



Universidade Estadual Paulista - UNESP
Instituto de Artes - Campus São Paulo

Otávio Ferreira Kobata

O Kit Impede

A large, abstract geometric pattern in the bottom right corner of the page. It consists of several overlapping triangles in various shades of blue and white, creating a complex, crystalline structure.

São Paulo - SP
2025

Otávio Ferreira Kobata

O Kit Impede

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes – Câmpus de São Paulo, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais

Orientador(a): Renata Pedrosa

São Paulo - SP
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

K75k Kobata, Otávio Ferreira, 2003-

O Kit Impede / Otávio Ferreira Kobata. – São Paulo, 2025.
46 f. : il. color.

Nome artístico: Kobata

Orientadora: Profª. Drª. Renata Pedrosa Romeiro.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte Moderna - Séc. XXI . 2. Escultura. 3. Arte - Apreciação. I.
Romeiro, Renata Pedrosa. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 709.05

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

OTAVIO FERREIRA KOBATA

O Kit Impede

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes – Câmpus de São Paulo, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Data da defesa: 26/11/2025.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Renata Pedrosa
UNESP - Instituto de Artes

Me. Guilherme Leite Cunha

RESUMO

Esse Trabalho de Conclusão de Curso propõe uma reflexão crítica a partir da série de trabalhos “Kit Impede”, um conjunto de obras que investiga os símbolos de proibição presentes em ambientes institucionais de arte, como galerias, centros culturais e museus. A série parte de elementos comuns — placas, câmeras de vigilância, pedestais, faixas e outros dispositivos de controle — para tensionar a experiência do espectador e questionar os mecanismos de distanciamento impostos pelo sistema artístico. As obras são realizadas através de processos performáticos de modelagem e destruição em argila, seguidos de queima e esmaltação. Cada peça carrega uma singularidade formal e de acabamento, contrastando com o padrão serial e impessoal dos símbolos representados. O aspecto manual evidencia sua característica brutal e destrutiva, manifestando uma crítica contundente à ordem e à estética tradicional de tais aparatos de controle. As obras trazem luz ao distanciamento que o sistema de arte impõe aos observadores, os dispositivos que agem na linha de frente da cerimônia artística contemporânea. Além da dimensão estética, a série denuncia a existência de um sistema no meio artístico controlado por elites econômicas e culturais (curadores, colecionadores, galeristas, investidores) que operam como legitimadores da produção artística contemporânea. Esses agentes, ao decidir o que deve ser exposto e valorizado, moldam o circuito da arte de forma a retroalimentar sua própria estrutura de poder. A pesquisa trata também das origens e das ideologias por trás dos museus, instituições e galerias de arte contemporâneas, explicitando a busca por espaços supostamente “neutros” e atemporais que acabam por serem fortemente idealizados, excludentes e tendenciosos. Assim, “Kit Impede” revela os verdadeiros objetos de culto nos chamados “espaços legitimadores” da arte: os dispositivos de controle e vigilância que sustentam a lógica de exclusão e distanciamento. Ao trazer esses elementos para o centro da obra, a série desvela as engrenagens simbólicas que mantêm a arte institucionalizada como um território seletivo, muitas vezes inacessível, onde o espectador pode sentir-se distante de uma experiência estética plena.

Palavras-chave: arte contemporânea; crítica institucional; escultura; o kit impede.

ABSTRACT

This Undergraduate Thesis proposes a critical reflection based on the series of works *Kit Impede*, a set of artworks that investigates symbols of prohibition present in institutional art environments such as galleries, cultural centers, and museums. The series draws on common elements—signs, surveillance cameras, pedestals, barriers, and other control devices—to tension the spectator's experience and to question the mechanisms of distancing imposed by the art system. The works are produced through performative processes of modeling and destruction in clay, followed by firing and glazing. Each piece carries formal and finishing singularities, contrasting with the serial and impersonal standard of the represented symbols. The manual aspect highlights their brutal and destructive character, expressing a forceful critique of the order and traditional aesthetics of such control apparatuses. The works shed light on the distancing imposed by the art system on viewers, through devices that operate on the front line of the contemporary artistic ceremony. Beyond the aesthetic dimension, the series denounces the existence of a system within the art world controlled by economic and cultural elites (curators, collectors, gallerists, investors) who act as legitimizers of contemporary artistic production. By deciding what should be exhibited and valued, these agents shape the art circuit in ways that feed back into their own power structures. The research also addresses the origins and ideologies behind museums, institutions, and contemporary art galleries, exposing the pursuit of supposedly “neutral” and timeless spaces that ultimately prove to be highly idealized, exclusionary, and biased. Thus, *Kit Impede* reveals the true objects of worship in so-called art “legitimizing spaces”: the devices of control and surveillance that sustain a logic of exclusion and distancing. By bringing these elements to the center of the work, the series unveils the symbolic mechanisms that maintain institutionalized art as a selective, often inaccessible territory, in which the viewer may feel distant from a fully realized aesthetic experience.

Keywords: contemporary art; institutional critique; sculpture; *Kit Impede*.

Sumário

1 Apresentação.....	7
2 Relato de Produção: O Kit Impede.....	8
2.1 Precedentes.....	8
3 Análise do escrito “Lookers, Buyers,Dealers And Makers : Thoughts on Audience” de Martha Rosler.....	12
3.1 Exemplificações:.....	15
3.2 Produção das Obras.....	18
4. Análise do livro “No Interior do Cubo Branco” de Brian O’Doherty.....	24
4.1 As Obras.....	29
4.1.1 Obras em processo:.....	29
4.1.2 Obras planejadas mas não executadas:.....	31
5. Análise do livro “Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums” de Carol Duncan. 33	
5.1 Andamento da Coleção.....	37
6 CONCLUSÃO.....	44
REFERÊNCIAS.....	45

1 Apresentação

O trabalho é apresentado em forma de revista de arte (para acesso entre em contato por kbt.kobata@gmail.com) , uma escolha satírica dado o tema tratado aqui e a relação com os meios de circulação e o público alvo de tais publicações. Existe também a tentativa de um outro modelo que não a escrita circunscrita ao formato acadêmico tradicional, sendo assim a escolha por um meio de comunicação textual que tenha um elaborado pensamento gráfico — carregando uma camada de grande ironia, dado que se propõe a discutir sobre a anti-institucionalidade na academia, um dos pilares que sustentam a instituição artística. Busco dessa forma construir afluentes de ideias e contextualizações que desaguam nas produções do “Kit Impede”.

Os textos apresentados são intercalados por relatos acerca do processos de criação das obras e reflexões teóricas com referências bibliográficas relacionadas ao tema, sendo essas: *“Lookers, Buyers, Dealers And Makers : Thoughts on Audience”* de Martha Rosler, *“No Interior do Cubo Branco”* de Brian O’Doherty e *“Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums”* de Carol Duncan.

No presente formato, as imagens que não são de trabalhos feitos por mim estão em preto e branco, já as imagens autorais são coloridas.

2 Relato de Produção: O Kit Impede.

2.1 Precedentes

Esta jornada iniciou-se em 2022, quando me mudo para São Paulo a fim de cursar artes visuais na UNESP. Meu verdadeiro foco no momento era a tatuagem e o desenho. A faculdade, então em segundo plano, era apenas um apoio institucional justificativo das minhas escolhas profissionais. Na tatuagem, unia dois interesses: a arte e a revolta. Nesse sentido, o desenho é a prática artística com a qual eu mais me identifico, com anos de estudo formal e autodidata, muitas referências em quadrinhos, mangás, além de grandes artistas da história da arte, por isso utilizo muitos dos recursos da ilustração nas minhas formas de expressão artística. Minhas obras ilustrativas apresentavam um caráter ao mesmo tempo de conflito, recusa e fantasia, representando revoltas, sentimentos de inadequação e estéticas de subversão fortemente influenciadas por outras artes, como a moda e a música, seguindo o alternativo e o punk.

O punk possui um papel essencial nas minhas produções artísticas, o que começou como uma admiração estética e atitudinal, passou a compor também formações ideológicas, percepções formais e influenciar meus próprios processos de criação. O movimento é caracterizado pelo seu caráter confrontativo, um impulso à desobediência, a recusa às normas impostas. O movimento surgiu na Inglaterra, e fortemente presente nos EUA, data dos anos 70, e veio como resposta ao desemprego, crise econômica e alienação social. Expandindo-se muito além de seu aspecto musical, faz críticas explícitas ao sistema capitalista, à monarquia, à guerra e ao consumo. Nesse sentido, a estética do “anti”, do propositalmente não refinado, o feito à mão, representa uma crítica ao elitismo do consumo tornando-se um próprio modo de fazer por si. Além disso, do famoso *DIY*, o “faça você mesmo” característico do movimento, que promove éticas de produção independentes e coletivas - isso na moda, no som, nas zines - com destaque em seus valores anti-institucionais.

Num outro momento, a tatuagem representa para mim uma afirmação estética e política. No Brasil, a tatuagem é historicamente atrelada à corpos marginalizados - marinha, pessoas em cárcere, prostitutas, periféricos, LGBTQIA +, entre outros - que marcaram a própria pele como símbolo de identidade e de resistência.

Encontramos também na tatuagem uma vertente estética que se assemelha aos ideais punks, a “trash tattoo” busca justamente a estética do “mal feito” ou “inacabado”, representando uma afronta e resistência à domesticação contemporânea da tatuagem. Vejo a tatuagem como esse grito visual permanente, uma oposição à neutralidade, uma força de expressão que, assim como o punk, me coloca num campo de tensões com o sistema, com a estética padrão. Essa arte era de várias maneiras uma extensão do desenho para mim, só que feita em suporte vivo, uma arte visceral carregada de memória. Tais questões permeavam de forma explícita os meus trabalhos artísticos, essa busca por um confronto ou uma subversão de valores pela experiência estética.

Por volta do final de 2023, as obrigações do trabalho como tatuador passaram de vez a impossibilitar as experimentações de uma vida artística. A rotina e a desilusão com a realidade e os ideais de criação me esvaziaram de sua potência expressiva, tornando-a apenas uma prestação de serviço. Cada vez mais desmotivado, resolvi abandonar a tatuagem. No entanto, parar de tatuar não significou desistir da arte, pelo contrário, tal rompimento foi essencial para repensar meus modos de criação, dedicando mais tempo à escuta, experimentação e reflexão dentro da universidade e em outros espaços de arte.

Nesse momento passou a me intrigar, frequentemente, o questionamento: “o que torna algo arte?”. Visitei museus e galerias, me perguntava sobre a diferença entre as esculturas e os extintores ali expostos, entre as pinturas e as placas de saída, entre os encanamentos industriais expostos sob a forma de arquitetura industrial e os *site-specifics*, entre as performances artísticas e os galeristas. A questão é: buscava entender como um objeto se tornava artístico.

A gota d’água para o surgimento do “Kit Impede” veio em uma visita à 35 Bienal de Arte de São Paulo em 2023. Era um dia de semana, por isso estava pouco movimentado e bem calmo. Em certo momento me encontrei observando uma mulher que fotografava uma obra, um pano de algodão cru com alguns riscos pretos representando pássaros. Conforme ela ia se mexendo para encontrar o melhor ângulo, aproximando-se lentamente do quadro, notei à distância um guarda que observava a mesma cena que eu. O segurança já inclinava seu corpo para frente, seu rosto se avermelhava e as veias de sua garganta pulsavam sob a antecipação de uma possível violação suprema das leis dos museus: “não pise na faixa amarela”. Assim que a moça repousou seus pés desatentos sob a fita ao chão, de pronto o

guarda levantou-se, gritando e apontando para afastar-se imediatamente, que aquele pedaço de pano com riscos pretos era muito diferente de outros pedaços de pano, daquele ali você não pode se aproximar, se não..... sabe-se lá o que vai acontecer. Tal acontecimento permaneceu e reverberou na minha mente durante aquela tarde, então resolvi sentar no parque e escrever sobre o ocorrido em um de meus cadernos.

De alguma forma sabia que aquilo era muito pertinente para minha pesquisa - a hostilidade que pressentia daquele espaço e as ilusões que acreditava promover. Foi então que meu olhar voltou-se, finalmente, para aquilo que de mais trivial promove a valoração de um objeto, isto é, os símbolos de proibição. Percebo que a adição de símbolos de proibição ao redor de um objeto tornam-o importante, não basta apenas ocupar certos espaços, visto que extintores de incêndio ocupam a mesma galeria que a Monalisa, ao passo que se colocado correntes proibitivas, placas de não toque e monitoramento por câmeras ou seguranças ao redor de um objeto, onde quer que esteja, este torna-se “superior”, válido de atenção, “certamente deve ser algo importante”. Os símbolos de proibição defendem, na linha de frente, todo o sistema artístico contemporâneo em sua forma mais trivial, são o instrumento mais básico e inicial, promotores do distanciamento dos espectadores. Assim, passei a identificar um pouco melhor aquilo que de fato eleva o objeto à condição de artístico, de ser digno de sua atenção, de convencer-lhe de sua importância. Nessa relação percebe-se que pouco importa sua forma, sua representação e sua materialidade, o que a define é seu discurso de convencimento, é o espaço que ela ocupa, é por quem é valorizada e quem, ou o que, a defende.

Tal relação feita com os símbolos de proibição me permitiram sublimar os conflitos e dúvidas que me atormentavam em formas tridimensionais, esculturas. Comecei então a esboçar em meus cadernos a ideia. Partiria do pressuposto de que a arte é na verdade uma “mentira”, essa não apresenta nenhum valor em si, para além daqueles fatores externos que a exaltam, seja o local que ocupa, quem a valoriza, quem a vê, e claro, as restrições que são impostas perante aquele objeto. A noção de que é a restrição imposta pelos aparatos institucionais ao redor da obra que a torna valorosa, foi explorada numa série de obras que denominei “*Kit Impede*”. O claro trocadilho com a frase “O que te impede” alude à função dos objetos de proibição, além também de todos os outros fatores ritualísticos e comportamentais de controle dos corpos e ações nesses ambientes. Tal ação seria a

primeira parte do projeto, representando trabalhos mais contemplativos e subversivos por meio de objetos que assemelham-se a sinais visuais.

Para entender melhor os fundamentos do projeto, utilizo os escritos de Martha Roesler sobre audiência no meio das artes. O escrito evidencia como a percepção artística é construída na sociedade e, dentro do sistema de arte, é influenciada e controlada pelas camadas mais altas da sociedade, buscando assim entender o que é exposto, o que pode ser exposto e porque é exposto.

3 Análise do escrito “*Lookers, Buyers, Dealers And Makers : Thoughts on Audience*” de Martha Rosler.

O texto de Martha Rosler argumenta que a percepção e o valor da arte não são algo universal, mas sim construído na sociedade através de fatores socioeconômicos e culturais, somados a uma grande influência institucional e mercadológica. Historicamente, a formação da noção de uma “Arte Universal” surge a partir do século XVIII, quando houve ascensão da burguesia e de novos modelos de produção e de governo na Europa Ocidental. Consequentemente, a arte passou a abranger outros campos e a audiência expandiu-se para além de trabalhos secularmente limitados a patronos. Com isso, surge também a institucionalização da arte.

Essa noção defende que qualquer pessoa, munida de certas inclinações, poderia participar da criação e entendimento da arte, construindo uma ideia de “natureza da arte” - um discurso que relaciona a arte como uma expressão espiritual e metafísica pelos artistas, indo além de seu momento histórico e da classe de seus criadores e patronos. Estes são fatos que estabelecem uma figura mítica sobre o artista e se apoiam em filosofias como o “Juízo dos Gostos”, de Kant, para defender a “liberdade artística”. Tais percepções estão alinhadas com os ideais da burguesia inglesa nesse período: a ideia do “self-made man” e da possibilidade de sucesso e fortuna pelo trabalho criou uma proximidade direta entre o artista e a burguesia, que agora contratava-os para se verem retratados no mundo das artes (após a ascensão da burguesia enquanto classe social, buscaram através da arte formas de representação autênticas, que condizem com seus ideais e percepções de mundo, buscando diferenciar-se principalmente da nobreza).

Atualmente, é evidente que a participação na arte é fortemente influenciada pela estrutura de classe, educação e posição socioeconômica dos indivíduos, isto é, aquilo que é considerado arte não existe isoladamente do mundo, é feito a partir de influências, não só, mas também, da estratificação social.

Em uma análise estatística realizada em galerias, Martha Rosler evidencia que diferentes classes sociais percebem e valorizam a arte de distintas maneiras,

fato relacionado com o sentimento de pertencimento a esses espaços e também à legitimação/entendimento dos objetos artísticos.

Os resultados de sua pesquisa mostram que diversos grupos ocupacionais e níveis educacionais têm graus de familiaridade e envolvimento diferentes com instituições culturais. A porcentagem de pessoas com apenas educação primária que frequentam museus é extremamente baixa quando comparada àqueles com educação secundária e pós-secundária. O mesmo acontece com relação aos denominados “trabalhadores manuais” em relação aos “trabalhadores de colarinho branco” e “profissionais e gerência superior”. Esses fatores levam a arte a ser percebida e valorizada de formas distintas, a depender das posições dos indivíduos. Trabalhadores manuais e de colarinho branco eram "os menos propensos a descrever o valor da arte em termos estéticos".

É válido pontuar também questões de acessibilidade e inclusão. Com a menor ocupação dos espaços artísticos por certos grupos sociais, Martha Rosler questiona se esses espaços seriam, de fato, acolhedores ou até mesmo relevantes para todos. A sugestão aqui é que a linguagem utilizada pelas instituições seria excludente para o grande público, fortalecendo barreiras para o entendimento e apreciação das obras, tendo em vista que um conhecimento ou entendimento especializado é alienador para os que não carregam tal bagagem cultural.

Sob essa ótica, o discurso de uma Arte Universal é problemático, pois são muitas as contradições entre a arte e a cultura real, sendo a própria definição de arte incabível num contexto de diferentes culturas e realidades sociais em constante cruzamento. Ao expressar "as contradições entre a arte e a cultura real", refiro-me à discrepância entre o que se afirma sobre a arte (seus valores, sua natureza) e as formas concretas para a sua produção, distribuição e percepção na sociedade.

A alegação de que a “arte é para todos” contrasta com uma realidade na qual o acesso à arte, sua participação e seu entendimento são limitados e excludentes. Martha Roesler evidencia que a arte não é um espaço neutro e universal, uma vez que é intimamente ligada ao grande capital e à “classe alta”, voltada culturalmente para suas preocupações e exclusiva em seus modos de operar. Dessa forma, é essencial ressaltar o papel do Capital nas dinâmicas artísticas através do mercado de arte e das instituições.

As instituições de arte, tais quais museus e galerias, são peças fundamentais na construção do que é considerado arte. Funcionam como espaços “legitimadores” e também fomentam a sua comercialização, controlando de forma direta o reconhecimento e o sucesso de certos artistas e movimentos artísticos. A atuação de galerias direcionam o foco social para certos “tipos” de arte, ditando o que é digno ou não de atenção.

A questão é que as instituições artísticas estão diretamente relacionadas com o grande capital, já que o financiamento e o patrocínio vêm, em sua maioria, de ações políticas e corporativas, fatores que podem influenciar diretamente suas operações e programações. Martha Roesler explica como a máxima capitalista de gerar lucros (interesse dos financiadores) pode fazer com que instituições priorizem certos tipos de exposição e programações que atraiam mais público ou um público mais seletivo, de maior poder aquisitivo.

Há também o papel desempenhado pelos colecionadores de arte. Tendo relações estreitas com as instituições, podem também manipular quais exposições que devem ser realizadas em dado momento, numa busca por influenciar o mercado de compra e venda de obras com fins de valorização. Tais ações restringem a diversidade de obras e artistas, construindo a percepção pública do que pode ou não ser considerado arte.

Dessa forma, fica claro a regência que a alta burguesia tem sob o mercado de arte, ditando seu fluxo por meio da influência de pessoas ricas e poderosas. Rosler mostra que essa influência se dá de diversas formas, como o suporte financeiro constante - entidades corporativas e grandes colecionadores mantêm o fluxo de caixa sempre girando, assim possuem influência forte sobre diretores e curadores, podendo até terem *leverage* em decisões. Além disso, a alta burguesia já compõe os conselhos e agências de financiamento, controlando ainda mais as políticas e direcionamentos das instituições.

Em casos mais extremos, ocorre, em tempos de crise econômica, uma maior dependência das instituições por parte de seus doadores, que assim podem exercer um controle ainda maior de censura e restrição do que pode ser exibido. São muitas vezes cortados trabalhos ditos controversos ou subversivos, ou seja, aqueles que não se alinham com os interesses e crenças da cultura burguesa (vale ressaltar que Martha Roesler diz que a própria natureza da “alta arte” é assim, excludente em seu apelo e ligada a certas classes).

Em conclusão, existe uma relação estreita, baseada em fluxo financeiro por parte da alta burguesia que, por consequência, permite uma influência nas operações e orientações das instituições. Dessa forma, torna-se evidente que as instituições não são apenas espaços neutros destinados a contemplação e promoção da arte para qualquer público, mas sim são influentes agentes na sua circulação, valoração e percepção, operando dentro de um sistema repleto de motivações políticas, econômicas e culturais que afetam diretamente suas práticas e a recepção pública.

3.1 Exemplificações:

“Queermuseu” – Santander Cultural (2017, Porto Alegre)

A exposição, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reuniu cerca de 270 trabalhos que atravessavam questões Queer - gênero, diversidade sexual, comunidades LGBTQIA+.

Setores mais conservadores, principalmente o Movimento Brasil Livre (MBL), clamaram pelo encerramento da exposição, alegando que a obras representavam situações de zoofilia, pedofilia e blasfêmia. Sob ameaças de boicote e preocupado com a sua imagem pública, o Banco Santander resolveu encerrar a exposição de forma prematura.

Tal acontecimento evidencia a censura privada por interesses comerciais, no qual os interesses do banco interferem diretamente na programação da instituição cultural, fomentando, assim, um debate sobre a neutralidade das instituições artísticas.

Algumas das obras mais polêmicas da exposição eram: “*Cruzando Jesus Cristo Deusa Shiva*” de Fernando Baril e “*Travesti de lambada e deusa das águas*”, de Bia Leite.

Instabilidade no MASP e possíveis pressões institucionais (São Paulo, 2025)

Recentemente, pouco depois da abertura do novo anexo do MASP na avenida Paulista, membros do alto escalão da equipe gestora do museu pediram demissão (Claudia Andujar, vice-presidente do conselho, e Ronaldo Lemos, vice-presidente executivo).

Apesar da ausência de detalhes, a situação sugere conflitos internos na instituição relacionados a governança, programação e possivelmente pressão de patrocinadores e membros do conselho. A metade do orçamento do museu vem de leis de incentivo fiscal, ou seja, capital público e a outra metade do capital privado: doadores, patronos e patrocinadores corporativos. Uma fonte, em anonimato, revela que as reuniões viraram protocolares, as decisões já chegam prontas, o que indica forte centralização e pouco diálogo na instituição.

O principal problema, além da baixa visitação ao museu, em parte devido aos valores altos do ingresso para a população, está uma secretividade nas operações e decisões tomadas pela instituição que vem atuando cada vez mais sob a influência de seus mantenedores e empresários, fato que gera um museu moldado pelos interesses financeiros e de marca.

“Sensation” – Brooklyn Museum, Nova York (1999)

A obra “*The Holy Virgin Mary*” de Chris Ofili exposta na exposição “*Sensation*” em Nova Iorque (1999) gerou polêmica ao utilizar esterco de elefante e imagens de genitálias femininas para fazer um retrato da Virgem Maria.

Grupos conservadores reagiram à obra, acusando-a de “blasfêmia”, e o próprio prefeito da cidade, Rudy Giuliani, ameaçou cortar o financiamento público do Brooklyn Museum e demitir seu diretor.

Apesar da instituição ter conseguido manter a exposição após recorrer à justiça, tal ação evidencia, num passado recente, o descontentamento com certos discursos da arte e a ameaça de censura exercidas por pessoas no poder, a fim de perpetuar seus ideais. A retirada de recursos é uma forma chantagista, estratégica e eficaz de controle institucional.

Vale comentar também que a exposição “*Sensation*” foi marcada por obras e imagens consideradas polêmicas, reunindo intensa experimentação quanto aos limites da arte e ao uso de técnicas diversas. A própria exposição incluía, já na entrada, um aviso de saúde ao público. A exposição contou com grandes nomes que

viriam a se tornar referências no circuito artístico mundial como Damian Hirst, Sarah Lucas, etc. Com as pressões dos investidores cada vez maiores, exposições como essa dificilmente aconteceriam em grandes instituições, nos dias de hoje.

“Erótica - Os sentidos na arte” - CCBB, Rio de Janeiro (2012)

Na exposição *“Erótica - Os sentidos na arte”* as obras *“Desenhando em terços”* de Márcia X e *“Um jogo de sedução”* de Alfredo Nicolaiewsky sofreram duras críticas pela comunidade religiosa católica, representada pelo cardeal-arcebispo Dom Eusébio. A comunidade clamava pela retirada das obras da exposição, alegando que eram ofensivas à sua religião e configuravam “blasfêmia”, o que levou inclusive a um processo movido por um empresário contra a instituição.

O quadro de Nicolaiewsky, que representa um homem tocando sua genitália ao lado de São Jorge, permaneceu na exposição quando a Justiça negou o pedido do grupo Opus Christi para sua retirada.

No entanto, a obra de Márcia X, que representam pênis feitos de terços, foi retirada da exposição por decisão do próprio centro cultural, a diretoria ainda esclareceu o ocorrido dizendo que sempre foi “defensora incondicional da liberdade de expressão artística, da pluralidade e diversidade cultural”, enquanto dizia também que não queria criar nenhum tipo de polêmica.

Cada vez mais instituições culturais curvam-se para os poderes na sociedade a fim de sempre permanecerem numa posição de “neutralidade” para arrecadarem o máximo de recursos possível. É evidente, portanto, que seus interesses não são com a arte, mas sim com o capital.

OBS: Nota-se como a comunidade religiosa está frequentemente relacionada com as “polêmicas” nas instituições de arte, toda vez que aparecem representadas figuras religiosas, acima de tudo, católicas. Nesse sentido, é evidente que a religiosidade tem sido um dos principais argumentos utilizados para justificar atos de censura em instituições de arte, frequentemente associada aos ideais de alas mais conservadoras do país.

“Histórias Brasileiras” - MASP, São Paulo (2022)

As curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz pediram demissão de suas posições, responsáveis pelo núcleo *Retomadas*, após serem vetadas fotos e documentos do MST (Movimento sem Terra) que seriam expostos na exposição “*Histórias Brasileiras*”.

As curadoras expressam, em sua nota de repúdio à instituição, o descaso com a história do movimento no Brasil e sua importância na luta por direitos e acesso a terras do povo brasileiro.

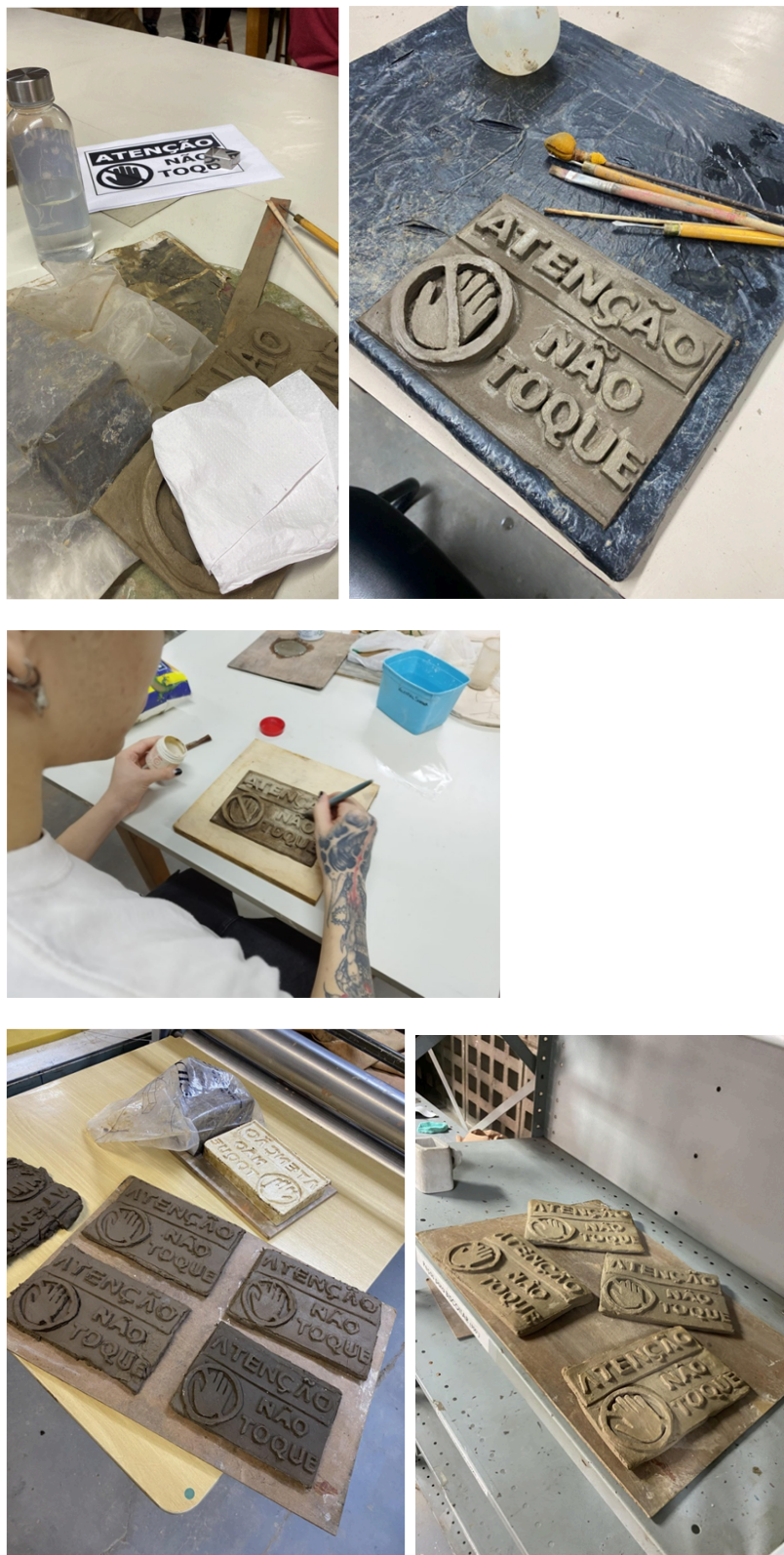
Apesar de ser alegado pela instituição o motivo de prazo em virtude de dificuldades logísticas, ficou evidente que a luta de terras no Brasil é um assunto delicado, onde os interesses da burguesia em manter suas posses e defender seus bens passa, também, ideologicamente pelos museus.

3.2 Produção das Obras

Com tais questões em mente, deu-se então origem à obra “*Placas*”, uma série que partem de placas de “Não Toque”, comumente encontradas em museus e galerias. Geralmente adesivadas ou em placas de fino plástico, resolvi subverter a materialidade das reproduções cotidianas e produzi-las em diferentes materiais como argila, cera, látex, gelatina, entre outros.

Comecei a modelagem de uma placa à mão, com o uso de uma única esteca, sem medidas precisas ou materiais de referência. Como resultado obtive uma obra desastrosa, inconsistente e distante daquilo que imaginava. Então, numa outra tentativa, desta vez com imagens de referência, medidas e proporções precisas, modelei uma placa de argila que serviria como base para a produção de um molde em gesso, que conferiria a reprodutibilidade que buscava no trabalho.

Figura 1 - Tentativa de placa a mão sobre a mesa, ao lado instrumentos e referências para a confecção de uma nova.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023, 2024.

A tentativa de realizar as placas em diferentes materialidades foi custosa. O molde de gesso não era eficaz para executar a peça em outros materiais que não argila; as tentativas de reprodução em parafina e ágar-ágar foram frustradas devido a incompatibilidade entre os materiais. Para além dos desafios técnicos, a produção de tais placas foi impossibilitada por questões materiais, financeiramente inviável naquele momento, a realização de moldes de silicone, cera ou resina. Ainda assim, persisti em experimentar com os diferentes materiais, dessa vez, foram adicionados materiais sob uma placa de argila biscoitada. Realizei peças com acabamentos de parafina, spray emborrachante e esmalte. Os resultados foram interessantes, as obras ganhavam ali uma finalização única, aspecto essencial para o trabalho que buscava tensionar a materialidade singular do objeto com a sua padronização cotidiana.

Figura 2 - Teste de placas diversas



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

As melhores reproduções foram feitas em esmalte, uma vez que eram os recursos disponíveis e adequados para as placas em cerâmica. Ademais, as

diferentes texturas, misturas, preparos e queimas originaram novas possibilidades, voltadas ao acaso e à experimentação, aspectos esses que motivam e movem meus processos de criação. Nesse momento, já me sentia muito mais próximo e confortável em trabalhar apenas com a argila para os moldes, então deixo de lado a experimentação com os demais materiais e foco apenas na cerâmica e nos esmaltes.

No entanto, não diria que a escolha pela argila foi acidental ou um mero conforto. A minha proximidade com tal materialidade era crescente. Sentia nela uma “vontade própria”, um fazer que não depende apenas do artista, existem muitas possibilidades e especificidades da argila, seja a umidade, o tempo de queima, a qualidade plástica, a temperatura, etc. Penso também na plasticidade e as múltiplas possibilidades libertadoras do material, as expressividades e gestualidades além também de um aspecto físico, corpóreo e igualmente expressivo de manusear o objeto. A argila me encantou também pelo sentimento de algo vivo, uma materialidade carregada de memória e vontade própria. Acredito que manusear argila é como fazer vários acordos com o material, pedir e ceder conforme aquilo que o artista quer e o que a própria materialidade deseja tornar-se. Tais características evidenciam a contemplação de um fazer performático e inédito (à mim) para as minhas obras.

Foi realizando uma de minhas experimentações mais descompromissadas e casuais que desvelei então mais um aspecto essencial deste trabalho. Ao realizar o que chamei de “*Placa Fudida*”, um pedaço de argila prensado de maneira rudimentar contra o molde, sem retirar excessos ou tentar alterar as suas evidentes manualidades e falhas, tive como resultado uma crueza e uma brutalidade fortemente intrigantes e subversivas, características extremamente pertinentes à produção, que haviam sido quase perdidas por um tempo. Percebi que, com o tempo, as placas de argila tornavam-se padronizadas, industriais e monótonas em forma. Um acabamento não tão preciso e rigoroso para serem exaltadas por sua verossimilhança, nem tão imperfeitas para serem entendidas como propositalmente disruptivas. As obras careciam intenção. Percebendo ser imprescindível que possuísem em si um caráter de afronta e subversão - o aspecto manual evidente, a brutalidade e o inacabado/imperfeito representariam a afronta ao sistema que buscava representar em minhas obras.

Figura 3 - “Placa Fudida”



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

4. Análise do livro “No Interior do Cubo Branco” de Brian O’Doherty

O livro “No Interior do Cubo Branco”, composto por três “escritos de artista” de Brian O’Doherty, trata do espaço da galeria de arte moderna: o chamado “Cubo Branco”. A ideologia, natureza e função destes ambientes expositivos é simples: criar um recinto asséptico, atemporal e isolado, a fim de idealizar e de controlar a experiência estética da arte, podendo ser relacionado às ideias do platonismo e à busca pela “forma pura” da Estética, a busca por uma representação ideal, tão obstatante, inalcançável.

A fim de atingir tais objetivos, Doherty afirma que o espaço de arte tornou-se um espaço de construção tão rigoroso quanto às igrejas medievais, austero, reverencial e sacramentar. Janelas lacradas e exclusão completa do exterior, a luz deve emanar do próprio teto, sem sombras, branca, limpa e artificial, deixa-se na porta o seu contexto temporal e espacial a fim de criar um recinto imutável ao espaço-tempo, extratemporal visando permitir que as obras ali “assumam vida própria”, como diz o autor. A eternidade da exposição e a imortalidade da obra de arte demonstram aquilo que seria “timeless”, para assim também poder tornar-se “priceless”, já que, uma vez que algo já pertence ao futuro, certamente é também um ótimo investimento. \$\$

O autor traça uma cronologia da pintura de cavalete e os salões de arte do século XIX em sua transição para a galeria moderna, apontando assim para a transformação da própria parede, a ascensão da “superfície pictórica” e os espaços vazios. A parede branca, que antes era apenas um pano de fundo, um local onde expunham-se obras que criavam espécies de “janelas” com as ilusões de profundidade, passou a dominar-se pela denominada “mística da superfície pictórica rasa”, isto é, as formas de representação promovidas pelos movimentos modernistas — a “linha dominante do modernismo”. Com isso, a parede branca transforma-se em elemento central, uma vez que a pintura agora colocava-se como objeto autônomo e plano, não buscando se juntar como uma “janela”, mas funcionar como um portal autônomo para outra dimensão. Há também a maior busca por respiros entre as obras, diferentemente da aglomeração encontrada nos salões do século XIX, essa mudança visa um espaço que “subtrai da obra de arte todos os indícios que

interfiram no tato de que ela é "arte", focando a atenção do espectador exclusivamente na obra de arte como um objeto autônomo.

A ideologia do cubo branco alterou não apenas o espaço físico, mas também as formas de experimentação e percepção da arte. Nesse sentido, o autor defende que o espectador nesses espaços é treinado para uma percepção "purificada" e "focalizada". O espectador humano, imerso num ambiente que busca sacralizar a arte, deve também desvincular-se das suas contingências contextuais, temporais, corporais e pessoais, deve tornar-se apenas um receptáculo perceptivo, ou, segundo O'Doherty, um "olho" aprofundando-se numa experiência mais reflexiva e formal - asséptica. Vale mencionar também que tal conceito está diretamente relacionado com as inovações formais do modernismo, com a rejeição do ilusionismo e a perspectiva tradicional. O'Doherty afirma que o "Olho" do espectador se relaciona com a arte que "desprezou todos" os elementos ilusionistas, a superfície pictórica bastando em si e não aponta para algo além dela mesma.

Podemos remontar também a ideia do "Olho" - esse ser transcendental contemplativo perante as formas e superfícies, desprendido de suas subjetividades e corporalidades - como uma reprodução de percepções eurocêntricas e coloniais da neutralidade universal. Artistas e teóricos pós-modernos decoloniais, como Grada Kilomba, Nicholas Mirzoeff e Paulo Freire, questionam justamente acerca da suposta neutralidade da percepção, argumentando que não há olhar sem corpo, sem contexto e sem história: O olhar está imerso nas relações de poder existentes na sociedade e é atravessado por fatores como raça, classe, gênero, lugar e memória. Assim, tal "Olho", que seria o espectador ideal do modernismo e do "cubo branco", revela-se como um dispositivo de exclusão, uma vez que exige que o sujeito ausente-se de si para adentrar ao "templo" das artes.

Tais discussões reforçam a pergunta, "Porque é preciso esquecer-se e descontextualizar-se nesses espaços?". Bom, para além das questões discutidas no parágrafo anterior, penso que é perceptível a todo momento uma força de sacralização, purificação e elevação da arte pelos sistemas da galeria. É evidente que tais meios funcionam como formas de "convencimento" acerca do aspecto valoroso do objeto artístico ao deixar o mundo de fora, o questionamento e as dúvidas tornam-se irrisórias, a todo momento forçando sua percepção de que aqueles objetos são artísticos, valorosos. Essa busca pelo convencimento se dá pelos meios arquitetônicos do espaço, pelas formas de ação e percepção

estimuladas e representadas em cada escolha e objetos, assim como os **símbolos de proibição**, tudo isso colocado ali a fim de persuadir, induzir, compelir seus visitantes.

Ademais, Doherty argumenta que a galeria de arte é ideologicamente carregada, sendo um espaço nada neutro, é um constructo com propósitos sociais e ideológicos específicos. Nesse sentido, o elitismo e a mercantilização da arte são aspectos muito presentes nesses ambientes e evidenciam uma dimensão burguesa nas suas operações. A arte no cubo branco pode ser “difícil”, “exclusiva” e permeada por esnobismo social, financeiro e intelectual, uma vez que a galeria funciona como espaço comercial e a arte, como “commodity”, inserida diretamente no circuito de mercado. Não obstante, a ideologia de um espaço imutável transborda além das paredes da galeria e, buscando manifestar-se pela imutabilidade no real e eternizar seus valores, a galeria torna-se então também um local de encontro ritual desta casta social, onde a realidade é formada e promulgada a partir de seus pontos de vista e busca pela continuidade de controle e poder. (É evidente que trato aqui da alta burguesia e suas relações com os espaços de arte).

Outrossim, a partir de tais mudanças na exibição e compreensão de arte, Doherty afirma que as galerias modernistas foram influenciadas posteriormente por artistas como Duchamp, Mondrian e Lissitzky, e transcenderam assim seu papel de “container” (que apenas residem as obras) para tornarem-se elementos ativos na construção da experiência e significado das obras de arte. Nesse sentido, a própria arquitetura e as características do espaço expositivo direcionam as percepções dos espectadores e tornam o contexto da obra como parte intrínseca de seu conteúdo. A partir dos anos 70 todos os empecilhos estruturais foram removidos, de forma a restar apenas a arte nesses espaços: o pedestal desmorona, a moldura desaparece, o espaço torna-se “de parede a parede”. A galeria torna-se ainda mais ampla e homogênea, ou como diz o autor: *"as paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu estático[...]espaço potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico"*.

Nesse contexto, abriu-se espaço para as experimentações diversas de artistas para lidar com o espaço expositivo e a relação com a audiência em suas obras, surgindo então cada vez mais obras que tencionam as relações entre estes fatores. Para o autor, o pioneiro nessas produções é Duchamp, tendo demonstrado com *"1.200 Sacos de Carvão"* (1938) e *"A Milha de Fio"* (1942) como o contexto

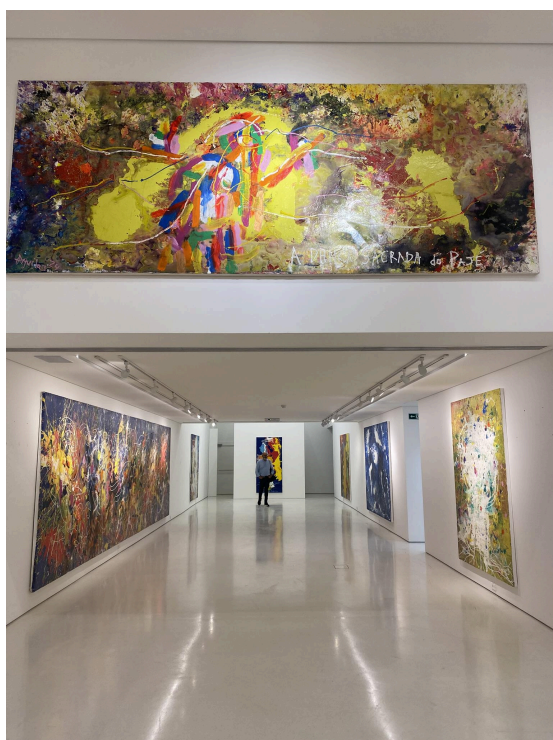
pode "subsumir uma galeria inteira" e "influenciar a arte". O autor argumenta que tais obras "humilhavam" o espectador, forçando-o a confrontar o espaço físico da exposição.

As obras *Le Vide*, 1958 ("O vazio") de Yves Klein, onde o artista esvaziou completamente a Iris Clert Gallery e *Le Plein*, 1960 ("O Pleno") de Arman, o qual o artista encheu a mesma galeria com lixo, evidenciam a transformação na percepção artística gerada pelas galerias. Agora não se trata dos objetos artísticos em si, mas perceber o espaço sendo o que reúne valor, isto é, a simples ocupação deste por algo ou mesmo a ausência de algo. Há de se mencionar também Andy Warhol com "Travessões Aéreos" (1966) transmutando a galeria num próprio produto de butique e Daniel Buren com a "Galeria Lacrada" (1968) que questiona o acesso, ausências e pertencimentos da galeria.

Mais recentemente, pode-se citar os trabalhos de Andrea Fraser – *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) onde a artista realiza uma performance satirizando os exageros, as retóricas elitistas e ideologias da arte passando-se por uma guia de museu, Tania Bruguera – *Tatlin's Whisper #5* (2008), também uma performance em que policiais a cavalo controlam o público no museu Tate Modern em Londres, representando o controle e encenando a repressão e o poder dentro da galeria.

Entende-se portanto que o cubo branco está longe de suas aparentes neutralidades, é um constructo ideológico e, sendo assim, é um terreno fértil para se explorar a subversão e a criação artística. Por fim, a galeria deixa de ser um pano de fundo, é ativamente manipulada e transformada pelos artistas, de modo que o contexto torna-se o próprio conteúdo, a galeria revelando-se um espaço fluido e contestável, onde artistas desafiam e tensionam as expectativas do público e as próprias definições de arte, exibição e percepção.

Figura 4 - Galerias em São Paulo



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

4.1 As Obras

Ao mesmo tempo, planejei também outras obras para comporem o “*Kit Impede*”. O plano era realizar uma série de obras que representassem de diferentes formas os símbolos de proibição presentes nos meios de arte. Para isso propus a realização de câmeras, pedestais proibitivos, faixas proibitivas, “vigias”, varas de pesca, redes com olhos, entre outros. Algumas dessas ideias, apesar de às vezes iniciadas, foram abandonadas ou absorvidas durante o processo, por vezes até concluídas em testes. A seguir realizo uma discussão acerca de cada uma:

4.1.1 Obras em processo:

- Câmeras

Das obras propostas, essa é a mais significativa seguida das “*Placas*”. As “*Câmeras*” seriam feitas a partir de um molde de uma câmera de segurança convencional e reproduzidas em diferentes materiais.

- *Obra Prima*

Nesta obra, ainda em processo de criação, a independência material e estética do objeto artístico é levada ao extremo. Propus a realização de uma obra feita por sacos de lixo estendidos, rasgados, sobrepostos, costurados, manchados e dissecados. A ideia foi realizada em dois diferentes testes, no primeiro com sacos rasgados e grampeados em uma placa de MDF. Para o segundo teste construí uma espécie de cavalete grande, com pedaços de madeira e objetos presos para conferir maior volumetria aos sacos.

- Vara de Pesca

A princípio a obra, ainda não nomeada, seria uma assemblage de uma vara de pesca projetando-se ao espectador e em sua isca, algum desenho pendurado. Posteriormente, resolvi realizar um molde da vara de pesca a fim de reproduzi-lá em cerâmica, podendo assim dar um acabamento que se assemelhasse mais à estética adotada ao “*Kit Impede*”.

Entretanto, a execução do molde foi extremamente difícil devido às dimensões do objeto, resultando em diversas tentativas, sem resultados satisfatórios significativos. Apesar de meias reproduções terem sido executadas, a obra foi descartada por desviar da temática principal

- *Assemblage*

Esta obra, composta por pedestais, correntes, fitas e placas proibitivas é uma expansão da estética brutal, caótica e subversiva do “Kit Impede” para outras mídias. A assemblagem desses símbolos de proibição produziram uma escultura de resultado intrigante. A proposta é que seja adaptável ao seu local de exibição, adaptando seus objetos e disposição conforme adequado.

- *O Kit Impede*

Inspirado no primeiro teste com a assemblagem, esta obra conteria todos os símbolos de proibição combinados em uma só produção. Um grande pilar, que assemelha-se a pedestais proibitivos, teria acoplado em si câmeras, placas, correntes e fitas dispostas de maneira caótica e emaranhada. Nas primeiras idealizações havia ainda, no topo, uma cabeça de vigilante.

Até o momento, apenas o apoio central semelhante a um pedestal foi confeccionado e as placas circulares de madeira e o cano de aço, foram posteriormente pintadas e adornadas.

- *Me quebre mas não me toque.*

A obra “Me quebre mas não me toque” pode ser considerada uma espécie de tangente à produção principal. A proposta exposta na mostra de Arte Interatividade no Hall do IA-UNESP buscava, assim como a exposição pretendia, a interação do público com as obras. Para isso, uma placa de cerâmica e algumas formas de símbolos relacionados ao Kit Impede foram dispostos sobre um pano de algodão cru com um martelo logo acima.

Em consonância com o caráter subversivo e destrutivo das produções, o público era convidado a quebrar o próprio objeto artístico exposto, transformando a obra em um amontoado de cacos e reminiscências.

Os resultados me agradaram bastante e será, de alguma forma, abordado ou integrado em minhas produções futuras, visando principalmente a interação pela degradação

4.1.2 Obras planejadas mas não executadas:

- *Camerarman*

A obra “*Camerarman*” foi uma das que não chegaram a sair do papel. A obra representaria uma mão que avança da parede, deixando marcas de destruição como demonstra a ilustração, e seguraria uma câmera de vigilância enquanto o indicador e o polegar manteriam-se estendidos. A obra seria modelada em cerâmica e coberta com uma camada de primer e depois tinta automotiva prata. Além dos custos financeiros, a obra também foi descartada por evocar outros temas destoantes do foco da coleção.

- Vigilante

Com “O Vigilante” uma nova questão surgiu em relação ao Kit Impede, a ausência de representação humana nas outras obras. A antropomorfização neste trabalho representaria um desvio, uma vez que figuras humanas geram identificação por parte do observador. As obras do Kit Impede não buscam gerar tais afetividades no espectador tampouco antropomorfizar os símbolos de proibição.

- Rede com Olhos

Nessa instalação, buscava expandir as propostas do Kit Impede para outras formas-fruição do público. A obra seria composta por uma rede de pesca no meio de uma sala pendurada no teto com centenas de esculturas de olhos como que capturados pela rede. Ao seu redor, diversos anzóis ficariam pendentes em diferentes alturas pela sala, provocando tensão e aflição no público ao transitar pelo espaço.

- Performance

Nada a declarar.

Como relatado acima, algumas obras foram descartadas por desvirtuarem-se da ideia principal. Quando concebidas, a concepção do que queria que fosse o “Kit Impede” ainda não estava tão clara, dessa forma muitas tangentes foram sendo lançadas e exploradas até sintonizarem-se. Acredito que em cada projeto adquiri conhecimentos essenciais para o desenvolvimento da série, tendo cada vez mais a segurança para lapidar as ideias pertinentes de forma concisa, intencional e precisa, com um discurso coerente, evidente e latente nas obras. Por isso, resolvi dar foco e atenção na produção das “Placas”, “Câmeras” e “Pedestais” para a coleção.

5. Análise do livro “Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums” de Carol Duncan.

Em completa consonância com as ideias de Brian O’doherty vistas no capítulo anterior, Carol Duncan analisa os museus de arte pública como um espaço ritual, isto é, não são espaços neutros destinados apenas a exibição de objetos, mas sim espaços meticulosamente construídos a fim de induzirem seus visitantes a encenarem uma espécie de performance, seja de forma consciente ou inconsciente. Nesse sentido, o museu seria como um “palco”, tendo seu significado moldado ao redor de seus próprios rituais que, de acordo com a autora: “oferece valores e crenças sobre identidade social, sexual e política por meio de uma experiência vivida e direta”.

Carol Duncan lida com o museu de arte como uma espécie de templo ritual, sendo a arte os “artefatos” desse espaço. De acordo com a mesma, tais escolhas linguísticas servem para compreender melhor a forma com a qual museus buscam construir e comunicar significados. Traçando um paralelo com “O Cubo Branco”, a autora aqui também evidencia o caráter sacramental desses espaços, que apesar de não ser explícito e terem sido construídos e enquadrados no reino do “conhecimento secular” – relacionando-se ao iluminismo, as verdades racionais e verificáveis, e atuando como preservador da memória e cultura oficial da comunidade – tais espaços possuem um conteúdo ritualístico oculto, disfarçado.

Nesse sentido, fatores como a fundamentação histórica e arquitetônica desses espaços buscam evocar “espaços de rituais públicos”, explicados no contexto do livro através da sua deliberada projeção para se assemelhar a monumentos antigos, como palácios e templos (ex: Glyptothek de Munique e a National Gallery de Washington, D.C). No entanto, não necessariamente apenas com alusões ao passado se dão tais práticas, os museus e galerias modernas tornaram-se templos de promoções rituais próprias, sendo construídos em locais estratégicos e com arquiteturas modernas monumentais (ex:MASP, MAM-RJ, MAC-Niterói) e constituindo espaços de alto rigor estético (“O Cubo Branco”).

Como dito anteriormente, um elemento central do ritual é a performance, essa, nos museus de arte, é encenada pelos próprios visitantes. Os espaços

sequenciados, o arranjo dos objetos, a iluminação e a arquitetura funcionam como “cenário e roteiro” induzindo à uma “peça” que promove valores sociais específicos de interesse daquele espaço, sendo esperado também que o espectador tenha uma certa conduta ou aparência no espaço. Uma das peças essenciais dessa performance é a noção da “liminaridade”, assim como vários espaços rituais, é *“cuidadosamente demarcado e culturalmente designado para uma qualidade especial de atenção”*, sendo necessário distinguir-se do tempo e do espaço do dia-a-dia. Assim como na noção do “Olho” de O’Doherty, deve-se abandonar seus contextos e pessoalidades em busca de um ideal de contemplação e aprendizado – o ritual museológico busca ser “transformativo”, “purificador/restaurador” da ordem no eu.

Essa experiência limiar e objetivos do museu assemelha-se às noções modernas da experiência estética. A autora associa o surgimento do museu de arte com a criação filosófica do estético e dos poderes morais dos objetos de arte, datados do século XVIII. Assim como citado nas análises dos escritos de Martha Rosler, filósofos como Immanuel Kant, com sua *“Crítica do Juízo”* (Faculdade dos Gostos), e outros como Hume, Burke e Rousseau, aproximaram o gosto de uma importância moral e filosófica, a arte teria o poder de transformar espiritual, moral e emocionalmente seus observadores. O próprio conceito utilizado anteriormente da “liminaridade” – estado de abstração do mundo cotidiano – vem de tal noção, a de que isso seria a experiência estética pura, a desvinculação moral, racional e contextual produziria uma certa revelação ou transformação no ser. Duncan argumenta que tal ideal funcionou como uma transferência de valores espirituais do campo do sagrado para o domínio do tempo e espaço seculares, tornando a arte um objeto de culto por si só, transformando o museu num ambiente adequado para eles e uma espécie de recinto ritual para essa forma de culto estético. Nessa perspectiva, a invenção da estética ofereceu as bases filosóficas e culturais para a formação dos museus de arte públicos, sendo a visualização de objetos uma experiência ritual de iluminação e transcendência espiritual, fazendo os museus funcionarem como locais sagrados, destinados ao culto da arte.

Vale ressaltar nesse ponto que Duncan argumenta o museu como um espaço carregado de simbolismos e narrativas que, por meio de experiências imersivas e performáticas, cumprem uma função social e ideológica de transmitir e solidificar valores, crenças e identidades que sustentam a ordem social e política da sociedade

moderna ocidental, isto é, os interesses não apenas burgueses, mas das classes sociais historicamente favorecidas como o homem branco, principalmente o europeu. Nesse sentido, afirma que os museus de arte clássica e moderna constroem e perpetuam um ritual de gênero que privilegia o sujeito masculino e o individualismo – a história da arte moderna, tal como contada em museus (principalmente a partir do MoMa de Alfred Barr), é uma construção de caráter altamente seletivo e fixado – demonstrando as capacidades das instituições artísticas de moldarem não apenas a percepção acerca do valor artístico mas também dos valores e estigmas da própria sociedade.

O livro aborda também a respeito dos “Memoriais do Doador”, um espaço nos museus e galerias que adquirem características específicas e, por vezes, até mesmo contraditórias em relação à missão pública declarada de democratização do acesso à arte pelos museus. Tais memoriais são alas (ou museus próprios), voltados para as coleções de arte de indivíduos ou famílias ricas, sendo ex-casas ou feitas para assemelhar-se a elas. O propósito dessas exposições é celebrar e imortalizar o doador e sua família, realizando uma eternização por meio da arte e da cultura, muitas vezes permitindo-lhes reparar sua imagem pública e redimir suas reputações, isto é, desassociando-os com corrupções ou ações comerciais implacáveis. A questão é, enquanto os museus de arte pública procuram construir o visitante como um “*ser em busca de iluminação*” e promover uma cultura de unificação para além de classes sociais, tais espaços evidenciam ainda mais tais contradições e incongruências desse espaço. Os memoriais de doador reforçam as fronteiras de classe, trazendo luz à exclusividade e ao acesso restrito à arte, posicionando o visitante como um terceiro, um “invasor”, que contempla as posses de burgueses e privilegiados, ou nas palavras da própria autora: “[...]A sinalização de “cordas e barreiras” em locais como a Morgan Library enfatiza a distância social entre o público e esses espaços privilegiados [...]” (Duncan, 1995, p.75).

O uso das “cordas e barreiras” ditos por Carol Duncan vão muito além dos memoriais para doadores, o uso de sinalização de proibição e de coerção estão presentes em diversos museus e galerias de arte. Tais objetos representam a linha de frente de um sistema complexo que busca distanciar e controlar os espectadores da arte seja de forma implícita ou explícita, buscam guiar os comportamentos do público e transmitir os significados e ideologias subjacentes e veladas aos rituais do museu. Outro exemplo pertinente dado pela autora são as instruções de conduta no

museu Hirshhorn, onde existe um painel que detalha bastante o que se deve e o que não se deve fazer em termos de atividade e comportamento ritual, evidenciando a conduta esperada nesses espaços. Um exemplo interessante — e ainda não encontrado pessoalmente em minhas visitas — é o de alertas sonoros, além das cordas, a Morgan Library é mencionada por ter um sino de alarme alto que soa a cada poucos momentos se os visitantes se inclinam sobre as cordas para ver objetos menores.

Outrossim, Carol Duncan ainda explora os ideais do “museu estético”, que ganharam força no início do século XX. Igualmente explorado no “Cubo Branco” com as galerias modernistas, a autora traz luz a esse assunto por meio de figuras como Benjamin Ives Gilman, que defendem o propósito único da obra de arte dentro do museu como a contemplação de uma “coisa de beleza”, buscando isolar os objetos para o olhar concentrado. Cita também os escritos de Germain Bazin para o qual o isolamento e a iluminação dos objetos busca prender a atenção do visitante para coisas que parecem de outra realidade, trazer o sentimento de um valor transcendental e atemporal, aquela busca do convencimento acerca do valor dos objetos ali dispostos. Assim como questionava-me em meu relato sobre as diferenças entre os extintores e as esculturas numa galeria de arte, Carol Duncan vai ainda mais fundo :

Pode-se levar o argumento ainda mais longe: no espaço liminar do museu, tudo — e por vezes qualquer coisa — pode se tornar arte, incluindo extintores de incêndio, termostatos e medidores de umidade, que, quando isolados em uma parede e observados através da lente estetizante do espaço museológico, podem parecer, ainda que por um instante equivocado, tão interessantes quanto algumas das obras expostas que foram originalmente concebidas como arte e que, em muitos casos, não se distinguem visualmente de maneira tão evidente. (Duncan, 1995, p.79)

Por fim, “Civilizing Rituals” encerra-se em uma nota de certa forma otimista. Explicita que apesar das recorrentes pressões ideológicas e dos interesses de poder que historicamente construíram os museus (e permanecem em seu domínio), esses espaços são propensos à evolução, são capazes de tornarem-se mais inclusivos, representativos e fluidos em seus modos, para assim abraçarem uma gama mais ampla de experiências e vivências humanas, podendo funcionar de fato como um local para a contínua negociação e formação da identidade cultural social.

5.1 Andamento da Coleção

Nesse ponto de produção, já havia compreendido, com as “Placas”, que me interessava, sobretudo, a destruição e degradação como processo artístico. Nesse estágio buscava diferentes maneiras de descaracterização da forma do objeto. Assim surgiram os atos performáticos de destruição e ressignificação das obras. O que começou com leves torções e rachaduras expandiu-se para rasgos, carimbos, amassos, marteladas, atropelo, violência, lança-chamas, tudo que se pode imaginar para deformar sua aparência. Os escritos tornavam-se agora parcialmente ilegíveis, as formas se torciam, expandiam e contraíam de diversas maneiras, diferentes texturas e acabamentos. No entanto, em algum momento atingi um desequilíbrio entre o nível de desconfiguração da forma e os aspectos conceituais que me interessavam. Naquele ponto, a obra tornava-se uma outra proposta, valorosa por sua materialidade e forma, mas desvirtuada em seu discurso, assim descobri também o compasso de destruição que havia de empreender nas obras para manter suas relevâncias com a temática desejada.

Figura 5 - Processo de criação de placas



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Ademais, outra exploração importante foi a jornada com os acabamentos das peças. A experimentação com esmaltes e vidros levaram a resultados progressivamente interessantes. No ateliê de cerâmica do IA-UNESP, local mais frequentado para o desenvolvimento de minhas produções, me sentia como um dos antigos alquimistas em seus laboratórios: potes, vidros e sacos de químicos, esmaltes e materiais diversos para explorar, pensar nas diferentes misturas, composições, tempo de forno, temperaturas, tudo como experimentação artística empírica, um vetor que busco em meus trabalhos. Fazer, refazer, entender. Tentei diversos caminhos antes de declarar um resultado, e realizar isso neste espaço foi pertinente para o meu processo de produção. Muitos acasos estavam envolvidos nesse processo, os esmaltes muitas vezes eram catalogados errados, suas cores desbotadas devido ao tempo (existem coisas e materiais datados do século passado naquele armazém), a ocasionalidade das queimas (fato alheio às minhas vontades, uma vez que é comandado pelos monitores da universidade), o próprio clima, e etc.

Nessas experimentações muitos resultados distintos foram atingidos, com destaque para uma peça na qual apliquei um esmalte metálico e recobri com cacos de vidro amarelo. O resultado foi uma placa que assemelhava-se a um aço enferrujado, desgastado, apocalíptico, ao mesmo tempo em que a reflexibilidade naquela forma inflexível e distorcida causava estranhamento; sua materialidade agora tornava-se ambígua e proporcionaram ao público indagações materiais e técnicas. Percebi isso quando, ao realizar a obra, muitos me perguntavam como era feito, qual material ou técnicas utilizei, questionamentos que não aconteciam diante das outras obras.

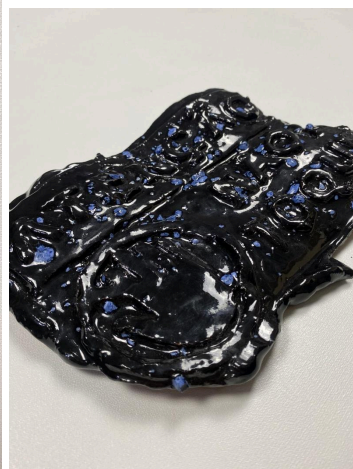
Figura 6 - As placas



Kobata, Otávio
Placa, 2024
Cerâmica Esmaltada 21cm x 16cm x 11cm



Kobata, Otávio
Placa, 2024
Cerâmica Esmaltada 22 cm x 17cm x 5cm



Kobata, Otávio
Placa, 2024
Cerâmica Esmaltada 20,5cm x 16cm x 1,5cm



Kobata, Otávio
Placa, 2024
Cerâmica
22cm x 17cm x 4cm



Kobata, Otávio
Placa, 2024
Cerâmica Esmaltada 22cm x 18cm x 1cm



Kobata, Otávio
Placa, 2024
Cerâmica Esmaltada
21cm x 16cm x 11cm

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Em paralelo a isso, a confecção das câmeras passou por diferentes etapas. Obter tal objeto não foi complicado, no entanto, a realização do molde sim. Com a ideia de reproduzi-la em diferentes materiais ainda em mente, realizei um primeiro

teste com um molde de silicone. Contudo, devido ao desconhecimento técnico e alto custo, tal processo permaneceu inacabado, tendo como resultado apenas metade do molde em silicone da câmara. Após tal infortúnio, iniciei os preparativos para a confecção de um molde em gesso, que por sua inflexibilidade tornaria tudo mais complicado. Nesse ponto da produção, já havia tido incontáveis insucessos e sucessos com o uso do material, dessa forma, o molde pode ser devidamente executado. Composto por 4 partes, serviria para a reprodução de obras em argila, materialidade que assumi como matéria prima para a execução da coleção.

Figura 7 - Confecção das Câmeras



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

6 CONCLUSÃO

Continuo ainda as experimentações com as formas e os acabamentos, acredito ser um processo contínuo, que se estenderá por toda uma trajetória de produção artística. Cada resultado ou experimento revelam novas possibilidades, seja por abrir novos caminhos ou evidenciar por seus exageros e descuidos os limites da proposta.

REFERÊNCIAS

DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos Fajardo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROSLER, Martha. *Decoys and disruptions: selected writings, 1975–2001*. Cambridge: MIT Press, 2004.