

O que cabe no museu? Um olhar crítico sobre o museu de arte
Luiz Sérgio de Oliveira
Arte e Investigación (N.º 17), e048, mayo 2020. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e048>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

O QUE CABE NO MUSEU? UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O MUSEU DE ARTE¹

¿LO QUE CABE EN EL MUSEO?
UNA MIRADA CRÍTICA AL MUSEO DE ARTE

WHAT FITS IN THE MUSEUM?
A CRITICAL APPROACH TO THE ART MUSEUM

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA / oliveira@vm.uff.br

Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Brasil

Recibido 9/2/2020 | Aceptado 11/5/2020

RESUMO

Neste artigo buscamos refletir criticamente sobre o lugar que cabe à arte que se quer e que se faz política no contemporâneo, na expectativa da emergência de um debate sobre essas manifestações de arte política e, mais especificamente, se elas cabem (ou não) nos espaços disciplinados do museu de arte. Para tanto, tomamos a mostra *Arte Democracia Utopia - quem não luta tá morto*, realizada pelo Museu de Arte do Rio entre os meses de setembro de 2018 e maio de 2019, como lócus de observação e ponto de partida de nossas reflexões.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; política; utopia; democracia; museu de arte

ABSTRACT

In this article we seek to critically reflect on the place that belongs to the art that is wanted and that becomes political in the contemporary, with the expectation that a debate will emerge on these manifestations of political art and, more specifically, if they fit (or not) in disciplined spaces of the art museum. To this end, we take the exhibition *Arte Democracia Utopia - quem não luta tá morto*, held by the Rio Art Museum between the months of September 2018 and May 2019, as a place of observation and starting point for our reflections.

KEYWORDS

Art; politics; utopia; democracy; art museum



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTE E POLÍTICA NOS SALÕES DO MUSEU CONTEMPORÂNEO

«Quem não luta tá morto». Com este subtítulo, o Museu de Arte do Rio (MAR) parecia convocar seu público para uma luta hipotética em torno da exposição «Arte Democracia Utopia», que ocupou os espaços do terceiro andar do museu entre os meses de setembro de 2018 e maio de 2019:

Assinada por Moacir dos Anjos —um dos mais importantes curadores do país, com passagens pelas Bienais de São Paulo e de Veneza— a exposição faz parte do programa curatorial para os cinco anos da instituição e reunirá mais de 60 obras de diversos suportes (Museu de Arte do Rio, 2018).²

Para o curador, a mostra reuniu manifestações que, entre utopias e demandas pendentes, afirmam que «é necessário e possível criar, em um futuro mais próximo que distante, lugares que não existem. [...] Que não existem por agora» (Dos Anjos apud Mar, 2018, p. 29). Da mesma forma que essas palavras ao final do texto de apresentação, o conjunto da mostra parecia sugerir um *brado retumbante* que se deslocava do hino nacional do Brasil para a canção do *rapper* carioca MV Bill, diante de lutas de resistência que se revelam urgentes.

Se não muda de postura não muda o país
O brado retumbante é nossa raiz
Ninguém dorme, se tá vivo se informe
Vem pra rua reivindicando os seus direitos civis
Os de fé, tamo aqui
Preparar pra invadir
Balançou se não tá firme vai cair
Siga-me
Pra frente
Junte-me
Mais gente
Desafia o nosso
Peito a própria morte (MV Bill, 2014, 2:05).³

1 Este trabalho é parte do projeto de pesquisa *Última saída para o museu (des)colonial: um olhar investigativo sobre o Museu de Arte do Rio*, que conta com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa de Bolsa de Produtividade em Pesquisa. O projeto conta ainda com a colaboração de Isabelle Machado, bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do CNPq.

2 A lista completa dos artistas participantes da mostra pode ser encontrada no site do Instituto Odeon na internet: <http://institutoodeon.org.br/mar-abre-ao-publico-a-exposicao-arte-democracia-utopia-quem-nao-luta-ta-morto/>.

3 Trecho da letra de MV Bill, «Brado Retumbante», incluída como faixa de abertura do CD *Vitória pra quem acordou agora e vida longa para quem nunca dormiu* (2014).

No entanto, a exposição e sua curadoria não definiram de que luta(s) se tratava: se em favor da democracia, pela construção de utopias ou, talvez a hipótese mais provável, pelo reconhecimento da relevância da arte no cenário contemporâneo das sociedades globalizadas. Uma indefinição como consequência da percepção de que são muitas as lutas e que demandam enfrentamentos agudos nas diversas esferas da vida pública. A ausência de uma melhor demarcação diante de uma pluralidade de frentes e de carências que sinaliza com certa desesperança o fim das utopias, apesar de estarmos sempre a repetir o mantra de que «um outro futuro é possível». Um brado de resistência que parece sugerir um otimismo autossuficiente como se dessa luta, indefinida e imprecisa, pudéssemos sair vitoriosos, como se fosse possível vencê-la. Cabe a pergunta sobre a origem de tamanho otimismo.

Independentemente das políticas e da atuação do MAR, que tem buscado afirmar sua singularidade na articulação de mostras de arte moderna e contemporânea com outras instâncias da história social, política e cultural da cidade e do país, permanece a dúvida se a luta que se sugere como subtítulo da mostra «Arte Democracia Utopia» se dará em um espaço museal ou, ao contrário, como sugere MV Bill (2014), «se tá vivo se informe / vem pra rua reivindicando os seus direitos civis» (2:11). Cabe, portanto, a pergunta: o que efetivamente cabe no museu?

QUE MUSEU É ESSE?

De acordo com a literatura produzida pelo MAR, inaugurado em primeiro de março de 2013, a instituição:

[...] promove uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional (Museu de Arte do Rio, 2018).

Para tornar mais complexa nossa análise, cabe lembrar que o MAR, enquanto busca uma atuação articulada com as comunidades de seu entorno, valorizando seus laços culturais e históricos com o lugar, participa igualmente como uma das peças centrais do processo de revitalização da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, marcado por um processo lento, porém implacável, de gentrificação, parecendo dividir-se entre a defesa das comunidades vizinhas e certa cumplicidade diante dos interesses corporativos neste jogo pesado do capital em uma nova destinação e ocupação da região do porto do Rio de Janeiro.

Sendo o mais novo museu de arte no Brasil, o MAR em alguns momentos parece tentar escapar de uma tipologia e lógica que está na gênese dos museus, conforme apontado por Walter D. Mignolo (2018), com resultados ainda tímidos:

[...] como os museus surgiram durante o Renascimento, eles também foram ligados à lógica da colonialidade (a necessidade de converter e civilizar os habitantes do planeta que ainda estavam fora da história, os bárbaros e os primitivos). Consequentemente, os museus seguiram duas direções complementares na acumulação de sentido: um tipo de museu documentou e consolidou a genealogia da história europeia. Museus de arte foram e ainda são a epítome desta direção. O segundo tipo foi o museu etnográfico e natural, que documentou «outras culturas», incluindo sua arte (p. 311).

Os museus de arte brasileiros foram criados em aderência a esta lógica apontada por Mignolo, mesmo que, para tanto, fosse necessário desconhecer tanto a posição que ocupávamos, já que éramos, nós, o outro, o colonizado. Neste sentido, considerou-se que a passagem para a modernidade se daria necessariamente por adesão automática, naturalizada e incondicional aos paradigmas de uma cultura eurocentrada, enquanto para os europeus nós ocupávamos o lugar do outro, o lugar destinado às *outras culturas* de outros mundos.

Os projetos de nossos museus de arte, suas missões e políticas refletem a lógica da colonialidade, em sua vinculação direta a modelos como o Museu do Louvre, matriz de museu para a arte brasileira em sua fase pré-moderna, e o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA),⁴ paradigma de museu moderno. A presença desses modelos é bastante explícita nas duas maiores cidades brasileiras, nas quais o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo seguem o modelo enciclopédico do Museu do Louvre, enquanto os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo foram criados e são mantidos tendo o MoMA como modelo e referência.

Neste cenário, outras questões se impõem: como esses modelos coloniais de museus de arte podem ser superados em favor de uma melhor representação da sociedade brasileira diante das práticas de uma arte que se faz política? Ou, podemos nos perguntar, seria isso uma possibilidade? Como valorizar os contextos sociais e culturais que testemunham a emergência de uma arte política atada a esses mesmos contextos e, ao mesmo tempo, deslocá-las para o universo institucional asséptico dos museus de arte? É possível que esses museus se transformem efetivamente para servir a uma arte política que valoriza os contextos sociais de emergência, se afastando da noção colonial de universalidade que permeiam as práticas museais? Cabe salientar que, conforme lembrado por Mignolo (2018), os museus de arte são, por sua natureza e constituição, instituições coloniais, mesmo que o autor tente encontrar-lhes as virtudes:

⁴ Tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo quanto o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foram criados em 1948 tendo o MoMA como modelo a balizar sua estruturação. A respeito, ver: *Nelson A. Rockefeller Becomes New President of Museum of Modern Art* [*Nelson A. Rockefeller é o novo presidente do Museu de Arte Moderna*] (1939), de Museum of Modern Art; «Respingos modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948» (2011), de Serge Guilbaut.

Deixe-me explicar o que tenho em mente aqui, e deixe-me suavizar a declaração de que os museus são uma instituição imperial/colonial, acrescentando que eles não são apenas isso. Há, naturalmente, outras funções que os museus, enquanto casas de aprendizagem, desempenharam e continuam desempenhando. O futuro está aberto (p. 316).

O REAL DO MUNDO E A REALIDADE NAS INSTITUIÇÕES

Apesar dos debates e disputas em torno do lugar da arte nas sociedades contemporâneas, a maioria entre críticos, teóricos, historiadores e mesmo artistas entende ser o museu de arte o lugar adequado para a instauração da arte. Para eles, é nas instituições de arte, em especial no museu, onde o processo de emergência da arte e de construção da história encontram sua morada. Outros artistas e teóricos reconhecem, entretanto, que os museus de arte sempre foram orientados por projetos das elites na defesa de seus interesses diretos e imediatos, configurando-se como um potente instrumento para a replicação desses interesses junto às camadas sociais populares, em um cenário no qual a arte se vê reduzida a um detalhe de um jogo pesado de poder.

Para esses artistas e teóricos, eventualmente ativistas, emerge o desejo e a percepção de necessidade de uma melhor definição do lugar da arte política no contemporâneo. Para eles/as, parece claro que a arte contemporânea política não pode ser reduzida a mais um capítulo de uma fieira de proposições, movimentos ou *ismos* que caracterizariam a *modernidade inacabada* de Jürgen Habermas, que parece ser o destino final de toda arte museal. A arte contemporânea de caráter político, ao contrário, introduz formulações que empurram a arte para articulações com o campo social imediato, acarretando o deslocamento e a superação da centralidade do artista na emergência da arte. Além disso, essa arte política promove a introdução de questões sociais e políticas que afetam o cotidiano daqueles deixados às bordas da sociedade e a consequente ruptura com o isolamento e a autonomia da arte, em um processo que instaura novos paradigmas para a produção da arte e para as trocas entre arte e sociedade. A arte contemporânea de caráter político busca bradar, a plenos pulmões, seu desejo de marcar sua presença e sua influência nos debates da sociedade.

Assim, para esses artistas e teóricos, o lugar da arte política está localizado para além dos espaços tradicionais da arte, para além dos museus de arte, instaurandose nos espaços públicos das cidades, quando o artista busca interagir com esses espaços e, acima de tudo, com aqueles que têm esses espaços como lócus de sua experiência de vida, produzindo sua arte diretamente *com as ruas*.⁵

5 Conforme apontam, para citar apenas alguns autores recorrentes nas pesquisas acadêmicas brasileiras, Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon, Tom Finkelpearl, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Boris Groys, Grant Kester e Lucy R. Lippard.

ARTÍCULOS

A arte que se faz política parece se afastar vertiginosamente de uma autonomia que manteria a arte circunscrita ao seu próprio campo, já que essa produção política está vigorosamente atada aos contextos que se articulam no processo de instauração da arte e que constituem a nova natureza da arte. Assim, um impasse se instaura com possibilidades de superação bastante complexas: quando a produção de arte de caráter político se expressa diretamente nos espaços públicos das cidades corre-se o risco de sucumbir diante da grandeza de interesses e de informações que atravessam o cotidiano dessas cidades; quando, ao contrário, a arte se abriga nos espaços institucionais, supostamente mais adequados, ela parece não resistir aos interesses francamente antagônicos defendidos e representados por essas instituições, a começar por um processo de demarcação político-territorial que mantém o mundo mundano barrado do lado de fora de seus muros.

Diante das complexidades deste impasse, a produção de arte contemporânea política, explicitamente contextual, tem no lugar de sua emergência uma questão de extrema relevância, o que parece sugerir que cada arte tem o seu lugar, um lugar que lhe é próprio, e que para uma arte que se fez e se faz política dificilmente esse lugar seria o museu de arte.

A teórica inglesa Gail Day (2009) lembra que «com frequência é destacado que não existia tanta arte política desde os anos 1960 ou mesmo desde os anos 1930» (p. 393).⁶

A conversa agora é recheada com um novo (ou renovado) vocabulário: ao lado de análises de «império» e consciência da «precariedade», há uma crescente atenção à «comunidade vindoura», «evento», «singularidade», «potencia», «multidão», «êxodo», «comuns», «*contretemps*», «atualidade», «práxis». Embora muitos desses termos já existissem há algum tempo, eles recentemente ganharam uma presença mais consistente (Day, 2009, p. 393).⁷

No entanto, este processo crescente e dominante de politização da arte no cenário contemporâneo enfrenta a resistência, como era possível prever, de segmentos conservadores da crítica. Day (2009) lembra que os praticantes de uma arte política, que contraria as premissas modernas de autonomia (em favor da afirmação da heteronomia da arte), enfrentam a acusação de submeter a arte à instrumentalização por agentes sociais:

6 «it is often remarked that there has not been so much political art since the 1960s or even the 1930s» (Day, 2009, p. 393). Tradução do autor do artigo.

7 «Talk now is peppered with a new (or renewed) vocabulary: alongside analyses of “empire” and awareness of “precariousness”, there has been growing attention to the “coming community”, “event”, “singularity”, “potential”, “multitude”, “exodus”, “commons”, “contretemps”, “actuality”, “praxis”. While most of these terms have been around for some time, they have recently gained a more consistent presence» (Day, 2009, p. 393). Tradução do autor do artigo.

ARTÍCULOS

Abaixo da superfície desta nova linguagem politizada da arte, no entanto, podem ser encontradas algumas respostas extremamente diferentes. É impressionante a frequência com que os comentadores encontram a necessidade de pedir cautela sobre a presença de impulsos sociais explícitos na arte atual; somos repetidamente advertidos sobre os perigos de se arriscar a autonomia da arte e sobre ameaças à arte quando suas ambições se tornam políticas «demais». Há um medo da redução da arte à servidão social e às instrumentalidades que se acredita caracterizar as práticas engajadas (p. 394).⁸

Diante da diversidade de cenários políticos e de contextos sociais que assistem a emergência de práticas de arte que se articulam entre o social e o político, ainda na década de 1990, a curadora norte-americana Mary Jane Jacob (1996), em elaborações que visavam encontrar um lugar para essa arte que se articula com o político, afirmava que «a mais recente arte fora do *mainstream*” a reivindicar reconhecimento, sendo elogiada como “o novo” e, ao mesmo tempo, condenada como “não arte”, é a nova arte pública baseada na comunidade (*community-based public art*)» (p. 55).⁹ A autora reconhecia também que a condição dessa arte «oscila entre o desprestígio e a admiração na medida em que é apresentada como a última tendência —a nova vanguarda—, valorizada como socialmente comprometida, mas entendida como esteticamente insignificante» (Jacob, 1996, p. 55).¹⁰

Independentemente do uso que venhamos a dar a uma noção de vanguarda, sempre sob o risco de contaminação por um saudosismo incontornável, não podemos nos furtar a tecer paralelos entre os movimentos de artistas e de coletivos de artistas e de não artistas que elegem o espaço público para a emergência de suas ações e de seus projetos de arte, práticas que raramente se materializam em objetos ou obras. Ao longo das últimas décadas, essa produção de arte contemporânea elegeu os espaços públicos como seu domínio, tendo a promoção de encontros e de reverberações sociais como sua meta.

Mais recentemente, o antropólogo austríaco-estadunidense Matti Bunzl se embrenhou por meses nas estruturas de poder que organizam o cotidiano do

8 «Below the surface of this new politicised language of art, however, can be found some widely different responses. It is striking just how often commentators find the need to urge caution about the presence of explicit social impulses in current art; we are repeatedly warned about the dangers of risking art's autonomy and reminded of the threats presented to art when its ambitions become “too” political. There is a fear of art's reduction to social servitude and the instrumentalities believed to characterise committed practices» (Day, 2009, p. 393). Tradução do autor do artigo.

9 «The latest “art outside the mainstream” that is claiming recognition, being praised as “the new” and damned as “not art,” is the new, community-based public art» (Jacob, 1996, p. 55). Tradução do autor do artigo.

10 «Its status fluctuates between disregard and promotion as it is offered as the latest thing —the new avant-garde— or deemed socially concerned but aesthetically insignificant» (Jacob, 1996, p. 55). Tradução do autor do artigo.

Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA) em uma pesquisa que viria a ser publicada em 2014. Como explicitado por Bunzl (2014) no título do livro —*In Search of A Lost Avant-Garde*—, era sua intenção buscar uma suposta arte de vanguarda, que «exigia atenção cuidadosa e exame minucioso. Era difícil, e esse era o seu mérito» (p. 13),¹¹ como balizamento para investigar os esforços dos profissionais do museu na tentativa de evitar que a instituição sucumbisse diante das injunções e das armadilhas do capitalismo avançado.

De qualquer maneira, independentemente do que se possa entender como vanguarda hoje, dificilmente seria em uma instituição museal, como o Museu de Arte Contemporânea de Chicago, o lugar adequado para procurar/encontrar uma arte de vanguarda no contemporâneo. Essa produção de arte política contemporânea (de vanguarda?) se encontra e se realiza no fluxo da vida, nas práticas de encontro e de interação com o mundo, naqueles pontos em que o mundo se faz mundano por excelência. O deslocamento ou as tentativas de transposição do fluxo de vida vivida para os espaços museais pode acarreta um processo de despotencialização da arte originária de contato direto com o mundo, com as coisas do mundo, algo que talvez tenha ocorrido com um certo processo de desidratação na mostra «Arte Democracia Utopia» no MAR.

«ARTE DEMOCRACIA UTOPIA» E AS MEMBRANAS INSTITUCIONAIS

Ponto de partida para essas reflexões, a mostra «Arte Democracia Utopia» esmerou-se por trazer um pouco do real do mundo para dentro do espaço museal. No entanto, cabe sempre a pergunta do que de real poderia adentrar o museu. As portas da instituição funcionam como membranas institucionais que higienizam obras e projetos de sua virulência política. Enquanto nas ruas, os embates se dão em tempo real, em uma situação real na expectativa de superação das dificuldades presentes, no campo da arte os mecanismos de articulação e de funcionamento agem nos limites da representação, mantendo, na distância, as coisas do mundo. Assim, a noção de real que a arte oferece ao público no interior do museu é, de fato, apenas uma representação do real ou mesmo apenas um arremedo do real. Como se pudéssemos ver a passagem do mundo olhando-o na distância, enquadrado no vão de uma janela que nos separa da vida que acontece do lado de fora, nas ruas; como se nos bastasse essa admiração à distância, algo que pela força da arte beira os processos de encantamento.

Talvez seja esse processo de encantamento que se busca na arte, independentemente da situação em que nos vemos diante das mazelas do mundo mundano. De qualquer maneira, as coisas do real, as coisas do mundo, existem para serem vividas e não para apenas serem apreciadas na distância na

¹¹ «Demanded careful attention and close scrutiny. It was difficult, and that was its merit» (Bunzl, 2014, p. 13). Tradução do autor do artigo.

expectativa de encantamento. As urgências do mundo e das questões que assolam a vida cotidiana nos impelem a ações mais diretas e mais agudas no cotidiano. A arte contemporânea de caráter político tem procurado se fazer relevante diante das coisas do mundo, em embates que se dão em instâncias diferentes daquelas que caracterizam os espaços controlados e disciplinados do museu.

Alguns artistas presentes na mostra «Arte Democracia Utopia» buscaram superar este bloqueio que demarca a separação entre a arte que é apresentada nos espaços disciplinares do museu e a balbúrdia do mundo que se vive do lado de fora. É o caso de Jota Mombaça¹² [Figura 1], que furou literalmente esse bloqueio ao recortar a parede do museu, a parede do espaço expositivo com a inscrição «o que não tem espaço está em todo lugar», de maneira que um filete de mundo pudesse adentrar o espaço do museu. Nessa fração de mundo que invadia o espaço museal, a revelação de uma história que se tenta apagar, em um permanente processo de silenciamento e de invisibilização, mas que resiste e está em todos os lugares, como na obra de Mombaça e suas implicações como inscrição político-estética na exposição «Arte Democracia Utopia».



Figura 1. *Sem título (a fuga só acontece porque é impossível)* (2018), de Jota Mombaça. Intervenção na parede, «Arte Democracia Utopia», Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo do autor

12 Jota Mombaça (s.f.) se apresenta como «uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil».

Cabe ainda esclarecer que nossa aproximação da mostra não pretende transitar por uma perspectiva crítica em relação às obras em exposição, mas, ao contrário, busca problematizar sobre o lugar da arte que se quer política, tentando refletir se essas manifestações de arte caberiam (ou não) nos espaços do museu. É bem verdade que, conforme anotado por Walter D. Mignolo, não se conseguiu ainda construir alternativas ao circuito de arte que continua a seguir o *paradigma imperial/colonial*. Ao tratar do sucesso da exposição *Mining the Museum*, do artista estadunidense Fred Wilson, Mignolo (2018) escreveu:

O problema, contudo, é que, neste momento, não há nenhuma outra alternativa ou outro paradigma para enquadrar as esplêndidas realizações de Wilson. [...] Assim, o paradigma descolonial ao qual o trabalho de Wilson contribui é apagado e seu trabalho é integrado ao paradigma imperial que ele não só contesta, mas também se desvincula. O problema que enfrentamos agora é que o paradigma descolonial é uma prática sem instituições. As instituições ainda pertencem ao paradigma imperial/colonial. Deste modo, o reconhecimento é significativo neste momento, pois é melhor ser reconhecido do que reduzido ao silêncio. Mas o reconhecimento não deve nos fazer esquecer que é um reconhecimento dentro e pelo paradigma imperial /colonial (pp. 320-321).

A observação de Mignolo parece nos conduzir à exata dimensão do problema que temos diante de nós: se por um lado, entendemos que cada manifestação de arte precisa encontrar um lugar que lhe seja próprio, posição contrária a uma noção de universalismo imperial que sugere que o museu é o lugar por excelência de todas as coisas da arte, por outro lado ainda não conseguimos construir alternativas a este cenário. Se o museu de arte pode ser e é um lugar adequado para algumas manifestações de arte, isso não implica em dizer ou aceitar que seja o lugar por excelência de toda a arte. Pelo menos, não nos parece ser o lugar de uma arte que se quer política e que tem sua emergência em interação direta com o mundo, um mundo que encontra sua excelência precisamente em sua mundanidade.

REFERÊNCIAS

Bunzl, M. (2014). *In Search of a Lost Avant-Garde: An Anthropologist Investigates the Contemporary Art Museum* [En busca de una vanguardia perdida: un antropólogo investiga el Museo de Arte Contemporáneo]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

Day, G. (2009). The Fear of Heteronomy. *Third Text*, 23(4), 393-406.

Dos Anjos, M. (2018). Arte democracia utopia: quem não luta tá morto. In *Museu de Arte do Rio. Arte democracia utopia: quem não luta tá morto* [Arte democracia utopia: quien no pelea está muerto. En el Museo de Arte de Río: utopía de la democracia del arte: el que no lucha está muerto] [Catálogo de exposición] (pp. 26-29). Rio de Janeiro, Brasil: Instituto Odeon.

Guilbaut, S. (2011). Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948 [Salpicaduras en el desfile modernista: la invasión fallida del arte abstracto en Brasil, 1947-1948]. *ARS*, 9(18), 148-173. doi: [10.1590/S1678-53202011000200010](https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200010)

Habermas, J. (2000). *O discurso filosófico da modernidade: 12 lições* [El discurso filosófico de la modernidad: 12 lecciones]. (Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

Instituto Odeon. (2018). MAR abre ao público a exposição «Arte Democracia Utopia - Quem não luta tá morto» [MAR inaugura la exposición «Utopía de la democracia del arte: el que no lucha está muerto»]. Recuperado de <http://institutoodeon.org.br/mar-abre-ao-publico-a-exposicao-arte-democracia-utopia-quem-nao-luta-ta-morto/>.

Jacob, M. J. (1996). An Unfashionable Audience. In S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain - New Genre Public Art* [Cartografía del terreno. Nuevo género de arte público] (pp. 50-59). Seattle, Estados Unidos: Bay Press.

Mignolo, W. D. (2018). Museus no horizonte colonial da modernidade - Garimpendo o museu (1992), de Fred Wilson [Museos en el horizonte colonial de la modernidad - Panning the museum (1992), de Fred Wilson]. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 7(13), 309-324.

Mombaça, J. (s. f.). *Portal Buala - Jota Mombaça*. Recuperado de <http://www.buala.org/pt/autor/jota-mombaca>.

Mombaça, J. (2018). *Sem título (a fuga só acontece porque é impossível)* [Sin título (el escape solo ocurre porque es imposible)] [Intervención en la pared]. *Arte Democracia Utopia*. Río de Janeiro, Brasil: Museo de Arte de Río.

Museu de Arte do Rio. (2018). *Arte Democracia Utopia* [Comunicado de prensa]. Río de Janeiro, Brasil: Museo de Arte de Río.

Museum of Modern Art. (1939). Nelson A. Rockefeller Becomes New President of Museum of Modern Art [Nelson A. Rockefeller é o novo presidente do Museu de Arte Moderna / Nelson A. Rockefeller es el nuevo presidente del Museo de Arte Moderno] [Comunicado de prensa]. Recuperado de https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/486/releases/MOMA_1939_0017_1939-05-08_39508-17.pdf

MV Bill. (2014). Brado Retumbante. Em *Vitória pra quem acordou agora e vida longa para quem nunca dormiu* [Grito resonante. En Vitória para quienes despertaron ahora y larga vida para quienes nunca durmieron] [Video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tM9vFzz8TIO>