

## **EXPOGRAFIA E A HISTÓRIA DA ARTE: O MUSEU DU QUAI BRANLY E A EXPERIÊNCIA “MODERNA” DA ARTE “PRIMITIVA”**

### **EXPOGRAPHY AND THE HISTORY OF ART: THE DU QUAI BRANLY MUSEUM AND THE “MODERN” EXPERIENCE OF “PRIMITIVE” ART**

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira / UnB

#### **RESUMO**

A expografia pode instruir ou dissipar o trabalho conceitual de uma curadoria. Na exposição “Picasso Primitivo”, apresentada no Museu du Quai Branly, em 2017, em Paris, a expografia foi modulada para desembaralhar uma perigosa aproximação entre peças etnográficas, colecionadas sob o signo da “arte primitiva”, e a produção do pintor espanhol. Tal aproximação foi apresentada como um problema para a história da arte e um desafio para a história das exposições de arte, especialmente desde os anos de 1980. O presente artigo buscou compreender como os quatro módulos da exposição de 2017 foram organizados e quais discursos pretendidos foram dispostos e comunicados. Ao contrário de mostras anteriores, a mostra no Quai Branly parece ter utilizado o sentido de “prova” histórica em detrimento de afinidades formalistas para compor o diálogo entre os universos estéticos abordados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museografia; Arte Primitiva; Pablo Picasso; Exposição de arte.

#### **ABSTRACT**

*The expography can instruct or dissipate the conceptual work of a curator. In the exhibition “Picasso Primitif”, exhibited at the Museum du Quai Branly, in Paris, in 2017, expography built to solve a dangerous approximation between ethnographic pieces, collected under the sign of “primitive arte”, and the production of the Spanish painter. Such an approach presented as a problem for art history and a challenge to the history of art exhibitions, especially since the 1980’s. This article sought to understand how the four modules of the 2017 exhibition were organized and which discourses intended and communicated. Unlike earlier exhibitions, the Quai Branly exhibition appears to have used historical narrative rather than formalist affinities to form the dialogue between the aesthetic universes addressed.*

**KEYWORDS:** Expography; Primitive Art; Pablo Picasso; Art Exhibition.

## Introdução

O presente artigo busca compreender como a exposição “Picasso Primitivo” do Museu do Quai Branly (MQB), por meio de suas escolhas curatoriais e, em especial, de sua expografia expressou uma tensão presente na literatura crítica da história da arte, entrecruzando os usos e os abusos, as interpretações, as classificações operadas por artistas vanguardistas, como Picasso, e objetos etnográficos selecionados por práticas colonialistas. A literatura dedicada ao impacto, às convergências e aos usos das artes “primitivas” colecionadas, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, na obra de Picasso é demasiadamente ampla para que possamos nos dedicar a uma síntese. Todavia, pela perspectiva de uma intersecção entre uma história da arte e uma história das exposições dedicadas ao assunto, a mostra *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, com curadoria de Willian Rubin, aberta em 1984, no Museu de Arte Moderna de Nova York, foi um momento fulcral. Rubin, então diretor do Departamento de Pintura e Escultura do museu, vinha da bem-sucedida organização da retrospectiva da obra de Picasso, em 1980, e “Primitivismo na arte do século 20” celebrava a tese que correlacionava a produção vanguardista europeia com a produção e a coleção de peças de “arte primitiva”: “Conceitualmente [a mostra] estabelece aspectos fundamentais da resposta moderna à objetos tribais. Comparações selecionadas entre objetos modernos e tribais às questões básicas levantadas pela intersecção das duas artes” (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1984, p.3).

Tal manejo histórico não fora criação de Rubin, mas a exposição, colocava lado a lado um conjunto amplo de obras, mais de quatrocentos itens, num jogo que expressava a “afinidade” entre arte europeia do século XX e a arte “primitiva” colecionada no mesmo século. A mostra não se furtou a indicar um conjunto de criadores e movimentos. Destacava-se, além de Picasso, Paul Gauguin (cuja carreira serviu como elemento crucial na formulação narrativa da mostra), Constantin Brancusi, Amadeo Mondigliani, Paul Klee, além de outros artistas vinculados aos grupos expressionistas e surrealistas na Europa. A mostra teve imediata repercussão e recebeu críticas negativas nas três décadas seguintes. Embora pudesse vincular-se a diferentes estratégias narrativas de valoração das “artes primitivas”, “Primitivismo na arte do século 20” reificava posições eurocentristas. Não apenas a premissa da mostra passara a ser debatida, mas, também, seu alentado

catálogo e, destacamos, uma expografia convencional. Um desenho expositivo que dissociava os conjuntos em sequências de aproximação, ao mesmo tempo em que delineava e separava as peças “tribais” das obras dos “mestres” da vanguarda (figuras 1 a 4). A expografia, tanto quanto o discurso curatorial, demarcava a existência de “duas” artes.

Do uso da palavra tribal para se referir às peças ao fortalecimento do primitivismo enquanto categoria estética, várias foram as frentes abertas para criticar a exposição do MoMA. James Clifford fora incisivo:

No MoMA tratar objetos tribais como arte significa excluir o contexto cultural original. Consideração sobre o contexto, somos firmemente informados na entrada da exposição, é para antropólogos. O *background* cultural não é essencial para conduzir a apreciação e análise estética: a boa arte, a obra-prima, é universalmente reconhecível. Os pioneiros modernistas pouco ou nada sabiam sobre o significado desses objetos etnográficos. O que era bom para Picasso é bom para o MoMA. (CLIFFORD, 2006, p.156, tradução livre)

Clifford refutava a supressão do contexto cultural das obras em prol do elogio aos artistas modernos, naquilo que Boaventura Santos (2007, p. 39) denominou como “canibalização” das culturas não-europeias. Se numa perspectiva etnográfica a crítica já era ponto pacífico. As perspectivas para a história da arte também não foram tranquilas, afinal: como mensurar afinidades? Se a partir de uma expografia “excessivamente didática”, para usar os termos do crítico Hilton Kramer (1984), buscava equalizar a produção dos artistas europeus e a produção majoritariamente não-europeia: a mostra apelava para aproximações estritamente formais. Numa leitura própria do cânon da história da arte, que aliás o MoMA de Alfred Barr ajudou a constituir (DUNCAN, 2005, p.103), máscaras, esculturas, objetos “tribais” eram associados à produção vanguardista por suas características geométricas, cromáticas, estilísticas etc.



Figuras 1 a 4: Imagens da mostra *Primitivismo na arte do século 20*, 1984.  
Museu de Arte Moderna de Nova York.  
Fonte: <<http://brunoclaessens.com/2016/09>>.

Embora crível, não imaginemos subestimar uma história das formas, as afinidades formalistas foram acusadas de silenciar outros aspectos culturais da produção primitiva. Cada uma das peças etnográficas estava perfilada para compor um elogio à produção dos modernos:

Criava-se uma atmosfera de aparente comunhão, para revelar que os artistas ocidentais seriam geniais, por terem descoberto e recriado “primitivos” anônimos e atemporais. A percepção dos africanos, maori e kwakwiutl sobre a arte ocidental moderna em nenhum momento foi requisitada, tampouco artistas modernos dos países em desenvolvimento foram convidados a expor. Além disso, as diferenças entre o significado e o processo de fabricação da arte “primitiva” e da arte moderna ocidental foram apagadas, em nome da primazia da afinidade formal. (GOLDSTEIN, 2008, p.290)

Ao exaltar e valorizar a proximidade da produção moderna com os artefatos etnográficos a exposição do MoMA apagou a distância entre tais produções. O problema da constituição da “arte primitiva”, enquanto categoria assimilada pela história da arte, estava, no primeiro momento, na compreensão de que as obras

foram interpretadas como unidades estéticas coesas, ancoradas na emancipação de culturas não-europeias como criadoras autênticas. Obras naturalizadas como expressão unívoca de uma dada sociedade. Mas, o jogo expológico da mostra, reiteremos, insistiu na “arte primitiva” como um passado, que não conseguiu abandonar as conotações evolucionistas implícitas na aproximação entre estes “tempos” estéticos: moderno e o “primitivo”. Mais de trintas anos depois, o MQB enfrentaria o dilema, por meio de Picasso, de outra forma: o “moderno” como primitivo.

### **A exposição**

Catálogos, releases e outras fontes de discurso podem nos ajudar a compreender as nuances de um projeto curatorial, seja por aquilo que declara e pretende alcançar, seja pelas omissões e silêncios que nos oferecem outros sentidos, como bem compreendeu Rubin com as críticas à mostra de 1984, no MoMA. Todavia, uma exposição, enquanto fenômeno que mobiliza o corpo e os sentidos do observador, possui suas próprias lógicas comunicacionais e seus processos persuasórios. Não infrequente encontramos mostras cujo discurso operatório trata de questões complexas, enquanto a museografia dispõe e expressa simplificações, seja por uma bem-intencionada faceta didática, seja pela incapacidade de perceber que obras de arte se comportam de modo errático. No primeiro quesito, a comparação entre as mostras de 1984 e 2017 é evidente: enquanto Rubin se empenhou em nos oferecer catálogos com ampla e erudita discussão do tema, Le Fur nos apresentou um catálogo que “dobrava” o projeto expográfico, alinhando o material publicado ao desenho da exposição e evitando, nos três textos comentários, um debate ampliado sobre o tema<sup>1</sup>. Pela óptica editorial, o material sobre a exposição do MQB exprimia certa timidez analítica, abordagem ensaísta e comedimento político.

O mesmo não pode ser dito da expografia de “Picasso Primitivo”. Para evitar o sentido de “afinidade” entre a obra picassiana e as peças etnográficas, Le Fur construiu um trajeto expográfico com linhas discursivas concomitantes, numa cadeia que tentou, a todo curso, evitar o empacotamento dos conceitos tratados. O desafio pareceu ter sido grande, visto a predisposição das instituições museológicas em encontrar na figura de Picasso um bem de consumo cultural fácil e “exótico”, seja por sua biografia midiaticizada, seja pela circulação das interpretações ordinárias de sua obra.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Expografia e a história da arte: o Museu do Duai Branly e a experiência “moderna” da arte “primitiva”, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1527-1538.

Ao conceber “Picasso Primitivo” Yves Le Fur sabia em que estava se envolvendo. Sua carreira como curador está intrinsecamente associada à compreensão, circulação e exposição da “arte primitiva” e seu vínculo com MQB data da curadoria de “Dê uma olhada no outro”, em setembro de 2006<sup>2</sup>. Desde então, Le Fur se envolveu diretamente em projetos que guardam em comum a intersecção entre as artes “primeiras” e a produção Ocidental, moderna ou contemporânea. Este foi o caso da mostra “Anne Noble: Ruby’sRoom” (2007); “Cheveux Chéris: frivolités et trophées” (2012) e “Les Forêts Natales” (2017).

O trajeto da exposição foi construído num crescendo entre a apreciação das peças de arte “primitiva” e as obras de Picasso, numa cadência onde a luz da exposição teve um papel crucial: (1) dos primeiros ambientes mais iluminados, com paredes brancas e espaços de movimentação mais circunscritos até as últimas salas com iluminação dirigida e focada, paredes com cores variadas; (2) dos textos ampliados e comentados, com uma ou outra obra pontuando o discurso expográfico, nas primeiras salas, até ambientes onde os textos afixados adquiriram um papel marginal na comunicação; (3) das informações de aspecto histórico até as notas de sentido plástico-estético. Enfim, o percurso unidirecional percorrido pelo observador buscou oferecer uma distância calculada da apreciação (portanto, aproximação) por “afinidades” de 1984, optando menos por semelhanças formais e mais por pontuações históricas.





Figuras 5 a 8: Primeira parte da exposição Picasso Primitivo, 2017.  
 Museu du Quai Branly, Paris.  
 Fotos do autor.

Aparentemente clássico o percurso cronológico é construído com textos e fotografias afixados às paredes, objetos de uso do artista, obras de Picasso, obras da arte “primitiva”, livros, missivas, postais, documentos institucionais, vídeos e trechos de filmes, entre outros. Numa busca pela comprovação da tese central da exposição, a expografia nos apresentou uma cadeia de informações sobre a relação entre o artista e um contexto particular de colecionamento, a circulação das peças etnográficas, a publicação crítica e, a produção do artista até sua morte. Ao menos esta foi a tônica da “primeira” parte da exposição, denominada “Toute une Histoire, règle du jeu”<sup>3</sup>, marcada pela presença de elementos históricos que se pautaram numa perspectiva cronológica: “Essa cronologia revela os principais pontos de contato entre Picasso e as chamadas artes ‘primitivas’: seus encontros, o que ele viu e pode ver, o que colecionou, suas próprias criações” (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.15, tradução livre)<sup>4</sup>.

Neste tocante, o discurso expográfico começa, antes, por oferecer uma apreciação histórica do problema que uma saída por associações formais. A partir de um sentido cronológico, a curadoria optou por construir discursos paralelos sobre como o diálogo entre Picasso e as peças oriundas de outros continentes. A exposição apresentou, no primeiro módulo, simultaneamente, quatro frentes (figuras 5 a 8): a história das peças etnográficas colecionadas, incluindo a história do Museu do Trocadero; a história da produção artística de Picasso; o relacionamento da produção de Picasso com sua coleção de obras “primitivas” e; a história da “inversão” de uma “arte negra” e/ou “arte primitiva” críveis para a crítica e para a história da arte ocidentais.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Expografia e a história da arte: o Museu du Quai Branly e a experiência “moderna” da arte “primitiva”. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1527-1538.

O sentido de “prova” do primeiro núcleo é patente. Estão presentes a proximidade de Picasso com as coleções etnográficas do Museu do Trocadero de 1878, do Museu de Escultura Comparada, criado em 1879 e de exposições de arte africana e da Oceania, na primeira metade do século XX. Em um nicho temos o pequeno filme de Pierre Goismier, que especula o que Picasso teria encontrado no Museu do Trocadero. A encenação do percurso possível realizado pelo pintor espanhol e construída graças fotografias tiradas entre 1880 e 1906 da instituição. Afixada na parede a primeira impressão do artista sobre o museu: “Quando fui ao Trocadero, era repugnante, um mercado de pulgas, o cheiro, eu estava sozinho, queria ir embora. Eu não parti. Eu fiquei. Eu fiquei [...] Sozinho neste museu hediondo...”<sup>5</sup>.

Uma busca pelo “olhar” de Picasso, como ele interpretou a produção “primitiva” também pode ser verificada na retomada das principais exposições dedicadas às artes primitivas em que o artista esteve presente nas décadas posteriores. Reconstituir o que Picasso “viu” foi uma premissa forte na exposição. Mais que “afinidades”, a curadoria e o desenho expositivo apontaram para o contínuo envolvimento do artista com a produção de outros continentes e, mesmo, de um passado europeu. Do mesmo modo que foi crucial reconstruir uma trajetória do que Picasso “pode ter visto”, também foi decisivo apresentar como Picasso “pode ter sido visto”. Ou seja, como sua produção desde das primeiras “fases” estava associada à arte primitiva para seus contemporâneos (artistas, marchands, críticos, colecionadores, historiadores, etc.). Assim surge aos olhos do visitante uma fotografia tirada em 1915 da exposição de “Picasso-Braque” organizada por Alfred Stieglitz, na Galeria 291 em Nova York, onde obras dos fundadores do cubismo são apresentadas ao lado de uma peça de um guardião Kota (atual Gabão) e objetos pré-colombianos.





Figuras 9 e 10: Segunda e quarta partes da mostra *Picasso Primitivo* no Museu du Quai Branly, Paris. Fotos do autor.

Nas duas partes seguintes da exposição, denominadas “Arcaísmos” (figura 9) e “Metamorfoses”, a museografia enfatizou as relações formais e temáticas entre as obras do pintor espanhol e obras de diferentes coleções etnográficas. Aqui a aproximação com a exposição do MoMA é mais visível. Salvo que Le Fur optou por associar obras de Picasso com peças “primitivas” com vínculo comprovado com o artista. Ou seja, peças de coleções que foram vistas e/ou colecionadas pelo pintor. O sentido de “prova” permaneceu como valor nas aproximações propostas. Divididas em seguimentos que reforçaram os diálogos formais (Estilização-Verticalização; Nudez; O corpo-signo; Reversibilidade; *Assemblages*: a arte da montagem), princípios simbólicos comuns (Animal: humano-humano) e interpretações poéticas do artista (O corpo em pleno vazio; Meio ao abismo).

A última parte da exposição, *Le Çà*, foi o espaço que o curador reservou para defender a tese de um Picasso primitivo. O uso do termo “primitivo” funciona, como nos lembra Sally Price (2000), num complexo jogo de ambiguidades, como aquilo que escapa e reforça os modelos civilizatórios do imperialismo cultural, ao longo do século XX. Dentre as ambiguidades propostas está o “primitivo” como pensamento mágico, fartamente utilizado por artistas filiados às expressões oníricas e mitológicas, dentro (os surrealistas são os mais notáveis) e fora da arte moderna. Algo que tão bem explorado pela curadoria (e pela expografia) de *Magiciens de la terre*, a emblemática mostra parisiense de 1989, com a organização curatorial de

Jean-Humbert Martin. A seu modo, Le Fur retoma a fórmula ao indicar nesse módulo que:

Picasso, mestre de rostos e corpos, passa-os através de múltiplos avatares, privilégio de divindades e espíritos. Ele organiza os olhares, a fixidez impassível deles, como a abertura ampliada ou a abertura horrorizada, em formas que aparecem de repente em rostos. Ele tritura e amassa os rostos e os corpos como entidades mágicas atravessadas por forças e impulsos. Os impulsos de vida e morte, criação e destruição colidem no corpo a corpo dos sexos e na separação dos gêneros. Mais perto dessas forças sedutoras ou tirânicas, o artista dá à luz a poderosa autoridade de uma forma ou a questão de sua ausência de forma (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.181, tradução livre).

*Le Ça (o Id)* é um termo freudiano compreendido pelo curador como a energia psíquica inconsciente originado entre a pulsão da vida (libido) e a pulsão da morte. A luz diminuiu abruptamente, o ambiente da exposição torna-se tateante; os jogos cênicos produzidos pelos volumes e pela iluminação destacaram todas obras como parte de uma unidade discursiva. Estranhamente onde o desenho da exposição ganhou maior unidade também foi o espaço onde o “fantasma” da “afinidade” produzida por Rubin pôde ser mais notada. A sexualidade, a brutalidade formal e a deformação instruíram o olhar selecionador. Picasso como um artista devotado a compreender uma certa anormalidade: “irrupções da anormalidade e da monstruosidade para reparar os distúrbios da violência, doença ou morte” (*Idem*, 2017, p.208, tradução livre)

### **Conclusão**

Construir uma narrativa sobre as interpretações de artistas europeus e a “arte primitiva” – na forma de um texto crítico ou na curadoria de uma exposição – é negociar com as expectativas que as singularizam. Tais narrativas expográficas tendem a enfatizar elos, que demarcam assimilações e, simultaneamente, diferenças. O risco é provocar ligações homogeneizantes do que seria a “arte primitiva”. Crítica esta que é válida para outras escalas de comunicação expológica. “Picasso Primitivo” criou quatro sequencias narrativas, que encadeadas, pretenderam comprovar um elo “mágico e invisível” entre a produção picassiana e os objetos colecionados pelo artista e outros contemporâneos próximos a ele.

É indubitável que a “aproximação” entre diferentes produções continuam a gerar desconfortos, mas a mostra de Le Fur não estava localizada em qualquer endereço do sistema internacional das artes visuais. O MQB está habituado a expor as polêmicas que cercam seu acervo e as constantes críticas de estetização das práticas colonialistas. “O que se celebra através do seu seletivo acervo são as relíquias de um mundo desaparecido onde ‘dialogam culturas’ dos outros num tempo mítico de antes do branco chegar”, comenta Els Lagrou (2008, p.221), que completa: “O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto” (*Idem*). Nesta perspectiva, a mostra sobre como Picasso dialogou com obras “primitivas” introduziu uma mediação calculada entre o projeto civilizador e os objetos “colecionados”. Projeto perspectivado pelo viés do pintor-colecionador instruído que sentia as forças primitivas em sua própria obra. A seu modo, a exposição não apenas utilizou peças de culturas não-europeias para instruir novos cálculos ao projeto moderno, como bem fez o MoMA em 1984, mas utilizou o próprio legado de Picasso para fazer a história caminhar, sem refletir a própria operação curatorial que aproximou diferentes processos estéticos.

## Notas

<sup>1</sup> Os textos são: “Rien que de Primitiv” do próprio curador; “Des dessous de la peinture” do psicanalista e ativista Gérard Wajcman e; “Le Cul de Louise” do etnógrafo e cineasta Stéphane Breton (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017)

<sup>2</sup> Um ano depois ele se tornaria o diretor adjunto das coleções do museu.

<sup>3</sup> Aqui incute-se a ideia de uma história por “inteiro” que revela o sentido de tonalidade e comprovação: “A cronologia organiza evidências fascinantes para convencer o leitor das relações entre Picasso e as artes primitivas” (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.15).

<sup>4</sup> A cronologia apresentada na exposição dá crédito a duas publicações recentes: “Le Nouveau Dictionnaire Picasso” de Pierre Daix (Robert Laffont, 2012) e “Picasso’s Collection of African e Oceanic Art” (Prestel, 2007).

<sup>5</sup> Parte do texto fixado em parede da exposição e reproduzido no catálogo da exposição (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.24).

## Referências

DUNCAN, C. “The Modern Art Museum: It’s a man’s world”. In: \_\_\_\_\_. *Civiling Rituals: Inside public art museums*. Nova York, Londres: Routledge, 2005, p.102-119.

GOLDSTEIN, I. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizonte antropológico*. Porto Alegre, v. 14, n. 29, junho de 2008, p. 279-314. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832008000100012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012)>.

Acesso em 18 Apr. 2018.

CLIFFORD, J. “Histories of the Tribal and the Modern”. In: MORPHY, M & PERKINS, M. (orgs.). *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, p.150-166.

KRAMER, Hilton. The “Primitivism” conundrum, *The New Criterion*, vol. 2, nº6, dez. 1984. Disponível em: <<https://www.newcriterion.com/issues/1984/12/the-primitivism-conundrum>>.

Acesso em junho de 2018.

- 
- LAGROU, E. A arte do outro no Surrealismo e hoje, *Horizonte Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, nº 29, jan 2008, p.217-230.
- LEIGHTEN, P. "The White Peril and *L'Art nègre*: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism", *Art Bulletin*, vol. 72, nº 4, dec.1990, p.609-630.
- MUSEU DU QUAI BRANLY. *Picasso Primitif*. Catálogo de exposição. Paris: Flammarion, 2017.
- PAUDRAT, J.-L. From Africa. In: RUBIN, W. *Primitivism in 20th Century Art*. Affinity of the Tribal and Modern. Catálogo de exposição. Museu de Arte Moderna de Nova York, 1984, p.137-141.
- PRICE, S. *Arte Primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. " 'Primitivism' in 20<sup>th</sup> Century Art". For Immediate Release, nº 17, August, 1984. Disponível em: <[https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327377.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf)>. Acesso em junho de 2018.

### **Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**

Docente e pesquisador no Programa de Pós-graduação em Arte (Teoria e História da Arte) e no Pós-graduação em Ciência da Informação (Organização da Informação), ambos da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa "História da Arte: modos de ver, exibir e compreender". Editor da Revista MODOS. Este texto é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq.