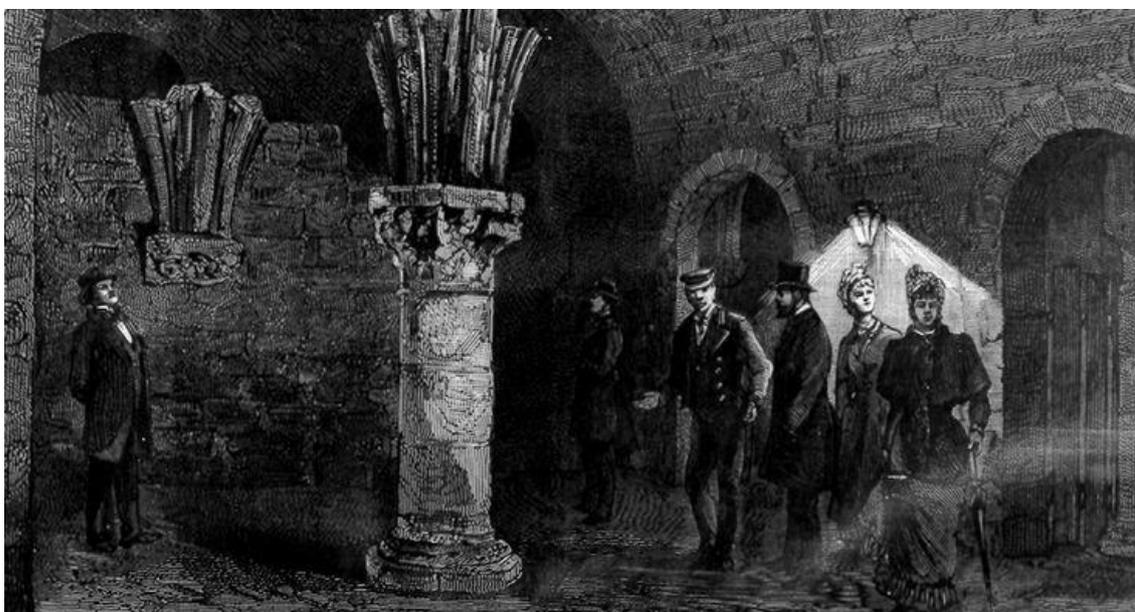


Fig. 152. Desenho de Karl Fichot, gravura de Tilly. A sala conhecida como « La Chapelle », salas subterrâneas do velho Louvre abertas a visitação 1886.

Entrar em uma galeria é, por si só, um exercício imprudente; a exposição é, a rigor, apenas um lugar de encontro, no qual assumo a posição não exatamente de sujeito, mas de vetor [essa improvável reunião de traços, diria Barthes<sup>180</sup>]. Sou *eu*, esse território de onde se *vocifera*, ocupo esse que é o lugar de uma *voyura*. O que dizer do homem que entra na exposição pela via régia do sonho, que faz do seu sono e torpor condição e potência de seu caminhar?

Eis um homem que se sonha menino; sonha *como* menino, um menino que sonha ser raposa: o escritor Henry James [JAMES: *Apud*. MILLS: 2011] narra o que considerou o mais aterrador, embora admirável sonho de sua vida<sup>181</sup>. Sonhou-se perseguindo o menino que um dia foi, ao longo de uma interminável sequência de galerias do Louvre, parcialmente esvaziada de suas “inestimáveis vitrines”. No ápice do sonho, descreve:

*(...) the sudden pursuit, through an open door, along a huge high saloon, of a just dimly-descried figure that retreated in [terror] before my rush and dash [...] The lucidity, not to say the sublimity, of the crisis had consisted of the great thought that I, in my appalled state, was probably still more appalling than the awful agent, creature or presence, whatever he was, whom I had guessed, in the suddenest wild start from sleep, the sleep within my sleep, to be making for my place of rest.<sup>182</sup>*  
[*Idem*].

“O explorador, o ser que caminha na noite, encontra-se no labirinto (...) o labirinto sem paredes, sem causa externa, o labirinto nascido de uma infelicidade íntima” [BACHELARD: *Op. Cit.* P. 117]. No episódio onírico, o espaço expositivo constitui-se como esta ambiência paradoxal e desorientador (lugar de apreciação e terror, que deveria estar preenchido, mas está vazio, que se sugere *assombrado*, mas no qual o sujeito percebe-se *assombroso, espectral, “appalling”*; um *santuário* que se revela *uma prisão*

<sup>180</sup> “O leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia, ele é apenas esse alguém que mantém reunido em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” [BARTHES: 1988. P. 70].

<sup>181</sup> “*the most appalling yet most admirable nightmare of my life*” [*Idem*].

<sup>182</sup>

“(...) a súbita perseguição por uma porta aberta, ao longo de um enorme salão auto, de um vulto meramente vislumbrado que recuou em [terror] ante minha precipitada entrada [...]. A lucidez, para não dizer a sublimidade, da crise consistia na grande constatação de que eu, em meu estado de horror, era, provavelmente, ainda mais pavoroso que aquele terrível agente, criatura ou presença, o que quer que fosse, o qual, eu havia presumido, no repentino início selvagem do sono, do sono em meu sono, estaria a providenciar o meu local de descanso” (tradução nossa)

[*Idem*]). O sonhador, munido de seus próprios traços mnemônicos (as desnorteantes visitas ao Louvre quando criança), tece seu próprio labirinto, e sonha-se como seu próprio minotauro. Corre pelos corredores: a exposição é convertida (revelada) num espaço de captura. Esvaziados de obras (ou de sua maior parte) convertem-se em um cenário para *perder-se* ou para *ser perseguido*.

Somos inadvertidamente remetidos a obra *Nightwatch* de Francis Alÿs. Trata-se de uma videoinstalação, composta de diversos monitores que reproduzem um único sistema de câmeras, pelo qual monitora-se a *National Portrait Gallery*, em Londres. Vemos, então, uma raposa, em furtivo deslocamento pela galeria vazia<sup>183</sup>. A obra parece simultaneamente alusiva a pintura homônima de Rembrandt (cujo título atribuído de "*De Nachtwacht*", *Ronda noturna*, de 1640-2 é por si só curioso<sup>184</sup>) bem como da performance de Joseph Beuys "*wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*" (*How to explain pictures to a Dead Hare*, 1965).

Como na performance de Beuys, o público é excluído do espaço expositivo e só pode vislumbrá-lo a distância (por meio da vitrine em Beuys, por meio dos monitores em Alÿs), em uma interdição que condiciona a apreciação a uma dimensão da vigília/ vigilância. Beuys, em ocasião de sua exposição na *Galerie Schmela*, em Dusseldorf, recobre o rosto com mel e folhas de ouro e tranca-se no espaço expositivo portando aos braços uma lebre morta, a qual conduz de obra em obra, sussurando-lhe ao longo do percursos palavras inaudíveis para o público, enquanto repousa suas patas sobre as pinturas. Em sua dimensão cerimonial (ou, como propõe Meneses, "ritual"), Beuys privilegia as capacidades de compreensão da lebre morta em detrimento daquelas do público<sup>185</sup>. Na obra de Alÿs, no entanto, não se pressupõe a mínima compreensão ou entendimento da raposa ao ser

<sup>183</sup> Trechos disponíveis em: <https://vimeo.com/134600387>

<sup>184</sup> Vale salientar que o título "*De Nachtwacht*" popularizou-se a partir do final do século XVIII; até então, a obra era conhecida como *Retrato do capitão Cocq e sua guarda civil*. O título *Ronda Noturna* provou-se não apenas historicamente inadequado, como absolutamente impreciso quando, em 1947, após sofrer um processo de restauro que incluiu a remoção de camadas de verniz e sujidade, a obra revelou não se tratar de uma cena noturna. [SILVE: 1953 P. 5]

<sup>185</sup> *I explained to him because I do not really like explaining them to people... a hare comprehends more than many human beings with their stubborn rationalism... I told him that he needed only to scan the pictures to understand what is really important about them* [BEUYS. *Apud*: WARR. p. 76].

Eu expliquei a ele porque não gosto de explica-la á pessoas... uma lebre compreende mais do que muito seres humanos, com seu racionalismo



Fig. 153. Night Watch., Francis Alÿs, Vídeo-instalação, 2004. TATE Modern.

Fig. 154. Night Watch., Francis Alÿs, Vídeo-instalação, 2004. TATE Modern

---

teimoso... Eu disse que ela só precisava esquadrinhar as telas para compreender o que há de realmente importante nelas" [tradução nossa]



Fig. 155. A Ronda Noturna ("De Nachtwacht"). Rembrandt. Óleo sobre tela. 1642. 3,63m x 4,37 m. Museu de Amsterdã, Rijksmuseum.



Fig. 156. Joseph Beuys *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. 1965

confrontada pelas imagens; muito pelo contrário, assume-se sua radical indiferença frente as pinturas, distituídas de qualquer qualidade estética, dimensão política, histórica ou mística; esvaziadas, assim, podemos supor, de quaisquer “*sentido profundo*”.

Como o sonhador do Louvre, a raposa vive a captura da sucessão de galerias, vive a arquitetura como um território capsular, como uma armadilha. Para ela, tudo se resume a uma situação de acoamento. Sua motricidade e lepidéz insinuam a obra como uma questão de locomoção (ela faz parte da série *Seven Walks*, na qual Alÿs documenta ao longo de seis anos, seus deslocamentos pela cidade de Londres); não se trata nem da travessia heróica de Lyothard, nem do passeio bárbare e “bizarramente travado por belezas” de Valéry [VALÉRY :2008. p. 32], nem tampouco de uma fábula de Esopo ou do desafio de Zeuix. A raposa cheira uma tela, como outrora intuía Duchamp, para ela as pinturas são mais propriamente um estímulo olfativo do que um fenômeno visual; em sua emergência naturante, há apenas a raposa confinada em um espaço desconhecido. Mas, ao nosso olhar, há algo a mais.

É preciso dizer que o termo “*visitante*”, comporta ao menos uma constatação: *ninguém habita a exposição, ela é inabitável*. Ela constitui essa topografia cuja a *pertença a ninguém específico* (*fruição é, aqui, sucedânea do veto ao usufruto*<sup>186</sup>) e a *adesão a nenhum lugar em particular* (sua

---

<sup>186</sup> .

O vasto público a que estas se dirigem ignoram um sentimento que, ao longo de quatro séculos, desempenhou um grande papel na relação entre o apreciador e a obra de arte: o sentimento de posse. Não possuímos as obras cuja reprodução admiramos, (encontram-se quase todas nos museus), e sabemos que nunca as possuiremos, que nunca possuiremos outras semelhantes. São nossas porque somos artistas, como as estátuas dos santos medievais pertenciam ao povo fiel porque este era cristão (...). Esta indiferença pela posse, que para nós, liberta a obra de arte do seu caráter de objecto de arte, torna-nos mais sensíveis do que os apreciadores de objectos de arte à presença do sinal de criação, sinal que a fotografia revela nas sus obras menores ou de pequenas dimensões, como nas obras-primas. [MALRAUX: 2011. P. 158-159]

Devemos, aqui, nos reportar a Lacan:

Esclarecerei com uma palavra a relação do direito com o gozo. O usufruto – é uma noção de direito, não é? - Reúne numa palavra o que já evoquei em meu seminário sobre ética, isto é, a diferença entre o útil e o gozo. O útil serve para quê? É o que não foi jamais bem definido, por razão do respeito prodigioso que, pelo fato da linguagem, o ser falante tem que é um meio. O usufruto quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito - repartir, distribuir, retribuir o que diz respeito ao gozo.

condição de urdidura heterotópica) a inscreve, acima de tudo, como um lugar ocupado por um *olhar*<sup>187</sup> que precede o sujeito. A obra de Alÿs, como um engenhoso dispositivo, coloca-nos em *vigília noturna* frente esta aparição inquieta e atávica. Nos é oferecida essa *vista aérea*, própria dos sistemas de vigilância; vemos sem sermos vistos, vemos por uma fissura, uma brecha que, nesse pequeno caleidoscópio de monitores, sugere-se um maquinário *panóptico*. Toda via, a instalação das câmeras implica que este é um ponto de vista *pré-existente*, o qual somos apenas convidados a aderir.

A raposa, todavia, está alheia a tudo isso. Ela é vítima dessa “captura imaginária” [LACAN: 1998. p. 105]; se está em exibição, somos nós, sujeitos desejanter, que estamos submetidos a esse olhar: o olhar dessas *coisas que nos olham* [*ibidem*. p.106]. Esse olhar não é o da raposa nem dos retratos (ambos não nos vêem), é o olhar da noite. A nós, cabe muito pouco; resistir a esse olhar... velar por esse pequeno animal insone, talvez fruir dessa imagem, enchermo-nos de uma inelutável cumplicidade animal quando a raposa, cansada e confusa, vai amuar-se sobre uma “vitrine preciosa”, entocaiando-se na noite capsular da galeria.

---

187

O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada” [LACAN: Jacques:1985. O Seminário, livro 20. p. 11.].

O Olho é o único habitante da asséptica foto da exposição. O espectador não está presente. (...) O Olho conserva o recinto contínuo da galeria, com paredes varridas por superfícies planas de tela. Todo o resto – tudo que é impuro, a colagem inclusive- atende ao Espectador[O'DOHERTY:2002 p. 41].

## 4.2 O expográfico fantasmático

Essa capacidade pouco comum... de converter em espaço de jogo o pior deserto.

Georges Limbour [Apud: Pontalis: 2005. P. 201]

A exposição, esse objeto cultural moderno, *produz cena* que, em todo caso, *deve operar-se discursivamente*; constitui um *processo enunciativo* que *se mostra* (e inscreve-se topologicamente como local de um discurso de poder). Davallon aponta essa irreparável cisão: *la présence e l'écriture*, ou antes, a escritura atravessada por aquilo que, como presença, *não cessa de se in-screver*.

O que significa, afinal, atribuir *fantasmagoria* ao expográfico? Devemos aqui ponderar: o *fantasmático* desempenha no campo psicanalítico um efeito simbólico e imagético, ou, mais especificamente, *uma articulação simbólica que produz cena*. O que encena a fantasia? Considerando os apontamentos lacanianos expressos plasticamente por meio do *grafo do desejo*, a fantasia articula-se mediante ao *che voi?*, o enigma do desejo, como uma resposta defensiva do sujeito. Esse enigma (*o que o Outro deseja de mim?*) sugere-se insondável justamente porque o sujeito não vislumbra uma resposta que ofereça consistência à falta no Outro; a fantasia, portanto, protege o neurótico e o perverso da angústia (emergência da castração). Na trama fantasística, a falta incide justamente no lugar do sujeito (\$) que, por sua vez, é confrontado com *algo* que comparece no lugar da falta no Outro (objeto a).

Uma das maiores contribuições freudiana ao campo da estética será o conceito de *estranho* (*das unheimlich*) [FREUD, 1919<sup>a</sup>] que, sucintamente, descrevem os efeitos inquietantes associados à *aparição* e desconcertante *identificação* frente a emergência de *algo* aonde, supostamente, deveria haver *nada a se ver* (o assombroso retorno das convicções *superadas*). Ao longo de

sua argumentação, é o *duplo especular* que ocupará o lugar de exemplo paradigmático dos efeitos estéticos do *estranhamente familiar*; porém, segundo Lacan, em última instância, o que está em jogo é mais precisamente o *duplo real* (objeto a):

Aqui podemos medir a distância que há entre dois tipos de identificações imaginárias. Existe a identificação com *i(a)*, a imagem especular, tal como nos é dada por ocasião da cena dentro da cena, e existe a identificação mais misteriosa, cujo enigma começa a ser desenvolvido aí, com o objeto do desejo como tal, a  
[LACAN: 2005, p.46]

Devemos considerar que, para Lacan, *fantasia* e *angústia* são, ambas, *emolduradas*. A angústia, de acordo com a narrativa onírica do Homem dos Lobos, é *recortada* pelos caixilhos de uma janela que se abre ao real; A fantasia é *delimitada* pela moldura de uma tela que vela o real, de modo que nela, o real está *irreparavelmente fora do campo das representações, excluída da figurabilidade, ejetada do enquadramento*. O efeito simbólico demarca seus contornos como uma borda, limite de campo sobre o qual a intervenção imaginária produz seus *efeitos pictóricos*. Portanto, seja como *tela* ou *janela*, devemos observar que o real está *exilado* da experiência do sujeito, que está, por assim dizer, *fora do real* no que este não lhe é diretamente acessível. A incorporação da linguagem produz barra, a ação do significante interdita o gozo, doravante *sempre já perdido*, almejado ou rememorado na forma de um gozo mítico. A cena fantástica mina justamente a diferença entre um gozo absoluto e o gozo fálico; alicerça-se, portanto, como *a miragem de um gozo possível* [SEGANFREDO: 2007. p. 72], como uma relação do sujeito com o real sem a mediação simbólica. *O real alicerça a fantasia* e, como enunciado, em seu trabalho metafórico e metonímico, *a fantasia pode vir a ocupar/desempenhar o lugar/função do real*.

Se a ação significante barra o gozo do Outro (castração), a fantasia propõe-lhe um déficit (*falta a gozar*), como *topos* do desejo. Não há, estritamente, um *objeto do desejo*, mas pode-se aferir-lhe uma *causa*, investida e fixada na imagem de um resíduo mó dico da relação com o real, subproduto dos processos de simbolização. Assim, a fantasia lança mão de

um enorme acervo de objetos parciais (*clivados, mutilados, amputados, destacáveis*) como *avateres edipianos* [*Idem*. P. 42], compondo uma cena dedicada, endereçada ao Outro, para que frua dela, satisfaça-se em seu enredo, goze enquanto, simultaneamente, evita a emergência do episódio traumático.

Walter Benjamin referira-se à exposição como agenciadora de *sonhos coletivos* (e o museu, o espaço de sua domicialização). Nesse *onirismo metropolitano*, a psicanálise comparece para Benjamin como uma teoria social que relaciona a subjetividade à uma macroestrutura: a *figurabilidade onírica* expressa nos *sonhos coletivos* reenvia ao agenciamento operado pela emergência do *fetichismo da mercadoria* no séc. XIX, cuja potência inscreve-se nas passagens, na arquitetura, na moda, na publicidade, na política e nos dispositivos expositivos. Em um acordo entre o modelo freudiano e o materialismo histórico, uma *interpretação dos sonhos coletivos* conduziria à uma cena infantil: a determinação *mítica-arcaica* que funda um imaginário moderno.

Confabula-se, assim, o sonho da *nouveauté* de Baudelaire: uma figura poética da prática social mercantil. A *novidade* em Benjamin articula-se à um estímulo pela demanda do produto e produz-se oniricamente ("*de modo delirante*" [BENJAMIN: 2006, p. 432]), como uma oferta à *satisfação de um desejo*, dimensão própria da cultura capitalista. Mediante a *novidade* o presente seria recalcado em função de uma *repetição mítica, eterno retorno*, que reenvia à um arcaísmo mítico como regulador da experiência social; como uma *mitologia moderna*. E, assim, o proletariado dirige-se às Exposições Universais, "lugares de peregrinação da mercadoria como fetichismo (...) que 'glorificam/transfiguram o valor de troca das mercadorias e inauguram uma fantasmagoria onde o homem penetra para se distrair'".

A *novidade* como *eterno retorno* apresenta seus monumentos como ruínas. Uma dimensão utópica que implicaria em um projeto de futuro que, paradoxalmente, expressa um passado idealizado no sonho social da alienação fetichista-mercadológica: a sociedade sem classes, sem exploração. Assim, a figurabilidade do desejo massificado-coletivo aliena da experiência



Fig. 157. Palácio das Ilusões. Exposição Universal de Paris. 1900

do cotidiano em função da imagem de um *novο* que, todavia, é sempre o *mesmo*.

Slavoj Žižek [ŽIŽEK:2015], reporta-se a Eric Santner ao sugerir uma distinção entre uma *história simbólica* e uma *história fantasmática*; a primeira conduz-nos a narrativas míticas explícitas (conjunto de prescrições ético-ideológicas que constituem a *tradição* de uma comunidade), enquanto a segunda apontaria para uma narrativa espectral que “sustenta efetivamente a tradição simbólica explícita, mas que, para ser operante, tem que permanecer foracluída” [*Ibidem*. p. 74], como um *outro obsceno* da *história simbólica*.

Fundada em um evento traumático, a *história fantasmática* permanece *sem lugar*, o que equivale dizer que não pode inscrever-se no próprio espaço simbólico que inaugura em sua intervenção e que, portanto, *não cessa de não se escrever*.

Tornamo-nos membros integrais de uma comunidade não só quando nos identificamos com suas tradições simbólicas explícita. As, mas também quando assumimos a dimensão espectral que a sustenta: os fantasmas que assombram os vivos, a história secreta das fantasias traumáticas transmitidas nas ‘entrelinhas’, pelas lacunas e distorções da tradição simbólica explícita. a. [*ibidem*].

Eis a fantasmagoria que sustenta a tradição simbólica explícita: o escritor austríaco Thomas Bernhard relata: “retornando à escola depois da guerra, percebeu substituindo a fotografia de Hitler um crucifixo. O prego, contudo, era o mesmo” [BERNHARD *apud*: SOUSA: 2005].

O mesmo regime das representações que *sustenta* o ícone religioso *sustenta* a figura do *Führer*. Metaforicamente, o prego é aquilo que alicerça sem ser, contudo, ele mesmo, na maior parte das vezes, diretamente visível; pertence, irrevogavelmente aos bastidores. Podemos intuir uma cumplicidade entre a *história fantasmática* aludida por Žižek e a *história de fantasmas para gente grande* empreendida por Warburg; pois é sobre o tecido negro que deslizam e se fixam as imagens-sintomas, esse *pano de fundo da história*, potência anticênica sobre o qual a historicidade é produzida *in absentia*.

Assim, o gesto que funda uma *história das imagens* deve ser, essencialmente, iconoclasta; a eminência do *apagamento do arquivo* da notícia desta violência foracluída, sobre a ausência da qual se funda uma nova disciplina.

Assim o *deslocamento no eixo significante* reescreve o passado; surge um novo vocábulo na mudança de registro, que visa *reprimir* o excesso traumático de sua própria fundação, como *mediador evanescente* que não é plenamente assimilado ou integrado, tampouco propriamente excluído, permanecendo, assim, *assombrando* a história como sua *outra cena*. O mito foracluído (*primordialmente reprimido*) que funda um domínio do *logos*.

Na tradição judaica, há a famosa história do rabino que narra a um jovem pupilo a lenda de um profeta que teve uma visão divina; quando o pupilo lhe pergunta, entusiasmado, 'É verdade? Isso aconteceu mesmo?', o rabino respondeu: 'É provável que não tenha acontecido realmente, mas é verdade'. Da mesma maneira, o assassinato do pai primordial e outros mitos freudianos são, de certo modo, *mais reais que a realidade*: eles são 'verdadeiros', embora, é claro, 'não tenham acontecido realmente' - sua presença espectral sustenta a tradição simbólica explícita. [*idem*]

Dito de outro modo, o historiador latino Salústio afirma: "essas coisas que não aconteceram nunca, mas existiram sempre" <sup>188</sup> [SALÚSTIO: Apud: AZEVEDO: 2001. P. 25].

Retomemos o argumento de Tupitsyn: o *inconsciente museológico* estaria *exilado* do "*espelho da historicidade*" (domínio da verossimilhança da *histórica simbólica*), não por mera contingência, mas como condição do estabelecimento de uma *tradição*. O *inconsciente museológico* atua como dimensão obscena que sustenta uma *tradição simbólica explícita* e que, mesmo *foracluída*, comparece; no negro fundo constelar de Warburg, na alva margem de Malraux, na permanência silente do prego em Bernhard. "A lacuna, o branco (*the gap*) são mais reais que as palavras, as lembranças, as fantasias que tentam encobri-los"[PONTALIS: 2005. p. 207]. Frente a essa *obscenação* expressa sob o conceito de *inconsciente museológico*, podemos apreciar de outra maneira as afirmativas de que *a exposição é concebida como*

---

<sup>188</sup> "Parafrazeando as palavras do historiador latino Salústio, (...) o Real é a ordem das coisas eu jamais aconteceram, mas sempre existiram". [AZEVEDO: *Op. Cit.*, p. 41]

*inexistente*<sup>189</sup> ou de que sua história, *não cessa de se in-screver e, contudo, se mostra*<sup>190</sup>. A fantasia não constitui uma potência que desarranja a ordem estabelecida, mas o efeito de um excesso violento que sustenta uma estrutura dependente, para sua operacionalidade, do ocultamento de seu evento fundador. Evidentemente, o nome que a psicanálise oferta a esse evento é *trauma*. [*idem*. p. 100]. De fato, a fantasia mediatiza a relação do sujeito com o real e constitui-se a partir de um recalque original agenciado por um efeito significativo (*Nome-do-Pai*). O significante *desvia* o sujeito desse empuxo, sexualizando a pulsão de *morte/gozo* (gozo ilimitado, mortífero); A morte, portanto, permanece curadora de nosso museu imaginário...

A fantasia, assim, enseja um litoral basculante entre um efeito *inconsciente/simbólico* (\$) e uma *pulsão/real* (a) inscritas em um certo *enlace amoroso* (*toda fantasia é uma fantasia de completude amorosa* [JORGE:2006]). Se o sujeito se fixa demasiadamente no polo inconsciente, elide seu gozo (neurótico); se se fixa no polo da pulsão, elide seu amor (perverso). A *travessia da fantasia* dá acesso ao neurótico ao gozo (do qual se defende) e ao perverso ao amor (do qual se defende); no entanto, mais do que dar acesso à um desses polos, ela dá acesso ao sujeito a uma *terceira margem*, a dimensão do desejo.

*A psicanálise propõe um quarto lugar da fantasia, diferentes daqueles traduzidos pela religião, pelo capitalismo e pela ciência. Nem fixação no amor, nem a fixação no gozo fálico, nem a fixação no gozo absoluto. Ela propõe um lugar do desejo, que é aquele lugar, no matema da fantasia, entre \$ e a pequeno. Porque aquilo ali é um lugar, é um lugar da fantasia. E acredito que, na cultura, há, hoje, dois discursos que sustentam esse lugar: a psicanálise e a arte. A arte é também um discurso que poderoso que tenta sustentar esse lugar do vazio e da falta. [JORGE: Op. Cit.]*

De certo modo, as *fantasias ideológicas* de Žižek (como uma *objetividade fantasmática* [2002]) parecem reencenar os *sonhos coletivos* de Benjamin (como expressão de um onirismo industrial por meio de um *fetichismo mercantil*). Em ambos os casos, parece haver uma afinidade no que concerne

---

<sup>189</sup> "The essence of exhibition is transparence. Exhibition is conceived as none existing". [BOROWSKI, PTASKOWSKA SA TCHOREK. In: ALBERRO, STIMSON, (org.): 2009. p. 45]  
"A essência da exposição é a transparência. A exposição é concebida como inexistente" [tradução nossa].

<sup>190</sup> "the history still to be made shows itself" [BUREN: In: GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE (orgs.): 1996 p. 314]  
"A história ainda a se fazer mostra-se" [tradução nossa]



Fig. 158. Primavera. *Seasons of the Deer*. Diorama. Grupo taxidermizado e cenografia de Carl e Delia Akeley. Field Columbia Museum 1902.

a constituição de um laço social operado por uma *cena imaginária de realização de um desejo* [gozo]. A fantasia é, afinal, um recurso que protege da angústia e que conduz o sujeito ao investimento libidinal nos objetos do mundo, dotando-os de *valor* e *significação* [SAFATLE: 2002], determinando *fantasmaticamente* um campo de significação possível da realidade.

É preciso considerar que o expográfico não produz uma *aparência alienante* que recalca a realidade, mas, de certo modo, que ele engendra uma *opacidade frente ao real*; podemos, justamente por isso, atribuir-lhe uma poética (*expoesis*), porque o expográfico constitui-se como uma *cadeia significante organizada em torno de um vazio*. Davallon está convencido de que o expográfico deve convergir à produção de sentido, no entanto, adverte que esse sentido, em todo caso, não é capaz de alienar a *presença muda dos objetos*; não haveria, portanto, um corte epistêmico entre o *caos organizado* (curatorialmente) e o *bric-a-brac*. Somos convidados a inferir que a negação reencenada nos discursos expológicos acerca desta dimensão produz-se *sintomaticamente* na contínua tentativa de *disciplinar* a prática expositiva (*cientifizá-la* forcluindo o *real como falta, o vazio representacional*). O real, assim, permanece *ab-jeto* nos discursos expológicos.

Todavia, a experiência artística moderna insistentemente denuncia que a exposição depende do estabelecimento de uma *ficção de um universo representacional coeso*; produz-se como uma cena harmônica (que reforça nosso laço com a cultura, *"a especulação me socializa"* [KRISTEVA:1984. P. 27]) na qual o sujeito poderia ter um *contato direto* (com *os próprios olhos*) com a realidade. É preciso, todavia, afirmar:

"(...) a realização do desejo é inseparável dos trajetos que ele percorre, dos objetos parciais aos quais se fixa, das representações que dá de si: há um *trabalho* do sonho, uma *composição* da fantasia, uma *construção* delirante, um *processo* transferencial. Essas 'ilusões' são a realidade da análise" [PONTALIS:2005. P. 106]

A exposição é, desde o princípio, *montada*: constitui uma mediatização significativa que processa a *realidade* como um *fenômeno cultural-imagético coerente* (como propôs Malraux), ao fazer opacidade ao real, ela engendra seu próprio apagamento, convertendo-se em mero *pano de fundo*.

A modernidade empreende suas *feridas narcísicas* ao espaço expositivo, negando, simultaneamente, a suposta autonomia do objeto artístico (aurático)

em relação a sua *situação* (a *especificidade de seu local*) bem como a suposta autonomia desta *situação* em relação à um espectro mais amplo da realidade social (abdicação de uma esfera "neutra" e "autorreferencial", expressa no ideário da fusão entre *arte* e *vida*). Eis a simbiose que se estabelece entre *obra* e *exposição*: *o espaço expositivo significa/condiciona a obra (plástica e institucionalmente) e a obra, em contrapartida, pode ressignificar/ativar seu espaço circundante*. Se essa relação é assinalada no cerne da prática artística moderna, evidentemente, não se restringe a ela. A afirmação de uma *fantasmagoria expositiva* rudimenta-se não na constituição de meras *fábulas*, mas na formulação de *teorias* (estéticas, antropológicas, arqueológicas etc.); ou, antes, no processamento de *fábulas teóricas* (*contos de fadas científicos*), *science fictions* (ficções que produzem efeitos teóricos) inscritas no circuito insuperável entre o *fantasiar* e o *saber*.

Assim, o receio pontual de que o expográfico possa aderir à uma certa disposição/inclinação fetichista encontra ao menos uma fundamentação no fato de que o fetiche, como a exposição, funda-se em uma *recusa frente a uma dimensão fundante da realidade*, como uma tentativa de *fechar a ferida* [PONTALIS:2005. P. 112]; constitui-se, assim, a capacidade de figurar a *ausência* como um sistema, transformando o interdito original em condição de manutenção de um limiar possível [*ibidem*]. A *tópica expositiva* (afinal, uma teoria da *localização*) opera-se na atualização de um excesso traumático de realidade que tem por fim evitar sua insuportável emergência, reintegrando-o como *display* de fantasmáticas narrativas mitopoéticas (rememoremos o fascínio pelos monstros domiciliados, essas carcaças científico-mitológicas que ocupam o local de destaque do *display* dos gabinetes de curiosidade aos museus de ciências naturais: *as bestas do novo-mundo, as colossais ossadas de baleias no séc. XIX, os dinossauros no séc. XX...* a convicção de que todo museu deve ter sua própria quimera).

Que se faça opacidade ao real implica em um desvio, o que Tupitskyn [TUPITSKYN:2009] aponta como uma *antecipação de realidade*, sua *virtualização* em uma imagem processada na *indústria da cultura*. Para o autor, o *inconsciente museológico* expressa-se, sobretudo, em seus pontos ancoragem no imaginário e simbólico: uma *paisagem* (*Arquipélago? Constelação?*) dicotomizada na operacionalidade de um dispositivo do olhar



Fig161 Ferrante Imperato, Dell'istoria Naturale. Venezia. 1599.



Fig. 162 Esqueleto de Baleia. Museu Hintze Hall, 1901

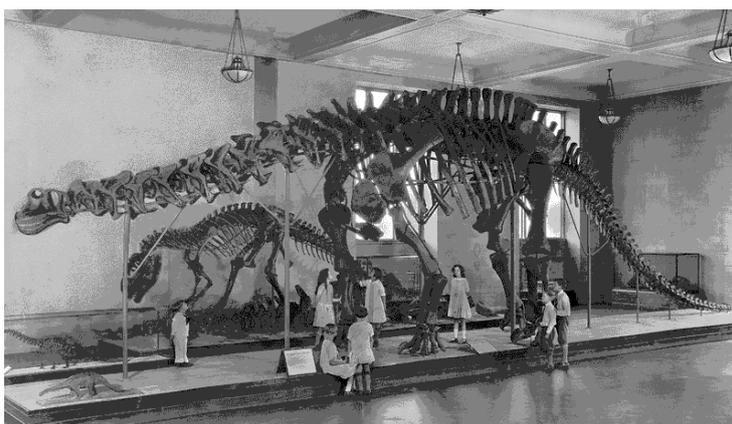


Fig. 163. Crianças com o fóssil de um Brontossauro, (início do século XX). American Museum of Natural History.

(*estar para o objeto*, o que implica em um olhar domesticado pela cultura) e sua própria *de-retificação* (impossibilidade expressa e *incorporada* na função *objeto a* como objeto da pulsão escópica). A *objetividade* expográfica (*objeu* de Ponge), assim, é transicional; um investimento objetual no qual cada objeto é um repositório significante, de modo que sua *identidade museológica* (*musealidade*) produz-se como um concatenamento que conduz, harmonicamente, de um elemento ao outro, uma economia museificada, na qual a receptividade (simbólica, imaginária, mercadológica, libidinal) reencena o laço cultural como percurso, mas não oblitera esse fascínio pelo acúmulo, pelo entulho, pela algazarra (*multidões* de Freud, *barbárie* de Valéry, *bestialidade* de Lissitzky); especular fascinante que dá notícia não de um *duplo imagético*, mas, em última instância, do *duplo real*: sob o jogo das formas, subsistem o *informe*.

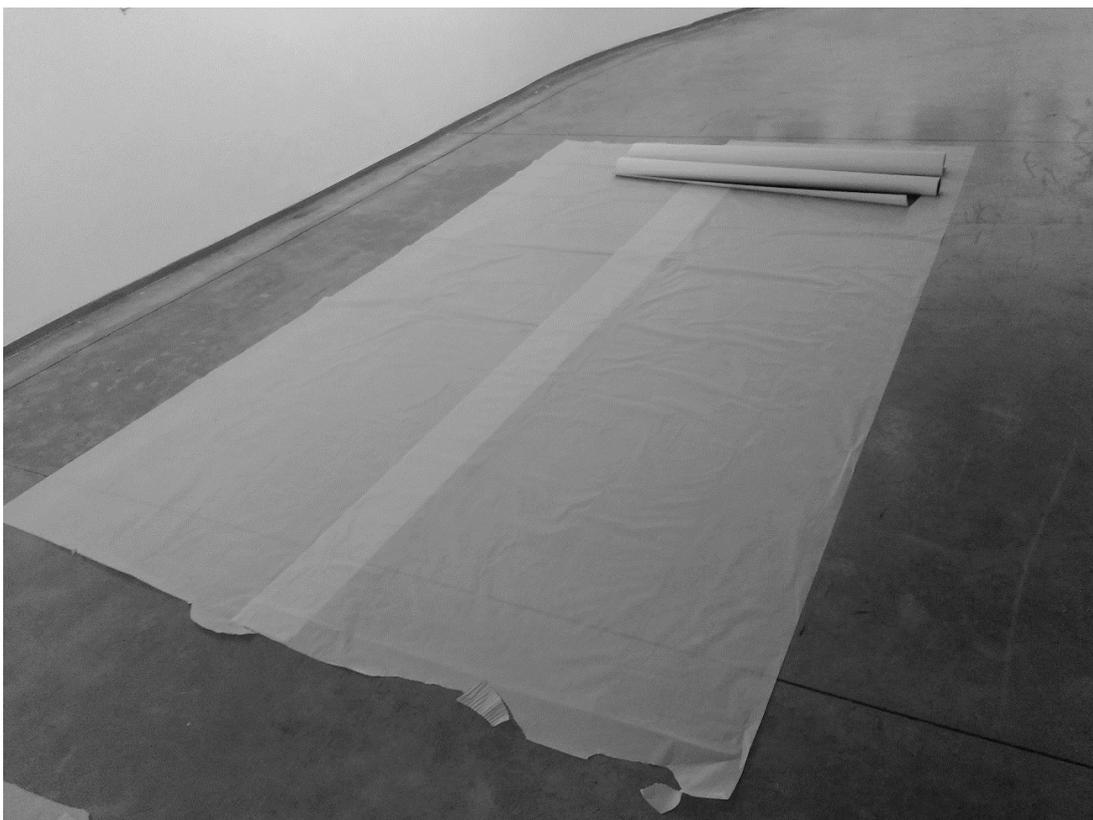
*Obscenográfico*: *outra cena* instituída no ato expográfico e que, em todo caso persiste, comparece como *presença muda*. Na dimensão técnica do processamento expográfico, é desvio, inoperância, obstáculo a ser superado, *déficit*. Nos discursos expológicos, é lapso, recalque, *amnésia disciplinar*. *Umbigo dos sonhos coletivos*, imagem emancipatória/alienante da *objetividade fantasmática*, *Ficção acolhedora do universo representacional coeso*. Diz-se *obscenografia* como quem diz *mediador evanescente*, *violência foracluída*, *excesso de realidade*, *trauma*. Convém que *obscenográfico* seja apagado ou antes, que seja radicalmente periférico, que seja suportado (*vá lá*) apenas como um limite simbólico, sobre o qual fixam-se e deslizam os objetos. Todavia, eis o *mal de exposição* que subsististe na insuperável diferença (no risco da ruptura da cadeia semântica, que implica na emergência do real, no esgarçar da tela e na insondável semelhança (no risco da ruptura imagética, apagamento da imagem indenitória ortopédica, apaziguadora; que tudo seja indistinguível, abjeto, informe).

O *obscenográfico* é a fundação sórdida sobre à qual sonham-se as exposições.

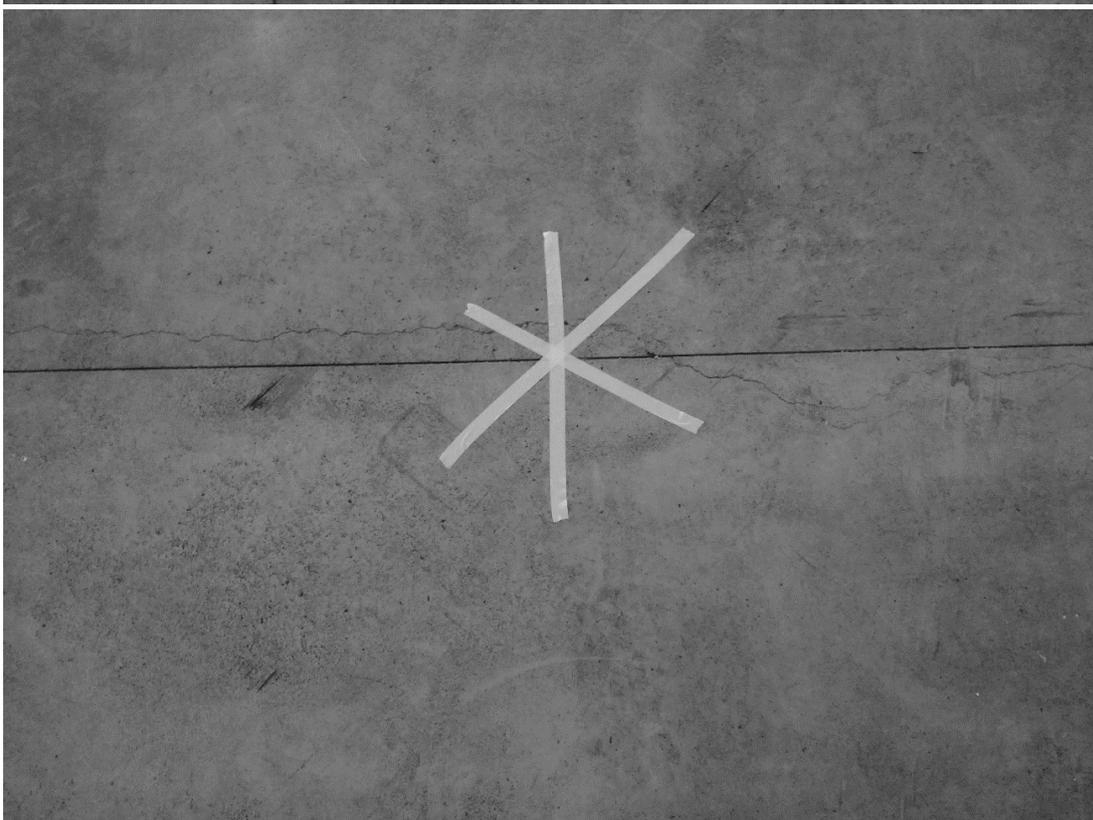
\*

Conclusão| Desmontagem/Itinerância



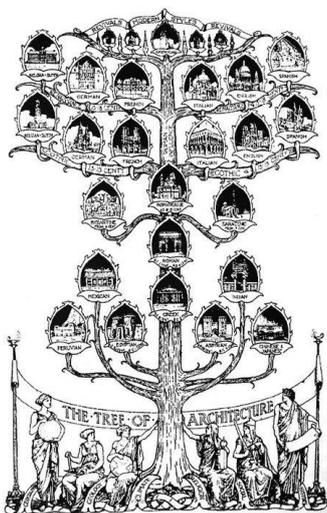






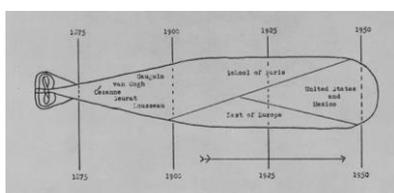
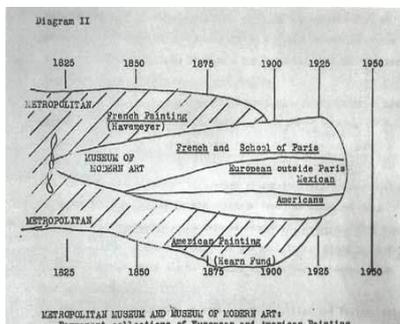
***O esboço que se sonha exposição:  
mapa para uma topografia***

A escrita investigativa em seu estado de urgência mobiliza toda sorte de recurso ofertado pelo campo gráfico; emancipa-se momentaneamente de sua disposição à *logofilia* e, em sua busca por uma plasticidade do conceito, desenha com os signos. Logo o esquema se sonha ciência: *o diagrama, o fluxograma, a linha do tempo...* gráficos montanhosos, genealogias arbóreas, relações rizomáticas. As mais audaciosas conjecturas e suposições permitem-se, vez ou outra, inusitadamente geométricas. Essa prática não se restringe à uma mera demonstração esquemática de sistemas conceituais, mas, efetivamente, produzem realidades gráficas: fenômenos bidimensionais, sem espessura, que lançam mão da dimensão irreduzível da letra e, para além da letra, da espacialidade opaca que se inscreve *entre as letras* e que persiste impassível e sorrateiramente negligenciada na ordem da escrita.



No cerne das tradições da *escrita das artes*, essas realidades gráficas produzem campo: inventariam genealogias intuídas, enlaçam distintos meios expressivos, sugerem hierarquias subversivas, enredam e enumeram as ambições programáticas e os itinerários poéticos; modelam projetos revolucionários, ilustram as cartas de intenções, rabiscam reivindicações iconoclastas... *a arte desenha sua história. O impasse de seu dever torna-se um impasse composicional.*

Não se ensaja, aqui, nenhum monopólio: o historiador, o acadêmico, o aluno, o educador, o crítico, o curador, o artista... todos tomam parte neste monumental projeto gráfico de esboçar o campo da arte.



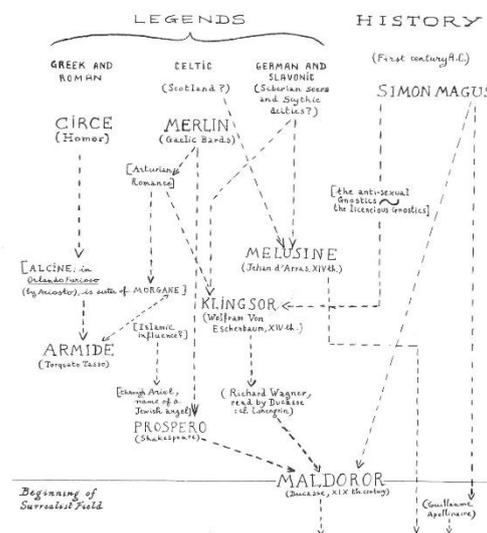
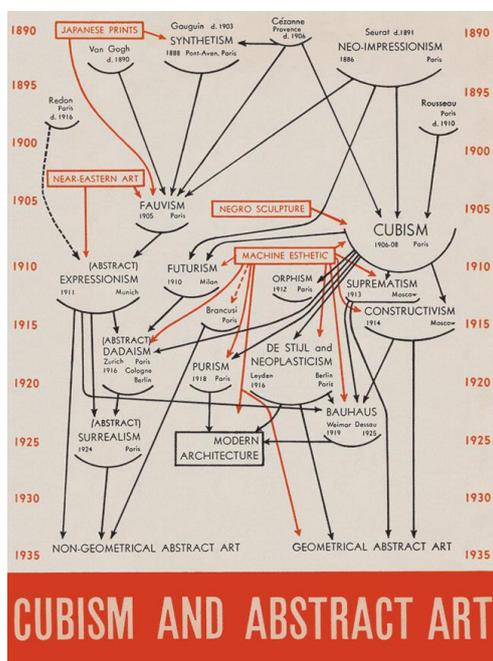
Os *diagramas-torpedo* de Alfred Barr Jr. colapsam o conceito de uma *coleção ideal* (um modelo que norteia uma política aquisitiva) e, simultaneamente, expressam um *projeto ideológico*, a leitura histórica como um programa institucional consubstanciado na plástica aerodinâmica (de propulsão autônoma [ROSENBERG, GRAFTON: 2010 p. 222]) capaz de deslocar-se dinamicamente no tempo. A arte moderna convertida como exercício de balística; também o almeja ser sua instituição. Também o diagrama para a exposição *Cubism and Abstract Art*, de 1936, um icônico esquema da arte moderna, conjuga sua prática docente em *Princeton* e *Harvard* e suas ambições institucionais.

(...) in presenting the timeline itself as a modernist artifact, Barr suggested a new alliance between the practices of scholarship and those of art. What is more, by combining genealogical and chronological elements in his chart, Barr echoed the tension between the organic and the geometric around which the cubist exhibition was organized [ibidem].

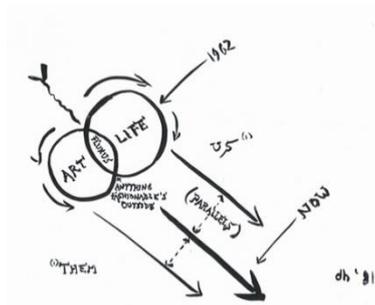
Os diagramas de Barr Jr. sugerem o modernismo como o produto direto de um desenvolvimento contínuo e coerente, uma convicção que *faz forma*, que produz contexto histórico-didático para o fenômeno da arte moderna.

Dentre as diversas releituras e pastiches do diagrama de *Cubism and Abstract Art*, figura o subversivo diagrama de André Breton para o catálogo da *First Papers of Surrealism*. O esquema proposto por Breton busca estabelecer uma genealogia ao Surrealismo, porém, em sua irreverência, as fontes apontadas não são formalmente encontradas nas vertentes artísticas, mas em *mágicos lendários* (Circe, Merlin, Alcina, Klinsor, Magus, Prospero...) e *encantadores de almas* (Wagner, Lautréamont...). Subverte-se o suposto rigor formal e metodológico dos discursos científicos em prol do jogo que subsiste no método; as origens lendárias e mitológicas, não apenas as equipara ao legado histórico, como sublinham que toda a genealogia implica em um

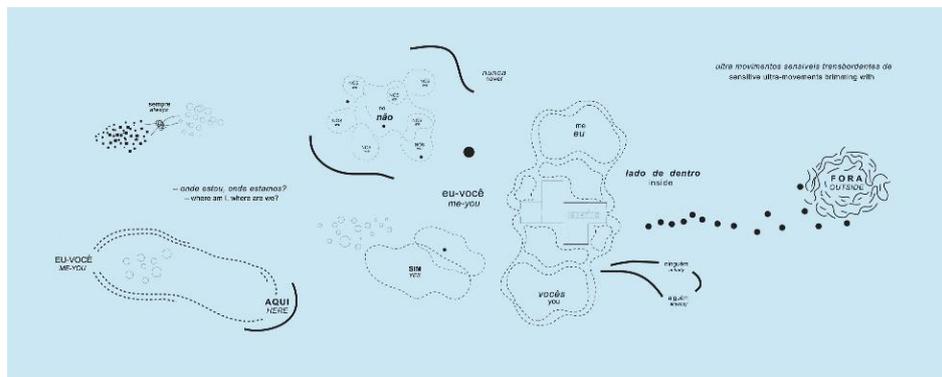
exercício de ficção no estabelecimento de um *mito de origem*, no qual o enigma da ascendência permanece, em todo caso, insolúvel.



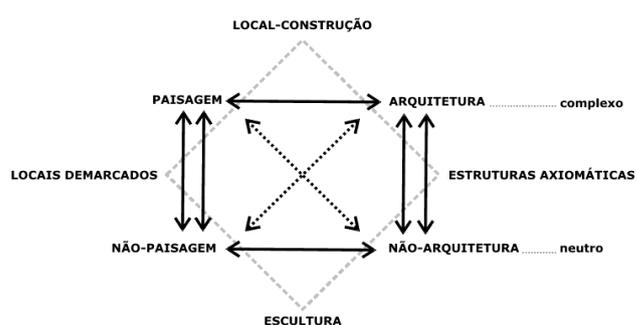
No vocabulário diagramal, podemos destacar o recurso da topologia, ofertado pela matemática e integrado ao campo da arte por meio da influência dos estudos da Linguística e da Psicanálise (em especial, o legado do Grupo de Klein e pela obra de Jacques Lacan). Sua distinção frente a outros modelos diagramais mais tradicionais refere-se a sua estrutura não condicionada ou determinada por um arranjo formal específico (como *a forma de um torpedo* ou *a linha do tempo*), mas ao estabelecimento de relações maleável entre elementos estruturantes, permitindo que esse arranjo seja tensionado em diversas plasticidades.



Formamos na imaginação uma certa representação diagramática, isto é, icônica, um esqueleto tanto quanto possível (...). Se for visual, será geométrico (...) ou algébrico (...). Esse diagrama, que foi construído para representar intuitivamente as mesmas relações abstratas expressas nas premissas, é então observado e uma hipótese sugere que há certa relação entre suas partes (...). Para testar isso, várias experimentações são feitas sobre o diagrama, que se modifica de várias maneiras. Esse procedimento (...) não lida com a experiência em curso, mas com a possibilidade ou não de certas coisas serem imaginadas (...). Isto se chama raciocínio diagramático." [PEIRCE, 1978, C.P. II: parágrafo 778]



Certamente, o exemplo mais célebre será aquele do *campo ampliado da escultura*, tal como proposto por Rosalind Krauss [KRAUSS: 2008]. No modelo em questão, Krauss busca estabelecer uma *lógica interna* (uma estrutura) para a escultura como prática contemporânea. Para tal, procede em determinar um conjunto de elementos *invariáveis* ("um conjunto de regras (...) [que], ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa" [*ibidem*]). Concluindo que a *convenção escultórica*, por si só, não constitui um elemento invariável ("não é imutável e houve um momento quando sua lógica começou a esgarçar" [*ibidem*]), ela desmembra a *escultura* em uma relação dinâmica entre uma *função* e um *significado*.



O "esgarçamento" da convenção *monumental* da escultura a instaura como uma *categoria negativa* (*não paisagem/ não arquitetura*). A partir desse binômio negativo, Krauss procede uma estrutura quaternária sistematizada em um *conjunto de oposições* em um *campo ampliado* que introduz a

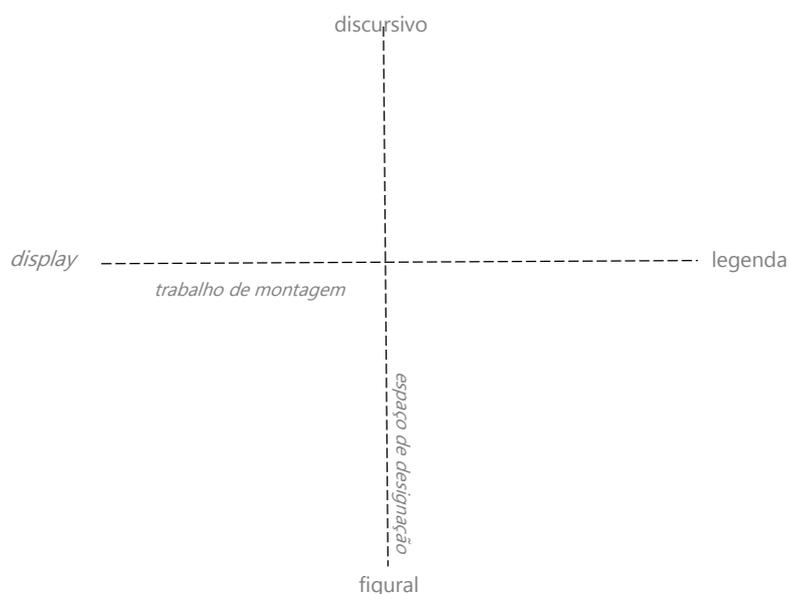
escultura na contemporaneidade; o diagrama topológico, assim, sugere *cartograficamente* a escultura condicionada por um contexto histórico específico.

O diagrama topológico é aqui empregado não propriamente como uma estratégia de transmissão ou demonstração, mas como um meio de produzir uma realidade gráfica ao expográfico. Almejamos aqui, algumas dimensões e efeitos implicados na conduta performativa e na singularidade fenomenológica do *ato expográfico*. Partimos, para tanto, no binômio reencenado na hiância que se produz entre uma dimensão *discursiva* e *figural*, que se produz, segundo Lyotard, no estabelecimento de um *espaço de designação* que de modo rudimentar propomos em um eixo vertical:



Essa estrutura axial é, por sua vez, atravessada por um *aparelho*, *dispositivo* ou, como propõe Davallon, uma *tecnologia*, na tensão insuperável entre um *display* (talvez melhor aludido por uma condição *topo-escópica*, empregaremos aqui o termo latino *dispōnō*) e uma qualidade semântica reiterada em seus suportes científicos, eruditos, institucionais, curatorias, pedagógicos, críticos, publicitários etc. (seus catálogos, materiais educativos, os *folders*, as plotagens, as regras de conduta, as sinalizações de navegabilidade, suas palestras, mediações, áudio-guias, suas tecnologias interativas, seu marketing viral, seu convite formal, sua publicidade espontânea, seu *teaser*... que podemos, aqui, metaforicamente aludir em uma *função de legenda*).

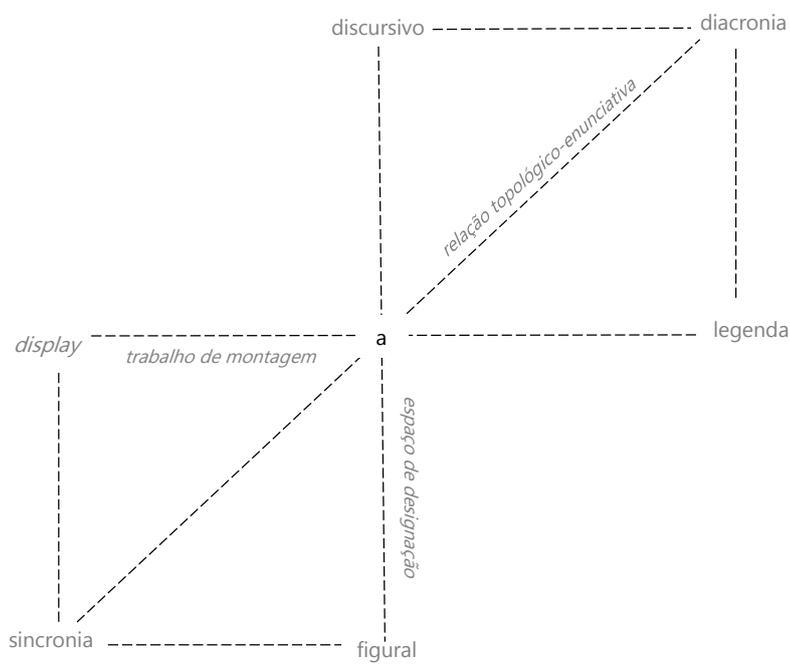
Assim, as funções *discursiva* e *figural* produzem aporte em uma singularidade tecnológica, cujo contínuo processo de agenciamento produz o *expográfico plasticamente; uma tecnologia que responde ao desafio da designação por meio de um trabalho de montagem*.



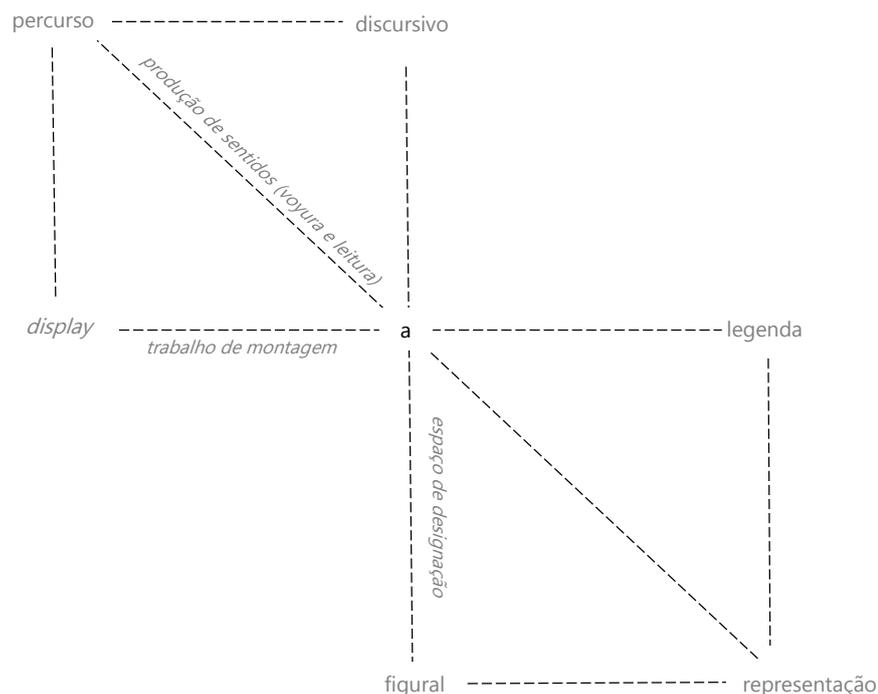
Obtemos, deste modo, uma estrutura quaternária que nos permite deduzir relações que se estabelecem entre seus termos. Contudo, sabemos, de antemão que seu *espaço de designação* e seu *trabalho de montagem* não eximem o expográfico da *presença muda* que dá notícia de um resto destas operações que, como vazio representacional, não adere integralmente à tecnologia ou a designação; propomos, portanto, que esse excesso compareça no centro desta relação como *condição de enquadramento*, resto que resiste a simbolização, remetido aqui como a função pequeno *a*.

A interseção entre uma ordem discursiva e o universo semântico do dispositivo expográfico implica na constituição de uma *narrativa expositiva* como concatenamento coerente de objetos, arranjo que se remete, reiteradamente a produção de uma cadeia significativa, uma relação *diacrônica*. Essa relação, todavia, é subvertida e tencionada pela emergência *figural do display* expositivo, uma vez que a *narrativa expositiva* implique em

uma concomitância de elementos, produzindo relações entre si e entre as *fantasmagorias* ofertadas pela *imprensa da arte*; produzindo-se, assim, um efeito de *sincronia*.

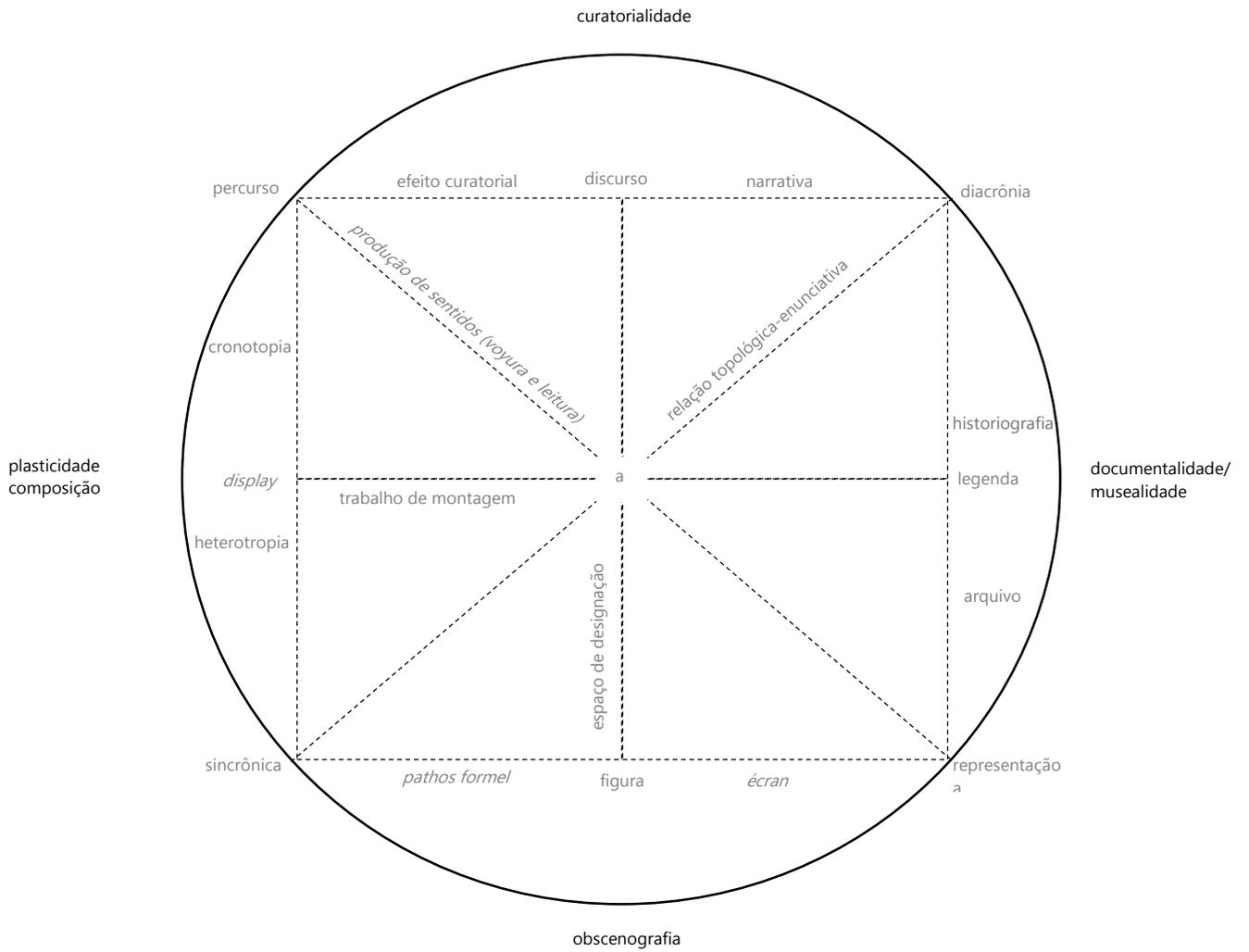


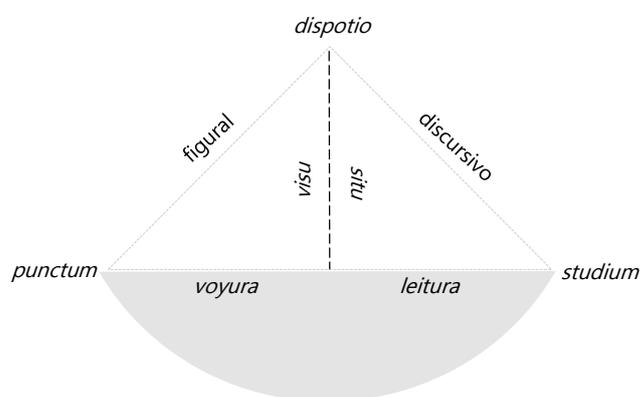
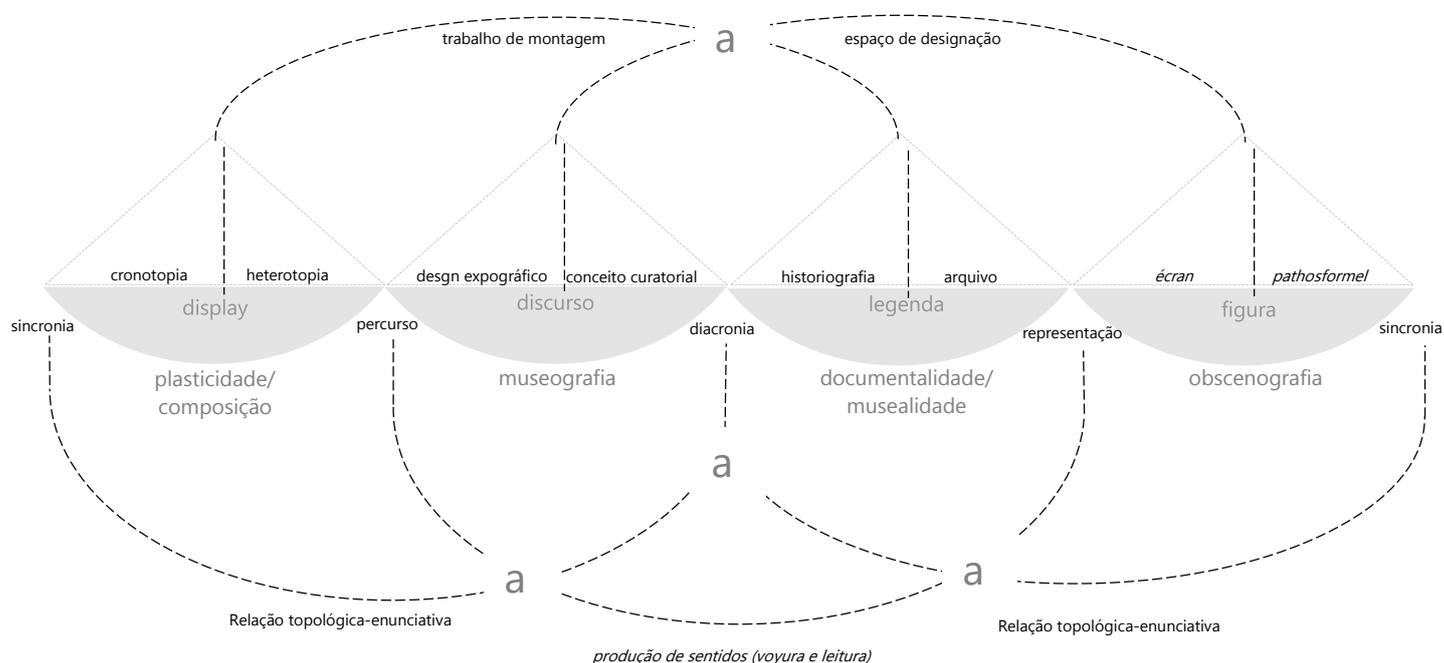
Em contrapartida, a relação que se estabelece entre a estratégia de *display* e a *função discursiva* implica que o arranjo produza um sistema inteligível, garantindo uma eficácia simbólica (no agenciamento entre *voyura* e *leitura*), ou seja, que constitua *percurso*. Por sua vez, a emergência *figural* por meio da intervenção significativa da *função legenda*, produz uma *imagem encobridora*, que protege a *leitura* da violência da função escópica. A essa imagem-simbólica que ocupa o lugar do *figural* denominaremos uma *representação*.



Se continuamos repercutindo sucessivamente estes eixos, teremos a reiteração contínua da condição *contraditória, dúbia, paradoxal* do expográfico; a hiância reencenada no sistema topológico revela a condição fenomenológica e simbólica do dispositivo expositivo, cindido entre uma *plasticidade* (composição de elementos formais) e uma *documentalidade* (agenciamento de representações), bem como sua *curatorialidade* (sua dimensão *discursivo-institucional*) e *obscenografia* (sua relação com o *vazio representacional*).

A estrutura topológica nos convida a explorar sua plasticidade, de modo que possamos, a partir de seus novos arranjos, examinar e tecer inferências acerca de sua estrutura. Logo perceberemos que cada elemento nuclear do topograma reencena o agenciamento entre uma *situação* (topológica) e uma condição de visualização que convergem em uma estrutura unívoca (*dispotio* como um arranjo).





Neste sentido, ao propor uma *estrutura* ao *ato expográfico*, o diagrama topológico sugere reiteradamente a singularidade do aparelho expositivo e, assim, a condição da própria exposição como dispositivo. Revela-se não apenas uma tensão entre uma condição *plástica* e *documental*, mas a tensão entre sua inscrição em uma esfera institucional e sintomal.

Em todo caso, produz-se essa realidade gráfica sobre a qual alicerça-se a cumplicidade entre nossas intuições e nossas convicções.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodore. Museu Valéry Proust. PRISMAS; Crítica Cultural e Sociedade. São Paulo: Ática. 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Princípios, Revista de Filosofia, Natal (RN), v. 20, n. 34 julho/dezembro de 2013, p. 349-361
- \_\_\_\_\_. Aby Warburg and the nameless science. In: Potentialities. Stanford Univeristy Press: California, US. 1999.
- \_\_\_\_\_. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012.
- \_\_\_\_\_. Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. "Sobre o conceito de tipologia arquitetônica" [1962]. In Projeto e destino (pp. 65-78). São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. História da arte moderna. São Paulo: Companhia das letras. 1992.
- \_\_\_\_\_. História da Arte como história da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ALTSHULER, Bruce (org.). Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History: 1863-1959, Londres/New York : Phaidon, 2008.
- \_\_\_\_\_(org.). Biennials and Beyond. Exhibitions That made Art History: 1962-2002. Phaidon Press, 2013.
- AZEVEDO, Ana Vicentini. A metáfora paterna na psicanálise e na literatura. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (orgs). Institutional critique, an anthology of artists' writings. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2009.
- AUGÉ, Marc. Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinsa, SP: Papyrus. 1994.
- AUMONT, Jacques. O olho interminável – cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. A Metáfora Paterna na psicanálise e na Literatura. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. O direito de sonhar. São Paulo, Difel.1985.
- BARKER, Emma (org). Contemporary Cultures of Display. Itália: Open University, Yale University press. 1999.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. São Paulo: Nova Fronteira. 2005. O Prazer do Texto, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. A Morte do Autor. Em: O Rumor da Língua. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988.
- \_\_\_\_\_. O Prazer do Texto, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARZILAI, Shuli. Lacan and the Matter of origins. Stanford University Press, 1999.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). [manual do artista-etc] Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 277 – 289.
- BAUDELAIRE, Charles. O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança. Em: Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. Photography or the writing of light. Disponível em: [www.ctheory.net/articles.aspx?id=126](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126). Acesso em Agosto de 2005.

- BELLINI, Andrea. Curatorial schools: between illusion and hope. Disponível em : [www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo\\_det&id\\_art=440&det=ok&title=CURATORIAL-SCHOOLS](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=440&det=ok&title=CURATORIAL-SCHOOLS). Acesso em 16 jan.2010.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas, Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. Em: HEIDERMANN, Werner. Clássicos da Teoria da Tradução, Volume I. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- \_\_\_\_\_. Passagens. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo, uma leitura de Derrida sobre Freud. In: *Natureza Humana* 10(1): 105-128, jan.-jun. 2008
- BISHOP, Claire. *Radical Museology or what's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art*. Germany: Koeing Books, 2013.
- BURGIN, Victor, *Geometry and Abjection*. Em: *In/Different Spaces, Places and Memory in Visual Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1996.
- BERGER, Craig, LORENC, Jan, SKOLNICK, Lee. *What is Exhibition Design?* China: Roto Vision Books. 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A Conversa Infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BUREN, Daniel. *Les Écrits. 1965-2012. Volume I: 1965-1995*. France: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Les Écrits. 1965-2012. Volume 2: 1996-2012*. France: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques. 2012.
- BURKE, Janine. *Deuses de Freud. A Coleção do Pai da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Record. 2007.
- CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia. 1. ed.* Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da Arquitetura da Arte. Montagens e Espaços de Exposição*. São Paulo: Martins Fonte. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Arte de Expor, Curadoria como exopsis*. Rio de Janeiro: Nau Ed. 2014.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes: 2007.
- .CERTEAU, Michel de. *Caminhadas pela Cidade*. Em: *A Invenção do Cotidiano- artes de fazer*, Pehtrópolis : Ed. Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011
- CLARK, T.J. *A Pintura Moderna : Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- CROW, Thomas. *Modern art in the common culture*. London: Yale University Press, 1996.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação*. São Paulo, Anna Blume. 2005.
- \_\_\_\_\_. *NOVAS PERSPECTIVAS PARA A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E OS DESAFIOS DA PESQUISA DE RECEPÇÃO EM MUSEUS* Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, 2008.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CROW, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. Hong Kong: Yale University Press. 1998
- DAMISCH, Hubert. *L'amour m'expose*. Gand: Yves Gevaert Éditeur, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Théorie du nuage – pour une histoire de la peinture*. Paris : Editions du Seul, 1972.
- DOOLITTLE, Hilda. *Por Amor a Freud*. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.
- DAGOGNET, François. *Le musée sans fin*, Seyssel Champ Vallon, coll. Milieux, 1982.

- DAVALLON, Jean. L'image médiatisée. De L'approche Sémiotique Des Images À L'archéologie De L'image Comme Production Symbolique. École Des Hautes Études En Sciences Sociales Paris : 1990.
- \_\_\_\_\_. L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 249.
- \_\_\_\_\_. Le musée est-il vraiment une media? Public et musées, 2, 1992, p. 99-124.
- DORNER, Alexander . The Way Beyond 'Art' – The Work of Hebert Bayer, New York, Routledge, 1995.
- DURAS, Marguerite. Escrever. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.
- DUVE, Thierry. Nominalisme Pictural. Marcel Duchamp, Le Peinture et la Modernité. Paris, Les Edition du Minute, 1984.
- DESVALLÉS, Andre. [org.]. Thesaurus. Paris: ICOM, ICOFOM: ICOFOM LAM, 2000.
- \_\_\_\_\_. Cent quarente termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. In: BARY, Marie-Odile; TOBELEM, Jean-Michel [dir.] Manuel de Museographie: petit guide à l'usage des responsables de musée. Haut-Loire: Séguier, 1998. p. 205-251.
- \_\_\_\_\_. MAIRESSE, F. (org). Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris: Armand Colin. 2011.
- DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo, uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Invention of Hysteria. The MIT Press: Massachusetts: 2003.
- \_\_\_\_\_. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. La imagen mariposa. Barcelona: Muditó & Co, 2007.
- \_\_\_\_\_. La ressemblance informe. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995.
- \_\_\_\_\_. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998
- \_\_\_\_\_. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. Cascas. São Paulo: Editora 34. 2017.
- DERRIDAS, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIAS, Karina. Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]. Brasília: PPG Arte. UnB 2010.
- Ernst L. Freud (ed.), Letters of Sigmund Freud, 1887-1939, Tania and James Stern (trans.), Basic Books, New York, 1975.
- Flipovic, E. When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator. In: The Artist as Curator, Issue 0. Mousse Magazine, Issue 41. Mousse Publishing, Milan. 2014
- FINK, Bruce. O Sujeito Lacaniano, entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.
- FOSTER, Hal. Archives of Modern Art. In: October, n. 99, winter. fev. 2002. MIT Press.
- FOSTER, Hal. Complexo Arte-Arquitetura. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. O retorno do Real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- FORRESTER, John. 'Mille etre': Freud and Collecting. In: CARDINAL, Roger, ELSNER, John. The Cultures of Collecting. Reaktion Books. 1997.
- FOUCAULT, Michel. O Corpo Utópico, as Heterotopias. São Paulo: n-1 edição, 2013.
- FREIRE, Cristina. Arte Contemporânea e Instituições: A Exposição como Fresta do Imaginário. In: TESLER, Élide (org.). Caderno de textos, Curso de Formação de Mediadores da Quinta Bienal do Mercosul. Ação Educativa. Porto Alegre: Bienal do Mercosul. 2005. p. 69- 80.
- FREUD, Sigmund. Escritores Cirativos e Devaneio (1908-7). In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

- \_\_\_\_\_. Arte Literatura e os Artistas. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2015.
- \_\_\_\_\_. O Estranho (1919). In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_. O Moisés de Michelangelo (1914). In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_. Um distúrbio de memória na Acrópole (carta a Romain Rolland) (1936). In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_. O homem dos ratos (1909). In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Sobre a Transitoriedade", (1916/1915). In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, versão 2.0. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_. Notre coeur tend vers le sud: correspondance de voyage, 1895-1923, trad. Jean-Claude Capèle, pref. Elizabeth Roudinesco, Paris, Fayard, 2005.
- FUSS, Diana. The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them. Taylor & Francis, 2004.
- GASSET, José Ortega y. A missão do bibliotecário. Brasília, DF: Briquet de Lemos Livros, 2006..
- GAY, Peter. Freud, a life for our time. W.W. Norton & Company. New York: 2006
- GIEDION, Sigfried. As Grandes Exposições. In: Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- GOLDBERG, RoseLee. A arte da Performance, do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias. O Museu e a exposição de arte no séc. XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP. 2004.
- ROSENBERG, GRAFTON Cartographies of Time: A History of the Timeline. By Daniel Rosenberg and Anthony Grafton. New York: Princeton Architectural Press. 2010
- GREEN (et al). A Pulsão de Morte. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- GREENBERG, Reesa; FEGURSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. Thinking about exhibitions. Londres: Routledge, 1996.
- GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org). Museu de Arte Hoje. Coleção Fórum Permanente. São Paulo: Hedra, 2011.
- GUARNIERE, WALDISA R. [UNTITLED] In : SYMPOSIUM COLLECTING TODAY FOR TOMORROW, : Leiden. ICOM. International Comitee for Museology/ ICOFOM.1984PP. 51A59.
- GLICENSTEIN, Jérôme. L'art: une histoire d'expositions. Paris: Presses Universitaires de France.2014.
- HARRISON, Charles; Paul Wood. Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 2002.
- HEGEWISH, Katharina e KLÜSER, Bernd org.. L'Art de le Exposition – une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris, Editions du Regard, 1998. HUCHET, Stéphane (org). Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo : Edusp, 2012.
- JONES, Caroline A. Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist. The University of Chicago. 1996.
- KARP, Ivan, LAVINE, Steven D, Kreamer, Cristine Mullen (org.). Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. USA: Smithsonian Institution. 1991.
- KATENHUSEN, Ines. El Lissitzky and Alexander Dorner, Kabinett der abstrakten, original and facsimile. Berlim, Museum of American Art (MoAA), 2009.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- \_\_\_\_\_. The cultural logic of the late capitalist museum. Cambridge: The MIT Press, n. 54, p. 3-17, fall,1990.
- \_\_\_\_\_. L'originalite de l'avant-garde et autres mythes modernistes. Paris: Macula, 1993.
- \_\_\_\_\_. The Optical unconscious. Cambridge: Mit Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 2000.
- \_\_\_\_\_. Museum without walls. <http://pt.scribd.com/doc/26229950/Krauss-Rosalind-Posmodernisms-Museum-Without-Walls> disponível em Agosto de 2013.
- \_\_\_\_\_. Escultura no capo ampliado. Gávea, n1, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, 1984 (87-93).
- KOFFMAN, Sarah. A infância da arte, uma interpretação da estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, :1996.
- KRISTEVA, Julia. Powers of horror, an essay on abjection. New York: Columbia University press,
- \_\_\_\_\_. Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: Psicanálise e Cinema. Lisboa: Editoa Relógio d'água, 1984 .
- \_\_\_\_\_. Sol negro: depressao e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco; 1989.
- LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.
- \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 4, A relação de objeto A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995
- \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 7, A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 8, A Transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 10, A angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.
- \_\_\_\_\_. O Seminário, livro 20, Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1985.
- LAHUERTA, Claire. (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie (Re)writing exhibitions through scenography Die Ausstellung mit Hilfe der Szenographie. 2013.
- LANDERS et al. The Desire of the Museum. New York: The Witney Museum of American Art. 1998
- LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). Rumos da crítica. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000. p. 19-28.
- LISSITZKY, Lazar Markovich, LISSITZKY-KUPPERS, Sophie (org). El Lissitzky, Life, Letters, Text. Reino Unido: Thames & Hudson. 1995
- LIPPARD, Lucy R. Six Year: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. California, USA: University of California Press. 2001.
- LOBO, Ana Lúcia M.. Freud, a presença da antiguidade clássica. São Paulo: Associação Editorial Humanista. 2004.
- LYOTARD, Jean François. Discurs Figure. Paris: Éditions Kincksieck. 1985.
- MALRAUX, André. O Museu Imaginário. Lisboa, Edições 70, 2011.
- MANGUEL, Alberto. A Room full of Thoys. Italy: Thames and Hudson, 2006.
- \_\_\_\_\_. A Biblioteca à Noite. Lisboa: tinta-da-china, 2016
- MEIJERS, Debora J. The Museum and the 'ahistorical' exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?
- MERLEAU-PONTY:. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac e Naify.2004.
- M. Recalti. Las três estéticas de Lacan. Ediciones del Cifrado. 2006.

- McSHINE, Kynaston. *Museum as muse. Artist Reflects*. New York: Museum of Modern Art, 1999
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o séc. XXI*. Lisboa: Gustavo Gili Gg, 2003.
- MORRIS, Robert. *The art of existence. Three extra-visual artists. Works in process*. In: *Artforum*, 9:5 (janeiro, 1971), 28-33.
- MICHAUD, Yves. *L'artiste et les commissaires: quatre essais non pás sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*. Marseille: Édition Jacqueline Chambon, 1989.
- MONTALBETTI, Mario. STILLEMANS, Jean. *Iacan<<arquitectura. Notas del seminário*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica de Peru, Departamento de Arquitectura. s/d.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zurich/Dijon: JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Uma Breve História da Curadoria*. São Paulo: BEÏ comunicação, 2010.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da Curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco, A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed*. USA: Princeton Architectural Press, 2012.
- ORCHARD, Kain. *Kurt Schwitters. Vida e Obra*. In: *Kurt Schwitters 1887/1948. O Artista Merz*. São Paulo: Pimacoteca do Estado, 2007.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'ouvre a lieu. L'art exposé et ses réCit. s autorisés*. Geneve/ Villeurbanne, Mamco Institut d'art contemporain & Art édition, 1999.
- PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Sex Appeal do Inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *Entre o sonho e a dor*. São Paulo: Ideias & Letras, 2005.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PONTALIS, J.B. *Perder de vista, da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Zahar. Roudinesco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Entre o sonho e a dor*. Aparecida, SP: Ideias e Lestras, 2005.
- PUGLIESI, Vera. *História da Arte como montagem de temas anacrônicos*. In: OLIVEIRA, Camila Aparecida Braga et al. (orgs) *Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.
- PUTNAN, James. *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames&Hudson, 2002.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W. e NAIRNE, Sandy (orgs.). *THINKING ABOUT EXHIBITIONS*. Routledge, Great Britain: 2010.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais. Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *L'inconsciente Esthétique*. Paris, Galilée, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RAMOS, Alexandre Dias (org). *Sobre o ofício do Curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- REGNAULT, François. *Em torno do Vazio, a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.
- RIVERA, Tania. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_, SAFATLE, Vladimir (org.). *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

- ROUDINESCO, Elisabeth. Sigmund Freud, na sua época e em nosso tempo. Rio de Janeiro: Zahar. 2016.
- SAFATLE, V. (2002): "A política do real de Slavoj Žižek" (Pós-fácio), in Bemvindo ao deserto do real (ŽIŽEK, 2002). São Paulo: Boitempo
- SALZANI, Carlo. Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian child. In: BENJAMIN, Andrew, RICE, Charles (orgs). Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Melbourne: re.press, 2009.
- SZEEMANN, Harald. Écrire les expositions. Bruxelles, La lettre volée, 1996.
- SIMMONS, L. Freud's Italian Journey (Psychoanalysis and Culture 13). Editions Rodopi BV. 2006
- VALÉRY, Paul. O Problema dos museus. Revista ARS( Universidade de São Paulo). 2008, vol.6.
- SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (org). O Cinema e a invenção da vida Moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- Smithsonian Institute. The making of exhibitions: purpose, structure, roles and process. Washington- DC: Smithsonian Institute 2002.
- SOUSA, Edson Luiz André de. O princípio esperança/ Ernst Blochs. Rio de Janeiro: Eduerj/ Contraponto. 2005.
- STANISZEWSKI, M.A. (1998), The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- TRIERWEILLER, Denis. L'Art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe Siècle. Paris: Editions Regard, 1998.
- TUPITSYN, Viktor, The museological unconscious : communal (post) modernism in russia.Massachusetts : MIT Press, 2009.
- WAR, Tracey (org). The Artist's Body. Phaidon :2006
- WITTGENSTEIN, Ludwig, Tractatus Logico-Philosophicus, São Paulo: Edusp, 2001.
- WOOD, Paul. Arte Conceitual. Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- WARD, Frazer. The haunted Museum: Institutional Critique and PubliCit. y. In: October, n. 73, summer, ago. 1995. MIT Press.
- WARBURG, Aby. História de Fantasmas para Gente Grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- VALÈRY, Paul. Variedades. São Paulo : Iluminuras, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj. O Absoluto Frágil., ou por que vale a pena lutar pelo legado cristão? São Paulo: Bom Tempo, 2015

P E R I Ó D I C O S

- ALBERRO, Alexander. The turn of the screw. Daniel Buren, Dan Flavin and the sixth Guggenheim International Exhibition. In: OCTOBER, 80, Spring 1997, The MIT Press. 59- 83.
- ARANDA, Julieta and Jens HOFFMAN; "Art as Curating; Curating as Art" in Art Lies. Issue 59.<http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=0> (September 25, 2010).
- BARTH, Luís Fernando Barnetche . O caso metapsicológico: o papel da construção e da ficção em psicanálise Psyche (Sao Paulo) v.12 n.22 São Paulo jun. 2008
- BELLINI, Andrea; "Curatorial Schools: Between hope and illusion" in Flash Art . No. 250, New York,October 2006. P. 88-92
- BLÜHM, Andreas. Displaying Van Gogh (1886-1999). In: Van Gogh Museum Journal 1999. Waanders, Zwolle 1999. Disponível em: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_van012199901\\_01/\\_van012199901\\_01\\_0007.php](http://www.dbnl.org/tekst/_van012199901_01/_van012199901_01_0007.php). Acesso em Abril de 2013.

- BRULON SOARES, B. C. . Experimentando o Museu: a Museologia como campo disciplinar. In: Gladys Barrios; Tereza Cristina M. Scheiner. (Org.). Documentos de trabalho do Workshop do ICOFOM LAM: A Museologia como campo disciplinar. Rio de Janeiro: , 2008, v. , p. -.
- CHAGAS, Mário de Souza. Museu, literatura e emoção de lidar. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 19, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/366/275>>.
- DAVALLON, Jean. Le musée est-il vraiment un média ? *Culture & Musées Année 1992* 2 pp. 99-123
- ENO, Paulo César. O Psicanalista é um intelectual?. *Pulsional*, revista de psicanálise. p. 19-30. número 21, Setembro de 2008.
- FOSTER, Hal. The Archive without museum. *October*, Cambridge, (77), pp. 97-119, summer, 1996.
- \_\_\_\_\_. Archives of Modern Art. In: *OCTOBER*, 99, Winter 2002, The MIT Press. 81-95.
- \_\_\_\_\_. Krauss, Rosalind. BOIS, Yves Alain. The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and Abject. In: *OCTOBER*, 67, Winter, 1994, The MIT Press. 3-21.
- \_\_\_\_\_. The Archive without museums. *October*, vol. 77 (Summer, 1996), pp. 97-119. Published by: The MIT Press. Disponível em:  
[http://files.pad.ma/beirut/Archive\\_Reader/1.%20The%20Archive%20without%20museums.pdf](http://files.pad.ma/beirut/Archive_Reader/1.%20The%20Archive%20without%20museums.pdf) Acesso em Março de 2014.
- \_\_\_\_\_. HOLLIER, Denis. KOLBOWSKI, Silvia. KRAUSS, Rosalind. In: The MOMA Expansion. A conversation with Terence Riley. *OCTOBER*, 84, Spring 1998, The MIT Press. 3-30.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. *Artforum*. Nova York, jun. 1967.
- GALVEZ, Paul. Self-Portrait of the Artist as a Monkey-Hand. In: *OCTOBER*, 93, Summer 2000, The MIT Press. 109-137.
- GRAHAM , Dan. Art in relation to architecture. *Artforum*, Nova York, fev. 1979.
- GOUGH, Maria. In the laboratory of Constructivism. Karl Jogason's Cold Structures. In: *OCTOBER*, 84, Spring 1998, The MIT Press. 91- 117.
- HARVEY, Robert. Lyotard in passing. In: *OCTOBER*, 86, Fall 1998, The MIT Press. 19-23.
- HOFFMANN, Jenas. A exposição como trabalho de arte, *Concinnitas*, ano 5, n. 6, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no Campo Ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, 1, pp. 87-93. 1984.
- KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. In: *OCTOBER*, 80, Spring 1997, The MIT Press. 85-110.
- LANG, Luc. Art and objecthood: notes de representation. *Art-studio*. Paris, (6), out. 1987.
- LEVI, Neil. Judge for yourselves!- The Degenerate Art Exhibition as political spectacle. *October*, Cambridge, MIT, 85, summer, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. Womanstruck. In: *OCTOBER*, 86, Fall 1998, The MIT Press. 25-46.
- MAROEVIČ, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. In: Simpósio Anual Museologia e Memória. ICOFOM. Comitê Internacional de museologia/ICOFOM. Paris, Conselho Internacional de Museus/ICOM, 1997.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. V.2, n.1, 1994.
- MILLS, Victoria: The Museum as 'Dream Space': Psychology and Aesthetic Response in George Eliot's Middlemarch. *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 12 (2011)
- MORRIS, Robert. The present tense of space. *Art in America*. Nova York, fev. 1978. FRASER, Andre (et al.) Services: Working-Group Discussion. In: *OCTOBER*, 80, Spring 1997, The MIT Press.
- OLIVEIRA, Camila Aparecida Braga et al. (orgs) Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, 2011. RAMOS, Nuno. Em: BARTUCCI, Giovanna (org): 2002. p. 50.

- POLO, Maria Violeta. Destaques da expografia brasileira. In: Revista Pesquisa em Debate, Ano 1, número 1, julho-dezembro de 2004. Universidade de São Marcos. p. 57-62.
- RAJCHMAN, John. Jean-François Lyothard's Underground Aesthetics. In: OCTOBER, 86, Fall 1998, The MIT Press. 3-18.
- ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. In: Transinformação. Volume 24, ano 3, Setembro-Dezembro. Campinas: 2012.
- SELTZER, Mark. Wound Culture: trauma in the pathological public sphere. In: OCTOBER, 80, Spring 1997, The MIT Press. 5-26.
- TESLER, Elida. Obras e sombras: rupturas na arte contemporânea. Porto Alegre: Revista Educação, subjetividade e poder.No. 4/ volume 4. Editora da Universidade/UFRGS, 1997.
- WARD, Frazer. The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. In: OCTOBER, 73, Summer 1995, The MIT Press. 71-89.
- SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. In: Revista Poíesis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.
- SOUSA, E. L. A. . A vida entre parênteses - o caso clínico como ficção. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 12, p. 11-19, 2000.
- \_\_\_\_\_. Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. Revista Morus, v.06: 2009. Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/98> Acesso em: Janeiro de 2017.
- VALÉRY, Paul. O Problema dos Museus. ARS (São Paulo) vol.6 no.12 São Paulo July/Dec. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003> Acesso em Fevereiro de 2014.
- ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea, Revista Colóquio Artes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; n. 20, ano 16, p. 70-71, dez. 1974.
- Exhibitionist. Vol. 21. N01. Spring 2002. National Association for Museum Exhibition (NAME)/ Professional Committee on Exhibition of the American Association of Museums. Disponível em: [http://nameaam.org/uploads/downloadables/EXH.00thru04/Exhibitionist\\_spring2002\\_Formalizing%20Exhibition%20Development.pdf](http://nameaam.org/uploads/downloadables/EXH.00thru04/Exhibitionist_spring2002_Formalizing%20Exhibition%20Development.pdf) Acesso em Fevereiro de 2014.
- Art News, Summer 1957 The Liberating Quality of Avant-Garde Art Meyer Schapiro Acessível em: <http://timothyquigley.net/vcs/schapiro-aga.pdf> Acesso em Abril de 2018

## A R T I G O S

- BATAILLE, Georges. The Cruel Practice of Art. Disponível em: <http://www.sauerthompson.com/essays/BatailleCruelPractice.pdf> . Acesso em janeiro de 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. Photography or the writing of light. 2000. Disponível em: [www.ctheory.net/articles.aspx?id=126](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126). Acesso em Agosto de 2005.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da museologia. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142004000100019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142004000100019) Acesso em Fevereiro de 2014.
- LEAL, Miguel. A Verdade da Mentira, O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. Disponível em: [http://www.virose.pt/ml/textos/v\\_m\\_completo.html](http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html). Acesso em: Setembro de 2012.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. 1967. Disponível em: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>. Acesso em Setembro de 2012.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. A travessia da fantasia na perversão e na neurose. Estudos psicanalíticos. N 29. Belo Horizonte . set. 2006
- ROSSI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. In: Transinformação, vol. 24. Campinas Sept./Dec. 2012.

SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. In: Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

## T E S E S / D I S S E R T A Ç Õ E S

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. O objeto da Museologia: A via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO .Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS. 2008.

BOSI, Isabela Magalhães. Envio, tempo, memória, uma conversa com a obra de Elida Tessler. Dissertação (Mestrado em Memória Social)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CRUZ, Cabine da mentira: Bobeiras em trânsito para a arte contemporânea. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais , Programa de Pós-Graduação em Arte, 2015.

DAVALLON, Jean. L'Exposition à Louvre. Stratégies de communication et médiation symbolique, Paris, L'Harmattan, coll Communication. 1999.

FERREIRA, Matias Monteiro. INFANS: (In)pertinências do infantil na imagem. Universidade de Brasília: PPG Arte, 2008

LAGE, Marconi Drummond . Dispositivo Expositivo. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes. 2011.

LARA, Durval. Modos do Museu, entre a arte e seus públicos. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2006.

PINHEIRO, Luciana Paiva. Precário, fragilidade e instabilidade. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de Brasília, Brasília. 2010.

POLO, Maria Violeta. Estudos sobre expografia. Quatro exposições paulistas do século XX. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes / Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/mariapolo.pdf> . Acesso em Abril de 2015.

SILVEIRA, Marília Panitz, As Escritas da Imagem em Arte: da Obra ao Olhar/do Olhar à Obra, Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2001.

SEGANFREDO, Macus. A Fantasia na Clínica Psicanalítica, a travessia e mais além. Brasília, Universidade de Brasília, Programa de Pós Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, 2007.

SOTOMAYOR , Yana Tamayo. Paisagem cambiante : ensaio para um balé das coisas . Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais , Programa de Pós-Graduação em Arte, 2015.

## O B R A S D I G I T A L I Z A D A S

FREUD, S. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

## SUMÁRIO DE IMAGENS

Introdução			
Fig. 01.	Chris Burden. Exposing the Foundation of the Museum, 1986	Fonte: <a href="https://www.moca.org/collection/work/exposing-the-foundation-of-the-museum">https://www.moca.org/collection/work/exposing-the-foundation-of-the-museum</a>	p. 02
Fig. 02.	Chris Burden, Exposing the Foundation of the Museum, 1986.	Fonte: <a href="http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/semi-post-postmodernism5-15-10_detail.asp?picnum=7">http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/semi-post-postmodernism5-15-10_detail.asp?picnum=7</a>	p. 02
Fig. 03.	Urs Fischer. You. 2007	Fonte: <a href="http://www.ursfischer.com/images/42017">http://www.ursfischer.com/images/42017</a>	p. 03
Fig. 04.	Urs Fischer. You. 200	Fonte: <a href="http://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/urs-fischer">http://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/urs-fischer</a>	p. 03
Fig. 05.	Sergei Konstantinovitch Pankejeff (der Wolfsmann). Esboço do sonho dos lobos. (c. 1910)	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/564216659541384421/">https://www.pinterest.com/pin/564216659541384421/</a>	p. 20
Fig. 06.	Charles Carpenter. Leões e pumas. Grandes mamíferos, gatos e felinos expostos em grupo para diorama. Negativo em vidro, 1899.	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/500744052311892935/">https://br.pinterest.com/pin/500744052311892935/</a>	p. 20
Capítulo 1			
Fig. 07.	Fotografia atribuída a Albert Londe. Attaque d'hystérie, homme. Negativo em placa de vidro. 1959-1910	Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/bibliotheque-detoulouse/5389364097">https://www.flickr.com/photos/bibliotheque-detoulouse/5389364097</a>	p. 33
Fig. 08.	Hippolyte Blancard. Vista Geral da Galeria Rapp. Feira Universal de 1889, Paris.  Negativo sobre placa de vidro. 1889.	Fonte: <a href="http://expositions.bnf.fr/universelles/bande_us/index4.htm">http://expositions.bnf.fr/universelles/bande_us/index4.htm</a>	p. 34
Fig. 09.	Retrato de Freud em seu apartamento. circa 1898.	Fonte: <a href="https://artsandculture.google.com/asset/sigmund-freud-in-his-apartment/LAHcJXv4CzctRQ">https://artsandculture.google.com/asset/sigmund-freud-in-his-apartment/LAHcJXv4CzctRQ</a>	p. 37
Fig. 10.	Max Pollack. Retrato de Sigmund Freud.  Gravura (ponta seca). 1914.	Fonte: <a href="http://bigthink.com/Picture-This/the-minds-eye-freud-and-photography">http://bigthink.com/Picture-This/the-minds-eye-freud-and-photography</a>	p. 37
Fig. 11.	Francesca Woodman. Untitled. 1975-78. Providence Rhode Island.	Fonte: <a href="https://michelkoven.wordpress.com/2016/02/05/francesca-woodman/">https://michelkoven.wordpress.com/2016/02/05/francesca-woodman/</a>	p. 43

Fig. 12.	Edmund Engelman. Consultório de Sigmund Freud, seu divã e parte de sua coleção. 1938.	Fonte: <a href="https://outraspalavras.net/outrasmidias/unca-tegorized/fotografo-de-freud/">https://outraspalavras.net/outrasmidias/unca-tegorized/fotografo-de-freud/</a>	p. 48
Fig. 13.	Auguste Rodin, La Porte de l'Enfer, 1880-1917. Bronze. aprox. 6m x 4m x 1m.	Fonte: <a href="http://www.starlight-tower.com/images/Dante/Gates_of_Hell_Auguste_Rodin.jpg">http://www.starlight-tower.com/images/Dante/Gates_of_Hell_Auguste_Rodin.jpg</a>	p. 52
Fig. 14.	J.J. Grandville, uma galeria de exposição, ilustração do livro Un autre monde, p. 86. Paris, 1844	Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/bjacques/3953672714/in/album-72157622452294268/">https://www.flickr.com/photos/bjacques/3953672714/in/album-72157622452294268/</a>	p. 55
Fig. 15.	Raffaello Sanzio. Escola de Atenas. Afresco. 1506-1511.	Fonte: <a href="https://www.brainscape.com/blog/2015/06/most-important-renaissance-artists/">https://www.brainscape.com/blog/2015/06/most-important-renaissance-artists/</a>	p. 57
Fig. 16.	Edmund Engelman. Sigmund Freud em sua mesa com parte de sua extensiva coleção. 1938.	Fonte: <a href="http://allthatsinteresting.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/05/sigmund-freud-1.jpg">http://allthatsinteresting.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/05/sigmund-freud-1.jpg</a>	p. 57
Fig. 17.	Pierre Aristide André Brouillet. Une leçon clinique à la Salpêtrière. 1887.	Fonte: <a href="https://tidsskriftet.no/sites/tidsskriftet.no/files/2007--L07-24-Per-29958-01.jpg">https://tidsskriftet.no/sites/tidsskriftet.no/files/2007--L07-24-Per-29958-01.jpg</a>	p. 66
Fig. 18.	Edmund Engelman. <i>Vista da sala de estudo de Sigmund Freud em Viena</i> . 1938.	Fonte: <a href="http://www.religiousleftlaw.com/2018/03/some-reflections-on-freudian-psychoanalysis-from-the-philosopher-john-wisdom-1904-1993.html">http://www.religiousleftlaw.com/2018/03/some-reflections-on-freudian-psychoanalysis-from-the-philosopher-john-wisdom-1904-1993.html</a>	p. 72
Fig. 19.	Sequência de stills do filme Bande à Part, 1964, de Jean-Luc Godard.	Fonte: Bande à Part, 1964, de Jean-Luc Godard.	p. 77
Fig. 20.	Still do filme Bande à Part, 1964, de Jean-Luc Godard.	Fonte: Bande à Part, 1964, de Jean-Luc Godard.	p. 78
Fig. 21.	Hubert Robert. Projet d'aménagement de la Grand Galerie du Louvre. 1706.	Fonte: <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_%281796%29.JPG">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_%281796%29.JPG</a>	p. 78
Fig. 22.	Sequência de stills do filme Bande à Part, 1964, de Jean-Luc Godard.	Fonte: Bande à Part, 1964, de Jean-Luc Godard.	p. 79
Fig. 23.	Jacques-Louis David. O Juramento dos Horácios. 1784.	Fonte: <a href="http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13840">http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13840</a>	p. 79
Fig. 24.	Odoardo Borrani. Rendezvous in the Uffizi. Óleo sobre tela. 1878	Fonte: <a href="http://womenandbooks.tumblr.com/post/45052624600/the-painterist-odoardo-borrani-rendezvous-in">http://womenandbooks.tumblr.com/post/45052624600/the-painterist-odoardo-borrani-rendezvous-in</a>	p. 82

Fig. 25.	Camille Léopold Cabaillet-Lassalle. Paris Salon. Óleo sobre tela. 1879	Fonte: <a href="https://peregrinacultural.wordpress.com/2012/07/page/2/">https://peregrinacultural.wordpress.com/2012/07/page/2/</a>	p. 82
Fig. 26.	Giacomo Favretto. In Pinacoteca. Óleo sobre tela. 1875	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/54324739235276179/">https://br.pinterest.com/pin/54324739235276179/</a>	p. 83
Fig. 27.	Neickel, Caspar Friedrich. Museographia. 1727.	Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/powersmitchell/2249064119/">https://www.flickr.com/photos/powersmitchell/2249064119/</a>	p.84
Fig. 28.	Levinus Vincent, em Wondertooneel der Natuur (Amsterdam, 1706/1715)	Fonte: <a href="http://hailetravel.blogspot.com.br/2008/01/wondertooneel-der-nature.html">http://hailetravel.blogspot.com.br/2008/01/wondertooneel-der-nature.html</a>	p.84
Fig. 29.	Sequência de Stills do filme La Jetée. Dir. Chris Marker. 1962.	Fonte: La Jetée. Chris Marker. 1962.	p. 86
Fig. 30.	Still do filme La Jetée. Dir. Chris Marker. 1962.	Fonte: La Jetée. Chris Marker. 1962.	p. 87
Fig. 31.	Stills do filme Vertigo. Dir. Alfred Hitchcock. 1958.	Fonte: Vertigo. Alfred Hitchcock. 1958.	p. 87
Fig. 32.	Stills do filme Vertigo. Dir. Alfred Hitchcock. 1958.	Fonte: Vertigo. Alfred Hitchcock. 1958.	p. 88
Fig. 33.	Stills do filme Viaggio in Italia. Dir. de Roberto Rossellini. 1954	Fonte: Viaggio in Italia.,Roberto Rossellini. 1954	p. 91
Fig. 34.	Stills do filme Viaggio in Italia. Dir. de Roberto Rossellini. 1954	Fonte: Viaggio in Italia.,Roberto Rossellini. 1954	p. 92
Fig. 35.	Stills do filme Hiroshima mon amour. Dir. Alain Resnais. 1959	Fonte: Hiroshima mon amour. Dir. Alain Resnais. 1959	p. 93
Fig. 36.	Stills do filme Hiroshima mon amour. Dir. Alain Resnais. 1959	Fonte: Hiroshima mon amour. Dir. Alain Resnais. 1959	p. 94
Fig. 37.	Stills do filme Ferris Bueller's day off. Dir. John Hughes. 1986	Fonte: Ferris Bueller's day off. John Hughes. 1986	p. 96
Fig. 38.	Stills do filme Ferris Bueller's day off. Dir. John Hughes. 1986	Fonte: Ferris Bueller's day off. John Hughes. 1986	p. 97
Fig. 39.	Sol LeWitt. Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value, 1968.	Fonte: <a href="http://blog.yalebooks.com/2015/12/16/the-paradoxical-precision-of-eva-hesse/">http://blog.yalebooks.com/2015/12/16/the-paradoxical-precision-of-eva-hesse/</a>	p. 106
Fig. 40..	Jean Béraud. Parisian Street Scene. 1885.	Fonte: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_B%C3%A9raud,_Parisian_Street_Scene.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_B%C3%A9raud,_Parisian_Street_Scene.jpg</a>	p. 112
Fig. 41.	Still do filme. <i>L'Eclisse</i> . Dir. Michelangelo Antonioni. 1962.	Fonte: <i>L'Eclisse</i> . Dir. Michelangelo Antonioni. 1962.	p. 112
Fig. 42.	Charles Willson Peale. The Artist in his museum. Óleo sobre tela. 1822.	Fonte: <a href="http://www.everypainterpaintshimself.com/article/peales_the_artist_in_his_museum_1822">http://www.everypainterpaintshimself.com/article/peales_the_artist_in_his_museum_1822</a>	p. 115

Fig. 43.	André Massao. Cache pour L'Origine du Monde de Gustave Courbet. Pintura sobre Madeira. 1955.	Fonte: <a href="https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g1675375-d2262440-i210396397-Musee_Gustave_Courbet-Ornans_Doubs_Bourgogne_Franche_Comte.html">https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g1675375-d2262440-i210396397-Musee_Gustave_Courbet-Ornans_Doubs_Bourgogne_Franche_Comte.html</a>	p. 121
Fig. 44..	Gustave Courbet. L'Origine du Mond. Óleo sobre tela. 1866.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.pt/pin/10273905369986890/">https://www.pinterest.pt/pin/10273905369986890/</a>	p. 121
Fig. 45.	Detalhe do relevo das Aglaurides. 4 a.C	Fonte: <a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Gradiva_de_Jensen#/media/File:Gradiva-p1030638.jpg">https://pt.wikipedia.org/wiki/Gradiva_de_Jensen#/media/File:Gradiva-p1030638.jpg</a>	p. 124
Tabelas e Gráficos			
Gráfico 1.	Matemas. Jacques Lacan. Seminário 11.	Fonte: LACAN, Jacques.,1998.	p. 98
Gráfico 2	Estilos de <i>Mise en Exposition</i>	Fonte: DAVALLO:1999. P. 103	p. 119
Gráfico 3	Fusão do modelo sublimatório lacaniano e dos estilos expográfico tais como formalizados por Davallon.	Conteúdo original	p. 119
Tabela 1		Fonte: REGNAULT:2001. P. 16	p. 117

Capítulo 2			
Fig. 46.	Picasso em seu ateliê em Beteau-Lavoir, Paris, 1908	Fonte: <a href="https://i.pinimg.com/originals/50/96/a7/5096a7c1477bb81693ea80a8f8f0c375.jpg">https://i.pinimg.com/originals/50/96/a7/5096a7c1477bb81693ea80a8f8f0c375.jpg</a>	p. 127
Fig. 47.	Exposição no Folkwang Museum em Essen, Alemanha, 1929.  Pinturas de Emil Nolde, esculturas africanas e um baú medieval.	Fonte: BARKER:1999.	p. 128
Fig. 48.	Edmund Engelman. Escritório de Freud em Berggasse. Fotografia. 1937.	Fonte: <a href="https://wemakeit.com/projects/freud?locale=en">https://wemakeit.com/projects/freud?locale=en</a>	p. 131
Fig. 49	Visão de Santo Agostinho (presumidamente retrato do Cardinal Bessarion).  Circa 1502.	Fonte: <a href="http://pt.wahooart.com/@/9GEHHA-Vittore-Carpaccio-santo-agostinho-dentro-de-a-sua-est%C3%BAdio-">http://pt.wahooart.com/@/9GEHHA-Vittore-Carpaccio-santo-agostinho-dentro-de-a-sua-est%C3%BAdio-</a>	p. 131

Fig. 50	Michelângelo em seu Ateliê. Eugene Delacroix. Circa 1849-1850	Fonte: <a href="http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7229">http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7229</a>	p. 134
Fig. 51	Edward J. Steichen, fotografia (goma bicromatada), 1902.	Fonte: <a href="https://www.metmuseum.org/toah/hd/stei/hd_stei.htm">https://www.metmuseum.org/toah/hd/stei/hd_stei.htm</a>	p. 135
Fig. 52	<i>L'Atelier sous les toits</i> , Henry Matisse. Óleo sobre tela, 1902.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/320881542190102531/">https://www.pinterest.com/pin/320881542190102531/</a>	p. 138
Fig..53	Estudio do pintor Francis Bacon.	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/155726099595141234/">https://br.pinterest.com/pin/155726099595141234/</a>	p. 139
Fig.. 54	Alexandre Cabanel em seu ateliê. 1885. Fotografia. Coleção Roger-Viollet.	Fonte: <a href="https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/apr/15/in-the-studio-exhibition-picasso-monet-koons">https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/apr/15/in-the-studio-exhibition-picasso-monet-koons</a>	p. 139
Fig. 55	<i>L'Atelier du peintre</i> . Gustave Courbet. 1854-55.	Fonte: <a href="https://www.histoire-image.org/fr/etudes/courbet-peintre-realiste-societe">https://www.histoire-image.org/fr/etudes/courbet-peintre-realiste-societe</a>	p. 141
Fig. 56	Jackson Pollock em seu estúdio. 1949.	Fonte: <a href="https://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-971-view-1940s-4-profile-jackson-pollock.html">https://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-971-view-1940s-4-profile-jackson-pollock.html</a>	p. 143
Fig. 57	Andy Warhol e Gerard Malanga fazendo serigrafia (Flowers). David McCabe. Fotografia. Março de 1965.	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/309833649336028596/">https://br.pinterest.com/pin/309833649336028596/</a>	p. 144
Fig.. 58	<i>Factory Party</i> (estúdio de Andy Warhol). Fotografia. Fred W. Mc Darrah. 1965.	Fonte: <a href="https://www.thenational.ae/arts-culture/how-nyu-abu-dhabi-recreated-andy-warhol-s-the-factory-for-one-night-1.181660">https://www.thenational.ae/arts-culture/how-nyu-abu-dhabi-recreated-andy-warhol-s-the-factory-for-one-night-1.181660</a>	p. 144
Fig.. 59	Bruce Nauman, <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square</i> , 1967-68	Fonte: <a href="http://www.artnews.com/2016/11/23/enacting-stillness-at-the-8th-floor-new-york/">http://www.artnews.com/2016/11/23/enacting-stillness-at-the-8th-floor-new-york/</a>  <a href="http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/184168">http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/184168</a>	p. 146
Fig. 60.	Collishaw. <i>Total Recall</i> . 2009.	Fonte: <a href="http://thefoxisblack.com/2011/08/24/mat-collishaw/">http://thefoxisblack.com/2011/08/24/mat-collishaw/</a>	p. 148
Fig.. 61.	Mat Collishaw. <i>Total Recall</i> . 2009.	Fonte: <a href="https://amycrehore.blogspot.com/2009/12/hysteria-exhibition-at-freud-museum.html">https://amycrehore.blogspot.com/2009/12/hysteria-exhibition-at-freud-museum.html</a>	p. 148
Fig.62.	Mat Collishaw. <i>Slipping into Darkness</i> 2009. Sigmund Freud. Museu Freud, Londres.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/471259548489723226/">https://www.pinterest.com/pin/471259548489723226/</a>	p. 150

Fig. 63.	Mat Collishaw. <i>Slipping into Darkness</i> 2009. Sigmund Freud. Museu Freud, Londres. [Detalhe da obra]	Fonte: <a href="https://matcollishaw.com/works/slipping-into-darkness/">https://matcollishaw.com/works/slipping-into-darkness/</a>	p.150
Fig.. 64	Hans Holbein. <i>Os Embaixadores</i> , 1533	Fonte: <a href="http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/holbein_embaixadores.htm">http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/holbein_embaixadores.htm</a>	p. 151
Fig. 65.	Hans Holbein. <i>Os Embaixadores</i> , 1533	Fonte: <a href="http://issocompensa.com/arte/a-caveira-anamorfica-de-holblein-nos-embaixadores-do-jovem-hans">http://issocompensa.com/arte/a-caveira-anamorfica-de-holblein-nos-embaixadores-do-jovem-hans</a>	p. 151
Fig. 66.	Sarah Lucas. <i>Suffolk Bunny</i> . Intervenção no The Sigmund Freud Museum. Londres. 2014.	Fonte: <a href="https://www.apollo-magazine.com/art-on-the-mind/">https://www.apollo-magazine.com/art-on-the-mind/</a>	p. 153
Fig. 67.	SOPHIE CALLE appointment with freud	Fonte: <a href="http://pictify.saatchigallery.com/907361/sophie-calle-appointment-with-sigmund-freud">http://pictify.saatchigallery.com/907361/sophie-calle-appointment-with-sigmund-freud</a>	p. 153
Fig. 68.	Gustave Le Gray. Salão de 1852, vista da galeria do primeiro andar. Fotografia, 24 x 37 cm.  Musée d'Orsay, Paris, França.	Fonte: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Le_Gray,_The_Salon_of_1852,_1852.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Le_Gray,_The_Salon_of_1852,_1852.jpg</a>	p. 155
Fig. 69.	Vista Geral da <i>Galerie de Peinture</i> da Feira Universal de 1867. Fotografia de Bisson Jeune	Fonte: <a href="http://expositions.bnf.fr/universelles/grand/006.htm">http://expositions.bnf.fr/universelles/grand/006.htm</a>	p. 155
Fig. 70.	Planta contemporânea do Palácio de Cristal da Great Exhibition de 1851, Londres.	Fonte: <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace#/media/File:Crystal_Palace_-_plan.jpg">https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace#/media/File:Crystal_Palace_-_plan.jpg</a>	p. 158
Fig. 71.	Great Exhibition, 1851.	Fonte: <a href="http://www.fotolibra.com/gallery/1313928/crystal-fountain-great-exhibition-1851/">http://www.fotolibra.com/gallery/1313928/crystal-fountain-great-exhibition-1851/</a>	p. 158
Fig. 72.	Planta do Palais des Industries. 1867. Paris.	Fonte: <a href="http://archimaps.tumblr.com/page/248">http://archimaps.tumblr.com/page/248</a>	p. 159
Fig. 73.	L'exposition universelle de 1867.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/598978819160072827/">https://www.pinterest.com/pin/598978819160072827/</a>	p. 159
Fig. 74.	Academie Royale de Peinture et de Sculpture, 1669.	Fonte: <a href="https://whitemouse.ru/photo/travel_info.cfm?t=paris&amp;f=louvre_history">https://whitemouse.ru/photo/travel_info.cfm?t=paris&amp;f=louvre_history</a>	p. 161
Fig. 75.	<i>Un Coin du Salon en 1880</i> , Édouard Joseph Dantan	Fonte: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Dantan_Un_Coin_du_Salon_en_1880.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Dantan_Un_Coin_du_Salon_en_1880.jpg</a>	p. 161
Fig. 76.	Honore Daumier. <i>The Salon of 1859</i> . Lithograph from the series "L'Exposition de	Fonte: <a href="http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109">http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109</a>	p. 162

	1859." Victoria and Albert Museum, London.	/readings/10%20baudelaire%20hero%20%20bourgeois%204.htm	
Fig. 77.	Esboço de Vicent van Gogh no verso de uma carta de Octave Maus mostrando o plano de disposição. 15 de novembro de 1889.	Fonte: <a href="http://vangoghletters.org/vg/correspondents_4.html">http://vangoghletters.org/vg/correspondents_4.html</a>	p. 164
Fig. 78.	<i>Vladmir Tatlin. Corner Counter-Relief</i> , 1915. Folha de metal, cobre, matéria e suportes. 71 x 118 cm	Fonte: <a href="http://www.shafe.co.uk/vladimir_tatlin-corner_relief_1915/">http://www.shafe.co.uk/vladimir_tatlin-corner_relief_1915/</a>	p. 168
Fig. 79.	Vladimir Malevich, <i>Room for the last Futurist Exhibition</i> , 1915. The Russian Museum Moscow.	Fonte: <a href="https://www.russianartandculture.com/exhibition-search-of-010-the-last-futurist-exhibition-of-painting-at-fondation-beyeler-4-october-2015-10-january-2016/">https://www.russianartandculture.com/exhibition-search-of-010-the-last-futurist-exhibition-of-painting-at-fondation-beyeler-4-october-2015-10-january-2016/</a>	p. 168
Fig. 80	Marcel Duchamp. A Fonte. Galeria 291, Society of Independent Artists. 1917.	Fonte: <a href="http://artedescrita.blogspot.com/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html">http://artedescrita.blogspot.com/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html</a>	p. 170
Fig. 81.	Kurt Schwitters Merzbaum 1923- 1943	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/504755070720658825/">https://br.pinterest.com/pin/504755070720658825/</a>	p. 172
Fig. 82.	Lissitzky 'Proun Room' 1923	Fonte: <a href="https://www.pinterest.pt/pin/391672498824741087/">https://www.pinterest.pt/pin/391672498824741087/</a>	p. 173
Fig. 83.	Lissitzky 'Proun Room' 1923,	Fonte: <a href="https://www.dia.org/art/collection/object/proun-room-1-kestner-mappe-52805">https://www.dia.org/art/collection/object/proun-room-1-kestner-mappe-52805</a>	p. 173
Fig. 84.	El Lissitzky. Prounenraum. 1923. Reconstrução de 1971	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/17803360996961025/">https://www.pinterest.com/pin/17803360996961025/</a>	P. 174
Fig. 85.	pavilhão Soviético na International Press Exhibition, Cologne- 1928	Fonte: <a href="https://www.pinterest.co.uk/pin/373658100309884698/">https://www.pinterest.co.uk/pin/373658100309884698/</a>	p. 176
Fig. 86.	<i>Kabinett der Abstrakten.El Lissitzky.</i> <i>Landesmuseum (Hanover, Alemanha), 1927-28.</i>	Fonte: <a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202013000200052">http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202013000200052</a>	p. 178
Fig. 87.	<i>Kabinett der Abstrakten.El Lissitzky.</i>	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/emiliofr/el-lissitzky-malevich/">https://www.pinterest.com/emiliofr/el-lissitzky-malevich/</a>	p. 178

	<i>Landesmuseum (Hanover, Alemanha), 1927-28.</i>		
Fig. 88.	"Dome Gallery", Museu Provincial de Hanover, 1917.	Fonte: CINTRÃO. In: RAMOS (org): 2010	p. 182
Fig. 89.	Primeira exposição na "Dome Gallery", depois da reorganização do Landesmuseum de Hanover por Alexander Dorner, 1930.	Fonte: CINTRÃO. In: RAMOS (org): 2010	p. 182
Fig. 90.	Galeria 43, antes da reorganização do Museu Provincial de Hanover por Alexander Dorner,	Fonte: CINTRÃO. In: RAMOS (org): 2010	p. 183
Fig. 91.	Galeria, depois da reorganização do Museu Provincial de Hanover por Alexander Dorner, final dos anos 1920. O banco central e projeto de Lazlo Moholy-Nagy.	Fonte: CINTRÃO. In: RAMOS (org): 2010	p. 183
Fig. 92.	Sala do diretor da Bauhaus de Weimar (Alemanha), 1923, primeira sede da escola	Fonte: <a href="http://www.arthistory.upenn.edu/spr01/282/w5c1i14.htm">http://www.arthistory.upenn.edu/spr01/282/w5c1i14.htm</a>	p. 184
Fig. 93.	Herbert Bayer, Le Werkbund allemand à l'Exposition internationale des arts 1926	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/439804719854913996/">https://br.pinterest.com/pin/439804719854913996/</a>	p. 184
Fig. 94.	Herbert Bayer, Le Werkbund allemand à l'Exposition internationale des arts 1926	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/492581277978059466/">https://br.pinterest.com/pin/492581277978059466/</a>	p. 186
Fig. 95.	Herbert Bayer, Le Werkbund allemand à l'Exposition internationale des arts 1926	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/348466089901280884/?lp=true">https://br.pinterest.com/pin/348466089901280884/?lp=true</a>	p. 186
Fig. 96.	Frederick Kiesler, International Exhibition of New Theater Techniques, Vienne, 1924	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/315955730087388835/">https://www.pinterest.com/pin/315955730087388835/</a>	p. 187
Fig. 97.	Peggy Guggenheim's "Art of This Century", Surrealist Gallery, New York 1942.	Fonte: <a href="http://lisablanca.blogspot.com/2011/09/art-of-this-century-y-las-formas-de.html">http://lisablanca.blogspot.com/2011/09/art-of-this-century-y-las-formas-de.html</a>	p. 187
Fig. 98.	The Russian Room, FiFo Exhibition. Stuttgart. 1929.	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/402016704211615142/">https://br.pinterest.com/pin/402016704211615142/</a>	p. 188
Fig. 99.	Edoardo Persico e Marcello Nizzoli. Sala delle Medaglie d'Oro.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/509540145322893322/">https://www.pinterest.com/pin/509540145322893322/</a>	p. 190
Fig. 100.	Edoardo Persico & Marcello Nizzoli, <i>Salle delle Medaglie</i>	Fonte: <a href="https://78.media.tumblr.com/f3a5e14e58df9">https://78.media.tumblr.com/f3a5e14e58df9</a>	p. 190

	<i>d'Oro (Gold Medals Room), Mostra dell'Aeronaut</i>	ae3ee51e11c317c6460/tumblr_n3b6mycSTX1r70t2xo1_1280.jpg	
Fig. 101.	Franco Albini, Mostra de Il Scipione, Milão, 1941. 3 Franco Albini, Show of Il Scipione, Milan, 1941.	Fonte: <a href="https://www.researchgate.net/figure/Franco-Albini-Pinacoteca-di-Brera-Brera-Art-Gallery-Mostra-Scipione-e-del-Bianco-e_fig2_273636004">https://www.researchgate.net/figure/Franco-Albini-Pinacoteca-di-Brera-Brera-Art-Gallery-Mostra-Scipione-e-del-Bianco-e_fig2_273636004</a>	p. 191
Fig. 102.	Fotoforma, de Geraldo de Barros, realizada em 1951 no MASP	Fonte: <a href="http://www.artesquema.com/2014/11/06/geraldo-de-barros-e-a-fotografia/">http://www.artesquema.com/2014/11/06/geraldo-de-barros-e-a-fotografia/</a>	p. 191
Fig. 103.	Lina Bo Bardi, 1957, Museu de Arte de São Paulo	Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/324540716888200057/">https://br.pinterest.com/pin/324540716888200057/</a>	p. 193
Fig. 104.	Lina Bo Bardi, 1957, Museu de Arte de São Paulo	Fonte: <a href="http://blog.revendakwg.com.br/destaque/historia-do-design-no-brasil/attachment/lina-bo-bardi/">http://blog.revendakwg.com.br/destaque/historia-do-design-no-brasil/attachment/lina-bo-bardi/</a>	p. 193
Fig. 105.	1ª exposição do MoMA, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh.  De dezembro a Novembro de 1929. Nova York	Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/6323554012">https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/6323554012</a>	p. 195
Fig. 106.	1ª exposição do MoMA, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh.  De dezembro a Novembro de 1929. Nova York	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/30540103695209402/">https://www.pinterest.com/pin/30540103695209402/</a>	p. 197
Fig. 107.	Exposito d'Arte Presente, Turin, 1968-9. Assembled by Marcello Levi.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/430093833145474801/">https://www.pinterest.com/pin/430093833145474801/</a>	p. 200
Fig. 108.	Harald Szeemann, When Attitudes Become Form, Kunsthalle Bern, 1969.	Fonte: <a href="http://magazine.art21.org/2013/06/21/travelogue-entry-no-3-singularity-and-repetition-in-venice/img026w/">http://magazine.art21.org/2013/06/21/travelogue-entry-no-3-singularity-and-repetition-in-venice/img026w/</a>	p. 201
Fig. 109.	A Grande Tela.  Bienal Internacional de São Paulo, 1985  Sheila Leirner e Haron Cohen	Fonte: <a href="http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2335">http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2335</a>	p. 202
Fig. 110.	Vistantes com lanternas na Exposition International du Surréalisme, Paris. 1938	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/561120434806014491/">https://www.pinterest.com/pin/561120434806014491/</a>	p. 203

Fig. 111.	First Papers of Surrealism. Nova York, 1942.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.pt/pin/38913984256557972/">https://www.pinterest.pt/pin/38913984256557972/</a>	p. 204
Fig. 112.	Victor Pasmore e Richard Hamilton. An Exhibition. Halton Gallery. Newcastle. 1957.	Fonte: <a href="https://twitter.com/martinjcourtney/status/621667942103707648">https://twitter.com/martinjcourtney/status/621667942103707648</a>	p. 206
Fig. 113.	Yves Klein. The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Sensibility - The Void. Iris Clert's. Paris. 1958	Fonte: <a href="http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite/">http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite/</a>	p. 207
Fig. 114.	Yves Klein. The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Sensibility - The Void. Iris Clert's. Paris. 1958	Fonte: <a href="http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void-at-iris-clert-s-gallery/">http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void-at-iris-clert-s-gallery/</a>	p. 207
Fig. 115.	<i>Dylaby</i> . Curadorida de Pontus Hultén. Stedelijk Museum, Amsterdam. Detalhe da Instalação de Daniel Spoerri. 1962,	Fonte: <a href="https://curatorialexperiments.wordpress.com/tag/dylaby/">https://curatorialexperiments.wordpress.com/tag/dylaby/</a>	p. 208
Fig. 116.	Mel Bochner. Working Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, 1966	Fonte: <a href="http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/">http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/</a>	p. 208
Fig. 117.	Mel Bochner. Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, 1966	Fonte: <a href="http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/">http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/</a>	p. 209
Fig. 118.	Fred Wilson. "Mining the Museum".  Maryland Historical Society. 1992.	Fonte: <a href="https://conversations.e-flux.com/t/live-coverage-avant-museology-at-the-brooklyn-museum-day-two/5261/20">https://conversations.e-flux.com/t/live-coverage-avant-museology-at-the-brooklyn-museum-day-two/5261/20</a>	p. 209
Fig. 119.	Fred Wilson. "Mining the Museum".  Maryland Historical Society. 1992.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/341007003027363193/">https://www.pinterest.com/pin/341007003027363193/</a>	p. 210
Fig. 120.	Marcel Duchamp. Boîte-en-valise. 1935-41.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.pt/pin/573646071259142886/">https://www.pinterest.pt/pin/573646071259142886/</a>	p. 210

Fig. 121.	Robert Filliou Galerie Légitime. 1969	Fonte: <a href="http://stoppingoffplace.blogspot.com/2010/10/galerie-legitime-robert-fillious-hat.html">http://stoppingoffplace.blogspot.com/2010/10/galerie-legitime-robert-fillious-hat.html</a>	p. 211
Fig. 122.	Marcel Broodthaers, <i>Musée d'art moderne département des aigles, Section XIXème Siècle</i> , Bruxelas, 1968/1969	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/5066618305232816/">https://www.pinterest.com/pin/5066618305232816/</a>	p. 213
Fig. 123.	Marcel Broodthaers, <i>Musée d'art moderne département des aigles, Section XIXème Siècle</i> , Bruxelas, 1968/1969	Fonte: <a href="https://mollyharcombe.wordpress.com/2014/12/01/marcel-broodthaers/">https://mollyharcombe.wordpress.com/2014/12/01/marcel-broodthaers/</a>	p. 213
Fig. 124.	Hans Hollein imaginare museum, 1987.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.cl/pin/268316090277205606/">https://www.pinterest.cl/pin/268316090277205606/</a>	p. 214
Fig. 125.	Michael Asher, <i>Untitled. (Vista da instalação)</i> . Claire Copley Gallery, Los Angeles. 1974.	Fonte: <a href="http://www.noshowmuseum.com/es/1ro-a/michael-asher">http://www.noshowmuseum.com/es/1ro-a/michael-asher</a>	p. 214
Fig. 126.	Cristopher D'arcangel, <i>Untilteld [Musée du Louvre]</i> , 1976	Fonte: CROW: 1998.	p. 214
Fig. 127.	Graciela Carnevale. Acción del encierro. Ciclo de Arte Experimental. Argentina, 1968.	Fonte: <a href="https://www.artsy.net/artwork/graciela-carnevale-accion-del-encierro-lock-up-action">https://www.artsy.net/artwork/graciela-carnevale-accion-del-encierro-lock-up-action</a>	p. 215
Fig. 128.	Ben Vautier. L'Art est inutile rentrez chez vous. 1967	Fonte: <a href="http://pantalaskas.e-monsite.com/album-photos/la-parole-dans-l-oeuvre/157.html">http://pantalaskas.e-monsite.com/album-photos/la-parole-dans-l-oeuvre/157.html</a>	p. 215
Fig. 129	Nelson Félix. Exposição-não-exposição. Rex Gallery and sons	Fonte: <a href="http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/artistas/leir.html">http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/artistas/leir.html</a>	p. 217
Fig. 130.	Nelson Félix. Exposição-não-exposição. Rex Gallery and sons	Fonte: <a href="http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/artistas/leir.html">http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/artistas/leir.html</a>	p. 217
Fig. 131.	Andrea Fraser (Jane Castleton), <i>Museum Highlights- A Gallery Talk, Philadelphia Museum of Art</i> , 1989.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/236227942926498637/">https://www.pinterest.com/pin/236227942926498637/</a>	p. 217
Fig. 132.	Rubens Mano. Vazadores, 2002. 25ª Bienal	Fonte: <a href="http://www.bienal.org.br/post/349">http://www.bienal.org.br/post/349</a>	p. 218
133	Carmela Gross, 2002, 25ª Bienal de São Paulo	Fonte: <a href="http://brmenosmais.blogspot.com/2010/08/">http://brmenosmais.blogspot.com/2010/08/</a>	p. 220

		carmela-gross-hotel-2002-bienal-de-sao.html	
Tabelas e Gráficos			
Gráfico 4.	Gráfico ilustrativo da proposta de exhibition art	Conteúdo original	p. 198

Capítulo 3			
Fig. 134.	Hans-Peter Feldmann. <i>Sea Paintings</i> . Quinze telas. 2015.	Fonte: <a href="http://jacindarusellart.blogspot.com/2016/10/hans-peter-feldmanns-sea-paintings.html">http://jacindarusellart.blogspot.com/2016/10/hans-peter-feldmanns-sea-paintings.html</a>	p. 220
Fig. 135.	Hans-Peter Feldmann. <i>Sea Paintings</i> . Quinze telas. 2015.	Fonte: <a href="http://jacindarusellart.blogspot.com/2016/10/hans-peter-feldmanns-sea-paintings.html">http://jacindarusellart.blogspot.com/2016/10/hans-peter-feldmanns-sea-paintings.html</a>	p. 220
Fig. 136.	Francis Alÿs. <i>Fabiola</i> . Detalhe da Instalação. 1994.	Fonte: <a href="https://canadianart.ca/reviews/francis-aly-npg/">https://canadianart.ca/reviews/francis-aly-npg/</a>	p. 221
Fig. 137.	Fig. 138. Francis Alÿs. <i>Fabiola</i> . Detalhe da Instalação. 1994.	Fonte <a href="http://arteref.com/exposicoes-2/francis-aly-fabiola/">http://arteref.com/exposicoes-2/francis-aly-fabiola/</a> :	p. 221
Fig. 138.	André Malraux trabalhando em seu livro " <i>Le Musée Imaginaire</i> ".1953.	Fonte: <a href="http://kvadratinterwoven.com/museum-backstage-the-virtual-museum">http://kvadratinterwoven.com/museum-backstage-the-virtual-museum</a>	p. 226
Fig. 139.	André Malraux trabalhando em seu livro " <i>Le Musée Imaginaire</i> ".1953.	Fonte: <a href="https://www.gettyimages.ca/event/andre-malraux-and-his-imaginary-museum-163069158">https://www.gettyimages.ca/event/andre-malraux-and-his-imaginary-museum-163069158</a>	p. 226
Fig. 140.	Sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warnurg de Hamburgo durante a exposição Ovídio, em 1927, Londres: Arquivo do Instituto Warburg.	Fonte: <a href="https://mws.hypotheses.org/16238">https://mws.hypotheses.org/16238</a>	p. 228
Fig. 141.	Aby Warburg. <i>Mnemosyne Bilderatlas</i> . 1924-1929.Nr. 37.  Hanburgo, Alemanha. Arquivo do Instituto Warburg	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/570690584000618850/">https://www.pinterest.com/pin/570690584000618850/</a>	p. 229
Fig. 142.	Aby Warburg. <i>Mnemosyne Bilderatlas</i> . 1924-1929.Nr. 37.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/628111479252109191/">https://www.pinterest.com/pin/628111479252109191/</a>	p. 230

	Hanburgo, Alemanha. Arquivo do Instituto Warburg		
Fig. 143.	Retrato de criança com mãe recoberta. Fotografia anônima, s/d.	Fonte: <a href="https://flox.com.br/blogs/o-importante-alerta-de-marcelo-tas/attachment/hidden-mothers-victorian-baby-photography-1/">https://flox.com.br/blogs/o-importante-alerta-de-marcelo-tas/attachment/hidden-mothers-victorian-baby-photography-1/</a>	p. 232
Fig. 144.	Le Jury du Salon. Salon d'Automne. Paris 1903.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/525865693961933415/">https://www.pinterest.com/pin/525865693961933415/</a>	p. 233
Fig. 145.	Jean-Luc Godard. Histories Du Cinéma. 1988.	Fonte: <a href="https://journals.openedition.org/appareil/130">https://journals.openedition.org/appareil/130</a>	p. 236
Fig. 146.	Andy Warhol. <i>Ambulance disaster</i> . Serigrafia. 1963	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/381328293418547910/">https://www.pinterest.com/pin/381328293418547910/</a>	p. 243
Fig. 147.	Ghirlandaio, Domenico. Detalhe de Nascimento de São João Batista, 1486 - 1490,	Fonte: <a href="http://pt.wahooart.com/@/8Y3RL9-Domenico-Ghirlandaio-Apresenta%C3%A7%C3%A3o-of-a-virgem-no-Temple-(-detalhe-)-(-10-)">http://pt.wahooart.com/@/8Y3RL9-Domenico-Ghirlandaio-Apresenta%C3%A7%C3%A3o-of-a-virgem-no-Temple-(-detalhe-)-(-10-)</a>	p. 244
Fig. 148.	Detalhe do relevo das Aglaurides.	Fonte: Fonte: <a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Gradiva_de_Jensen#/media/File:Gradiva-p1030638.jpg">https://pt.wikipedia.org/wiki/Gradiva_de_Jensen#/media/File:Gradiva-p1030638.jpg</a>	p. 246
Fig. 149.	Christian Boltanski. "No man's land". 2010. Park Avenue Armory.	Fonte: <a href="http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI">http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI</a>	p. 246

Capítulo 4			
Fig. 150.	Edgar Degas. <i>The Little Fourteen-Year-Old Dancer</i> . Escultura em Broze. 1880-1922. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. p. 250	Fonte: <a href="https://myfrenchrituals.com/">https://myfrenchrituals.com/</a>	p. 250
Fig. 151.	Damien Hirst. <i>The Physical impossibility of death in the mind of someone living</i> . Tubarão tigre, vidro, aço, e solução de 5% metanal. Saatchi Gallery, Londres.	Fonte: <a href="http://www.artfixdaily.com/news_feed/2012/12/06/3376-art-buyers-watch-trading-probe-of-billionaire-steven-cohen">http://www.artfixdaily.com/news_feed/2012/12/06/3376-art-buyers-watch-trading-probe-of-billionaire-steven-cohen</a>	p. 251
Fig. 152.	A sala conhecida como "La Chapelle"(desenho de Karl Fichot, gravura de Tilly1886)	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/307792955753809106/">https://www.pinterest.com/pin/307792955753809106/</a>	p. 255
Fig. 153.	Night Watch., <i>Francis Alÿs, Video-instalação, 2004. TATE Modern</i>	Fonte: <a href="https://imageobjecttext.com/tag/francis-aly/">https://imageobjecttext.com/tag/francis-aly/</a>	p. 258

Fig. 154.	Night Watch., <i>Francis Alys, Vídeo-instalação, 2004. TATE Modern</i>	Fonte: <a href="http://www.tate.org.uk/art/artworks/alys-the-nightwatch-t12195">http://www.tate.org.uk/art/artworks/alys-the-nightwatch-t12195</a>	p. 258
Fig. 155.	A Ronda Noturna (" <i>De Nachtwacht</i> "). Rembrandt. Óleo sobre tela. 1642. 3,63m x 4,37 m. Museu de Amsterdã, Rijksmuseum.	Fonte: <a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Ronda_Noturna">https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Ronda_Noturna</a>	p. 259
Fig. 156.	Joseph Beuys <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt.</i> 1965	Fonte: <a href="https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/">https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/</a>	p. 260
Fig. 157.	Palácio das ilusões, Exposição universal de 1900	Fonte: <a href="http://www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=2308">http://www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=2308</a>	p. 266
Fig. 158	Primavera. <i>Seasons of the Deer.</i> Diorama. Grupo taxidermizado e cenografia de Carl e Delia Akeley. Field Columbia Museum 1902.	Fonte: <a href="https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/spring-four-seasons-of-the-deer-diorama-or-group-taxidermy-news-photo/105483349#/spring-four-seasons-of-the-deer-diorama-or-group-taxidermy-and-by-picture-id105483349">https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/spring-four-seasons-of-the-deer-diorama-or-group-taxidermy-news-photo/105483349#/spring-four-seasons-of-the-deer-diorama-or-group-taxidermy-and-by-picture-id105483349</a>	p. 270
Fig. 159.	Ferrante Imperato, Dell'istoria Naturale. Veneza. 1599.	Fonte: <a href="https://www.pinterest.com/pin/405675878909070912/">https://www.pinterest.com/pin/405675878909070912/</a>	p. 273
Fig. 160.	Esqueleto de Baleia. Museu Hintze Hall, 1901	Fonte: <a href="http://www.nhm.ac.uk/discover/museum-history-hintze-hall.html">http://www.nhm.ac.uk/discover/museum-history-hintze-hall.html</a>	p. 273
Fig. 161.	Crianças com o fóssil de um Brontossauro, (início do século XX). American Museum of Natural History.	Fonte: <a href="https://crackingthecollections.wordpress.com/2014/04/10/new-lives-for-old-bones-by-ben-miller/">https://crackingthecollections.wordpress.com/2014/04/10/new-lives-for-old-bones-by-ben-miller/</a>	p. 273

Conclusão

Tabelas e Gráficos

Gráfico 5.	A Árvore da Arquitetura, em: <i>A History of Architecture on the Comparative Method.</i> Sir Banister Fletcher: 1896.	Fonte: <a href="https://placesjournal.org/article/building-data-field-notes-on-the-future-of-the-past/">https://placesjournal.org/article/building-data-field-notes-on-the-future-of-the-past/</a>	p. 280
Gráfico 6.	Alfred H. Barr, Jr.'s "torpedo" diagrams of the ideal permanent collection of The Museum of Modern Art, 1941.	Fonte: <a href="https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/">https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/</a>	p. 281
Gráfico 7.		Fonte: <a href="https://theartstack.com/artist/alfred-h-barr-jr">https://theartstack.com/artist/alfred-h-barr-jr</a>	p. 281

Gráfico 8.	Cubism and abstract art. Fluxograma de Alfred Barr Jr. MoMa. 1936.	Fonte: <a href="https://visual.ly/community/infographic/other/cubism-and-abstract-art">https://visual.ly/community/infographic/other/cubism-and-abstract-art</a>	p. 282
Gráfico 9.	André Breton e Marcel Duchamp. Diagrama "Genealogia do Surrealismo".	Fonte: <a href="http://rmc.library.cornell.edu/surrealismandmagic/exhibition/introduction/genman.html">http://rmc.library.cornell.edu/surrealismandmagic/exhibition/introduction/genman.html</a>	p. 282
Gráfico 10.	Dick Higgins, [ <i>Fluxus Chart</i> ], 1981. Ink on Paper, 45.7 x 58.4 cm	Fonte: <a href="http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxus-happening-%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D-and-%E2%80%9Cexercise%E2%80%9D/%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D/charts/dick-higgins-fluxus-chart-intermedia-chart/">http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxus-happening-%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D-and-%E2%80%9Cexercise%E2%80%9D/%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D/charts/dick-higgins-fluxus-chart-intermedia-chart/</a>	p. 282
Gráfico 11.	Ricardo Basbaum. Diagramas para coreografias. 2004.	Fonte: <a href="http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/">http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/</a>	p. 283
Gráfico 12	Rosalind Krauss. Sculptur in the expanded field.	Fonte: <a href="http://sculpture307.blogspot.com/2012/07/rosalind-krauss-sculpture-in-expanded.html">http://sculpture307.blogspot.com/2012/07/rosalind-krauss-sculpture-in-expanded.html</a>	p. 283
Gráfico 13	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 284
Gráfico 14	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 285
Gráfico 15	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 286
Gráfico 16	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 287
Gráfico 17	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 288
Gráfico 18	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 289
Gráfico 19	Topograma da pesquisa	Conteúdo original	p. 289