UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

MARIANA QUEIROZ FERNANDES

**Um balanço sobre o seminário Longitudes: a formação do artista
contemporâneo no Brasil**

São Paulo

2016

MARIANA QUEIROZ FERNANDES

**Um balanço do seminário Longitudes: a formação do artista contemporâneo
no Brasil**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 24 de junho de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Orientador:

Prof.^a Dr.^a Dária Gorete Jaremtchuk

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Fernandes, Mariana Queiroz

Um balanço sobre o Seminário Longitudes : a formação do artista contemporâneo no Brasil / Mariana Queiroz Fernandes ; orientadora, Dária Gorete Jaremtchuk. – São Paulo, 2016

94 f. : il + 1 DVD

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão corrigida

1. Arte contemporânea - Brasil. 2. Artistas - Formação profissional. 3. Relações de trabalho. 4. Seminário Longitudes. I. Jaremtchuk, Dária Gorete, orient. II. Título

CDD 22.ed. – 709.0481

Nome: FERNANDES, Mariana Queiroz

Título: Um balanço sobre o seminário Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

À Prof^a. Dr.^a Dária Gorete Jaremtchuk, que muito me ensinou, contribuindo para o termino desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Rogério Monteiro de Siqueira, pela atenção e apoio durante o processo e pedido de extensão dos prazos.

À Escola de Artes e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

À Fundação Nacional de Artes (Funarte), pelo financiamento que possibilitou a realização do seminário *Longitudes*, através do Edital Rede Nacional da Funarte.

Ao Serviço Social do Comercio, pela concessão da bolsa de estudos para a realização da escrita desta pesquisa.

À Marisa Correa da Silva, pelo apoio emocional e médico.

Aos meus pais, que me amam e me ofereceram a melhor educação possível.

Resumo

FERNANDES, Mariana Queiroz. **Um balanço sobre o seminário Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil**. 2016. 94 p. (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão Original.

A ampliação gradativa de instituições culturais privadas criou uma demanda de mão de obra qualificada para seus mais variados programas. Surgiram nos últimos 20 anos em todo o país cursos profissionalizantes e diversas graduações e pós-graduações em artes visuais reconfigurando assim um novo panorama daquilo que vem sendo, nos últimos anos, a formação do artista plástico (ou visual) no circuito artístico.

A dissertação teve por objetivo discutir a posição do artista brasileiro contemporâneo através da análise do seminário *Longitudes*, realizado na cidade de São Paulo em março de 2014. Três temas centrais nortearam a configuração do seminário e posterior análise: o primeiro abordou a identidade do artista; o segundo tratou da expansão dos espaços alternativos e do escopo de trabalho do artista; o terceiro dedicou-se aos locais de formação e à proliferação de faculdades e cursos livres que têm suprido a demanda do mercado de trabalho recém desenvolvido. A partir dos depoimentos coletados no seminário, discutiremos as relações de trabalho no meio e a profissionalização do artista contemporâneo no Brasil.

Palavras Chaves: Arte Contemporânea, profissionalização do artista, relações de trabalho

ABSTRACT

FERNANDES, Mariana Queiroz. **A briefing of the Longitudes Seminar:** formation of the contemporary artist in Brazil. 2016. 94 p. Dissertation (Master of Cultural studies) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2016. Original version.

The gradual expansion of private cultural institutions created a hand demand for skilled labor for its various sectors. Emerged in the last 20 years throughout the country training courses and several graduate and post-graduate courses in visual arts as well reconfiguring a new panorama of what has been, in recent years, the formation of the artist (or visual) on the art circuit.

The dissertation aims to discuss the position of the Brazilian contemporary artist by an analysis of the *Longitudes* seminar, held in São Paulo in March 2014. Three central themes guided the seminar configuration and its further analysis: the first dealt with the artist's identity; the second dealt with the expansion of the alternative space and the artist's scope of work; the third topic turned to the training sites and the proliferation of colleges and other courses to come meet the demand of the newly developed labor market. From the testimonies collected in the workshop, we will discuss the labor relations in the milieu and the professionalization of the contemporary artist in Brazil.

Key words: Contemporary Art, artist professional, labor relations

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	09
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – IDENTIDADE DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO.....	21
CAPÍTULO 2 – A AMPLIAÇÃO DOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO.....	31
2.1 – O ARTISTA-ETC.....	31
2.2– ESPAÇOS ALTERNATIVOS.....	43
CAPÍTULO 3 – A ARTE NA UNIVERSIDADE.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
ANEXOS.....	76

Cerca de 160 pessoas acompanham o primeiro dia de seminário na Casa do Povo (29/03/2014)

Créditos: Thaís Jatene

APRESENTAÇÃO

“Nenhuma produção do conhecimento nas ciências humanas jamais pode ignorar ou negar o envolvimento de seu autor como sujeito humano nas suas próprias circunstâncias”. (SAID, 2007, p. 39)

Em 2013, quando me candidatei à pós-graduação em Estudos Culturais, fui aprovada com o projeto de pesquisa intitulado *Políticas públicas e mercado das artes visuais: o programa Brasil Arte Contemporânea e seus desdobramentos*. Tratava-se de um estudo de caso sobre um projeto implementado pelo Ministério da Cultura (MinC) em 2007 chamado Programa Brasil a Arte Contemporânea (BAC). Criado com o objetivo de estabelecer instrumentos para a internacionalização da arte contemporânea brasileira, o BAC patrocinou o envio de 32 galerias e obras de 108 artistas brasileiros para a 27ª Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri, a Arco'08.

Parti do princípio de que havia uma certa incoerência em um governo como o do Partido dos Trabalhadores (PT), historicamente ligado às classes populares, em dispor de 2,6 milhões de reais para uma iniciativa voltada à comercialização de bens de luxo, sem antes promover uma discussão acerca das prioridades de investimento do MinC relacionadas ao apoio às artes visuais.

Minha postura diante do objeto de estudo era de indignação ética, dificultando a obtenção de entrevistas, o acesso a documentos e o manejo intelectual com uma abordagem mais científica do mercado de artes. Somado a esse fato, em agosto de 2013, meu projeto intitulado *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil* foi contemplado pelo 10º Edital Redes Nacionais Funarte. Optei, portanto, por redefinir o tema da minha dissertação.

O seminário *Longitudes* propôs inverter a lógica da produção em artes visuais, com vistas para o mercado externo – o sentido latitudinal –, e investigar as questões nacionais dessa área e as alternativas para construir bases sólidas para nossa cultura. Sendo assim, ao convidar os palestrantes, tomei como

ponto de partida seus currículos e experiências profissionais, buscando cobrir ao máximo não apenas a diversidade de regiões no país como também a variedade de formações, seja dentro ou fora do âmbito universitário.

O tema da formação em artes visuais no Brasil é amplo e carente de pesquisas. Dessa maneira, esta dissertação é um recorte das questões cruciais, identificadas pela autora, apresentadas durante o evento, entre elas a profissionalização do meio, a diversificação das atividades desenvolvidas pelos artistas e a ampliação dos espaços de formação e do ensino universitário.

Público aproximado de 160 pessoas prestigia o primeiro dia de seminário na Casa do Povo (29/03/2014)
Créditos: Thaís Jatene

INTRODUÇÃO

Há um ranço histórico perverso de que Belém do Pará olha para fora de si, mas nunca para si mesma.

Armando Queiroz

Marcada pelo aprofundamento da desregulamentação financeira internacional iniciada um decênio antes, a década de 1990 também testemunhou uma rápida expansão do mercado da arte visual contemporânea¹. Houve nesse período um significativo crescimento do campo artístico com o surgimento de novos centros de arte contemporânea, feiras internacionais, bienais, museus, comerciantes de arte e colecionadores particulares.

No Brasil, o governo de Fernando Collor de Mello (1990–1992) conduziu esse movimento de liberalização econômica. Com uma feroz reestruturação do estado em bases neoliberais, o primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar (1964–1985) promoveu, através da extinção de barreiras não-tarifárias e da restrição das alíquotas de importação, a abertura do mercado nacional, o que provocou sérios impactos sobre o campo produtivo do país. Além disso, a nova ordem neoliberal implicou na diminuição das atribuições da máquina estatal, ou seja, na redução significativa dos gastos públicos e o “tamanho” do estado.

Atingido em cheio pela consolidação dessas políticas, o setor cultural amargou um desmonte sem precedentes na história brasileira², experimentou severos cortes orçamentários e teve completamente revogado seus estímulos fiscais. A dimensão simbólica daquele período pode ser medida a partir da retirada do *status* de ministério do MinC, rebaixado a uma secretaria de governo. Em lugar do investimento direto estatal na área, a era Collor

¹ Cabe aqui pontuar que o termo arte contemporânea trata-se de uma expressão do campo de artes visuais para classificar a arte visual erudita pós-moderna. Esse termo será melhor explicado futuramente durante esta pesquisa.

² O governo Collor extinguiu diversas autarquias, fundações e empresas públicas federais ligadas à cultura, dentre elas a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen).

aperfeiçoou mecanismos de incentivo (renúncia) fiscal cujas linhas mestras foram traçadas no governo do antecessor José Sarney (1985–1990).

Nesse contexto, foi sancionada, em dezembro de 1991, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313), mais conhecida como Lei Rouanet³, que se amparava em três mecanismos: incentivos a projetos culturais por meio de renúncia fiscal; Fundo Nacional de Cultura (destinado a projetos com menor capacidade de captação de recursos); e Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico (que nunca foi implantado). Ao longo dos anos, a Lei Rouanet passou por várias alterações. Na gestão de Francisco Weffort, ministro da Cultura no governo Fernando Henrique Cardoso (1995–2002), houve uma reforma na legislação que aumentou o percentual de imposto passível de ser usado como incentivo fiscal, de 2% para 4%, e tornou toda pessoa jurídica apta a fomentar projetos culturais. Com o *slogan* “Cultura é um bom negócio”⁴, o MinC distribuiu uma cartilha que explicava como a renúncia fiscal poderia se transformar em lucro real aos investidores, nos casos, por exemplo, da dedução tributária da compra de equipamentos do projeto incentivado⁵.

Com uma isenção fiscal de apenas 4%, foram majoritariamente os grandes capitais que encontraram visibilidade de investimento em cultura. O mercado financeiro tornou-se a principal fonte de financiamento de arte visual erudita – os principais bancos do país criaram seus próprios institutos culturais (Instituto Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural Nossa Caixa e Centro Cultural Santander), além de outras instituições mais antigas também se beneficiaram de patrocínios oriundos da Lei Federal de Incentivo à Cultura, como a Fundação Bienal de São Paulo, os museus de Arte Moderna paulistano e carioca e as feiras de arte SP-ARTE e ARTE-Rio, para citar alguns exemplos.

Esse contexto propiciou o estabelecimento de um mercado significativo de artes visuais no Brasil que, em termos formais, revelou o aumento da

³ O nome é uma referência a Sérgio Paulo Rouanet, então secretário de Cultura do governo Collor.

⁴ O mote foi inspirado abertamente na campanha “The arts are your business”, promovida no governo de Margaret Thatcher, no Reino Unido, durante a década de 1980 e cujo objetivo era incentivar o patrocínio privado para as artes britânicas.

⁵ Apesar da extensão da lei para pessoas físicas e pequenas empresas, até hoje ela funciona na base de investimento de capitais provenientes de bancos e empresas públicas e privadas de grande porte.

produção e da circulação de arte contemporânea e de artistas visuais brasileiros. A ampliação gradativa de instituições culturais privadas criou uma demanda de mão de obra qualificada para seus mais variados programas: artistas, curadores, arte-educadores, mediadores, montadores, produtores culturais, museógrafos, além de um conjunto de profissionais de fora do meio artístico (contadores, assessores jurídicos, *designers*, auxiliares administrativos, entre outros). Por conseguinte, surgiram nos últimos 20 anos em todo o país cursos profissionalizantes e diversas graduações e pós-graduações em artes visuais, artes plásticas, história da arte, crítica e curadoria, museologia, restauro, arte-educação, etc.

A política de editais, iniciada no governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2010), foi outro fator decisivo para a profissionalização do meio. Houve no MinC uma ampliação do orçamento e do quadro funcional com políticas culturais voltadas para ações socialmente mais inclusivas⁶ e com sistemas avaliativos mais burocráticos. O critério de envio de projetos padronizados exigiu dos proponentes uma habilidade escrita formal que acabou por favorecer graduados e pós-graduados iniciados na escrita de projetos.

Tal processo também reconfigurou o que entendemos por artista – (aquela ou) aquele profissional responsável por produzir o trabalho que circulará por meio de outras instâncias e dos profissionais elencados acima. Diferente de outros momentos na história da arte brasileira, o artista contemporâneo tem um perfil jovem, recém-saído da universidade e inserido no meio artístico através de editais, espaços autônomos, intervenções em equipamentos públicos e ainda por meio da venda de suas obras em galerias.

A partir do contexto apresentado acima, esta dissertação de mestrado tem por objetivo discutir a posição do artista brasileiro contemporâneo mediante a análise de *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, seminário ocorrido na Casa do Povo, na cidade de São Paulo, entre os dias 29 e 30 de março de 2014. Contemplado em agosto de 2013 pelo 10º Edital Redes Nacional da Funarte, *Longitudes* propôs-se a discutir o eixo atual

⁶ São exemplos de políticas culturais do período o Programa Cultura Viva, com os pontos de cultura e os editais voltados às populações de baixa renda, jovens em situação de vulnerabilidade social, comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos, agentes culturais, artistas e produtores, pesquisadores, acadêmicos e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural (Ministério da Cultura, 2009).

do mercado de arte brasileiro, cuja lógica de produção está voltada ao exterior⁷, debatendo alternativas para inversão do sentido latitudinal ao longitudinal, no qual seria possível atentar-se às questões nacionais e regionais da produção artística brasileira contemporânea, a fim de contribuir para a construção de bases sólidas para a cultura do país.

Esta dissertação é um balanço dos depoimentos realizados durante esse evento e dos textos produzidos pelos palestrantes, que perpassam os seguintes temas: de que maneira estão se “formando” os artistas contemporâneos no país? Como mapear esses lugares de formação? O que as universidades e os cursos livres desejam oferecer como formação? Há alguma preocupação em formar artistas para o desenvolvimento sociocultural do país ou seguimos produzindo cultura para demandas do mercado exterior?

Como coloca, ao relatar sua vivência artística na capital do Pará, o artista belenense Armando Queiroz durante o seminário:

Tomo a liberdade de me colocar como estudo de caso, ampliando isso para uma série de colegas artistas que, como eu, surgiram no início dos anos 1990 em uma situação de um mercado rarefeito e nós, artistas, fomos absorvidos pelas instituições como a universidade e o museu.

Então, tomarei a liberdade de ler para vocês um texto memorialístico que tem uma reflexão sobre a minha experiência nessa trajetória de um artista que não encontrou possibilidade de estar em um mercado de fora e nem ter uma possibilidade de subsistência com o meu trabalho dentro da realidade de Belém.

Tem um outro tipo de atividade que é não sair do seu local, no sentido de que a tração sempre foi feita para o Rio [de Janeiro] e São Paulo, uma leva imensa de gerações veio parar nessas duas capitais. E hoje tenho a clareza da necessidade de estarmos no nosso local de origem. Acho que transitar é importantíssimo, mas o meu desejo é permanecer em Belém (QUEIRÓZ, 2014)⁸.

Em junho de 2013, quando o projeto intitulado *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil* foi concebido, a principal motivação foi

⁷ No capítulo “Sentido da Colonização”, em *Formação do Brasil Contemporâneo*, Caio Prado Júnior afirma que nossa produção desde o período colonial esteve voltada majoritariamente à exportação e, portanto, aos interesses externos vindos da Europa (sentido latitudinal).

⁸ Informação verbal fornecida por Armando Queiróz no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

debater e questionar o festejado crescimento do mercado de arte dos últimos 10 anos e chamar a atenção para a situação dos trabalhadores do meio.

A pesquisa coletou, para análise, o depoimento de 18 palestrantes com notória experiência no campo artístico, que fizeram intervenções acerca de seus trabalhos em instituições de produção, difusão e venda de obras visuais. Esses registros foram o produto final desse seminário. *Longitudes* foi uma oportunidade de reunir diversos artistas que, por estarem geograficamente distantes, raramente têm a oportunidade de compartilhar experiências e desenvolver uma rede de contatos. A inter-regionalidade foi a questão chave desse projeto, viabilizado graças ao financiamento oferecido pelo edital, que custeou o deslocamento dos participantes⁹.

Do momento em que o projeto foi contemplado, em agosto de 2013, até sua concretização em março de 2014, a pesquisadora dedicou-se a ler e organizar a bibliografia encontrada sobre o mote da formação em artes visuais no país e, a partir dessa ampliação do campo de estudo, começou a subdividir o projeto em três temas e seis mesas que compuseram o seminário.

O primeiro tópico abordou a identidade do artista e se lançou sobre três problematizações: o que seria o artista profissional, como as questões da arte conceitual trouxeram novos paradigmas para a profissão e como um artista – que hoje não produz mais necessariamente objetos vendáveis – pode tirar sua subsistência apenas da sua produção.

O segundo tratou da expansão dos espaços alternativos e do escopo de trabalho do artista – expansão essa relacionada à imaterialidade da obra de arte e, portanto, à gradativa ampliação e complexificação das instâncias de mediação atualmente reivindicadas pelos artistas.

O terceiro debruçou-se sobre os locais de formação e a proliferação de faculdades e cursos livres que vêm atender a demanda do mercado de trabalho recém-desenvolvido. Foi incluído nesse tema uma mesa a respeito das questões regionais, que instigou a reflexão com relação às especificidades e afinidades entre as variadas regiões do país.

⁹ Destarte, o papel da pesquisadora se deu primeiramente no âmbito da concepção do seminário, firmando parceria com uma produtora que se responsabilizasse pelos trâmites burocráticos que o financiamento obtido pelo prêmio exigiu (Ver ANEXO 9).

Foram seis agentes da cidade de São Paulo, entre eles Ana Luísa Lima e Pedro França, que tiveram suas formações respectivamente no Recife e no Rio de Janeiro, tendo ambos trabalhado com projetos em suas cidades natais; outros quatro agentes da região Sudeste, entre eles Júlio Martins, que trabalhou no programa *Rumos Itaú Cultural* fazendo um mapeamento dos artistas de instituições em Minas Gerais e no Espírito Santo, e os professores Felipe Scovino, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Ricardo Basbaum, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); dois agentes da região Sul, entre eles Kamilla Nunes, que vem desenvolvendo uma pesquisa sobre espaços independentes de arte contemporânea no Brasil. Da região Centro-Oeste, Luciana Paiva e Divino Sobral, ambos artistas e professores atuantes no ensino de arte contemporânea respectivamente em Brasília e em Goiânia. Dois agentes da região Nordeste, entre eles Roberto Traplev e Ana Maria Mais, ambos atuantes no Recife. Da região Norte, mais dois convidados: Armando Queiroz, artista e diretor do Museu da Casa das Onze Janelas e Ueliton Santana, artista plástico do Acre e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Acre (IFAC)¹⁰.

Vemos, dessa forma, que os convidados fizeram intervenções acerca da experiência particular de cada um em instituições de formação de arte contemporânea, da instrução como artista e da visão sobre a formação dos artistas contemporâneos no Brasil.

Toda a pesquisa, bem como a seleção dos temas e dos convidados, teve como finalidade estimular uma discussão junto aos participantes, viabilizando a construção de um panorama daquilo que vem sendo, nos últimos anos, a formação do artista plástico (ou visual) no circuito artístico. Pretendeu-se colocar em contato a pluralidade de pensamentos sobre a formação artística dos palestrantes e ouvintes, estendendo o repertório e o olhar sobre a produção nacional de artes visuais.

A partir dos depoimentos realizados no seminário, percebemos que uma das questões principais da configuração do artista brasileiro contemporâneo perpassa um aspecto ampliado das condições de trabalho e da criação em

¹⁰ O contrato com autorização do uso de imagem e som de todos os participantes do seminário, encontram-se no ANEXO 3.

artes visuais no país¹¹. Essa inviabilidade financeira dos trabalhadores, conforme buscaremos exemplificar nesta pesquisa, é consequência da “precarização das relações de trabalho” e da desigual e pouco transparente precificação das obras de arte. Por precarização, podemos entender a ausência ou a debilidade de acordos formais entre os distribuidores e difusores dos bens culturais (galerias, museus, mecenas) e os produtores de arte (artistas, educadores, montadores, etc).

Desse modo, observamos que a profissionalização do artista e a ampliação do seu campo de atuação estão intimamente ligados. No momento em que presenciamos o nascimento de instituições artísticas, estas necessitam de mão de obra qualificada para seus mais variados programas.

A biografia profissional dos convidados aponta para uma multiplicidade de atuação em diversas atividades que incluem a docência, a crítica e a produção cultural¹². Dos 18 convidados, 15 se autointitulam artistas e destes, com exceção apenas de Carla Zaccagnini, todos se declaram artistas que atuam em outros afazeres que não exclusivamente a venda de seus trabalhos (Ver ANEXO 8).

Para evidenciar essa multiplicidade de depoimentos¹³, todos os convidados receberam textos de referência sobre os três pontos geradores de debate – a identidade do artista contemporâneo; a ampliação do circuito; a formação do artista –, tópicos que se desdobraram em seis mesas e foram a base para a estrutura de capítulos desta dissertação. Iremos observar que as falas dos palestrantes abordam todas as temáticas, já que estão fortemente relacionadas e subordinadas umas às outras.

Os dois dias de seminário reuniram um público aproximado de 350 pessoas, cujo perfil incluía estudantes de artes (universitários ou de escolas livres), artistas, críticos, curadores, historiadores de arte, educadores, gestores

¹¹ Durante minha graduação em Artes Plásticas na Universidade de São Paulo e, posteriormente, na minha vivência no mercado de trabalho em instituições como o Paço das Artes, Itaú Cultural, CCSP e Pinacoteca do Estado de São Paulo, pude observar a dificuldade da grande maioria dos artistas em atingir uma autonomia financeira que os permitisse viver apenas da venda do seu trabalho em arte.

¹² A partir de um *e-mail*, enviado com 30 dias de antecedência, com um texto elaborado de acordo com o tema de cada mesa, os convidados foram contatos logo após a definição do tema das mesas e dos participantes. (VER ANEXO 1 e 2).

¹³ Orientações gerais por *e-mail* antes do seminário a respeito do tempo duração das falas, que teria até 20 minutos por palestrante, e da abertura para diálogo com o público, de também 30 minutos, o que resultou em aproximadamente duas horas de conversa por mesa.

de instituições ligadas ao ensino de arte e pesquisa em artes visuais, professores de arte, interessados em geral. A demanda por certificados de participação ratifica a presença maciça de estudantes, que participaram do evento a fim de buscar uma formação complementar.

Além do público presencial, o registro audiovisual das mesas-redondas, disponível no *blog* do projeto, teve mais de 4 mil visualizações até o mês de julho de 2016. *Longitudes* recebeu destaque em importantes meios digitais (Revista Select, Mapa das Artes, Cultura e Mercado, Guia da Semana, Catraca Livre, Vitru Virus, Art Ref), além da página no *Facebook* do Centro de Pesquisa e Formação do SESC. O jornal da Unesp, edição do mês de junho de 2014, dedicou o suplemento “Fórum” ao seminário, publicando o texto dos três palestrantes da mesa “Disparidades Regionais” (Júlio Martins, Kamilla Nunes e Ueliton Santana)¹⁴.

Dessa maneira, constituiu-se como tema desta pesquisa de dissertação de mestrado a análise do discurso dos trabalhadores do campo artístico e alguns estudos atuais sobre a precarização das relações de trabalho, a fim de verificar a presença de marcadores econômicos, autopercepção e crítica dentro dos discursos. Optou-se por fazer um recorte que analisasse, nos textos publicados no livro em anexo, as falas ao longo do seminário selecionadas e disponibilizadas para um DVD (ANEXO 7). Esses serão alguns dos temas discutidos nos próximos capítulos. Certa de ter contribuído de alguma maneira para criação de redes de contato no campo artístico, tenho comigo que esse encontro foi uma fração das muitas reverberações engendradas.

¹⁴ As notícias do seminário na mídia encontram-se disponíveis no ANEXO 4.

Mario Ramiro e Carla Zaccagnini debatem durante a Mesa 1 – A profissionalização do artista ou o que torna o artista um profissional (29/03/2014)
Créditos: Thaís Jatene

CAPÍTULO 1

A IDENTIDADE DO ARTISTA

De fato, o que é o mundo da arte senão a presumida realização da subjetividade não subordinada às necessidades do trabalho ou às uniformidades da cultura de massa, mas premiada com uma errância livre que mistura e adapta na floresta dos signos?

(STALLABRASS, 2010)

O artista sempre teve sua identidade problematizada tanto pela sociedade quanto pelos seus colegas. Essa identidade está relacionada tanto aos aspectos formais e artísticos – que vão desde sua formação até sua produção, estando, assim, em conformidade com a ideia de que o meio artístico é (e deve permanecer como) um espaço livre e fluido – quanto à noção de que o artista e sua obra devem evitar qualquer patamar fixo de valor, evidenciando as relações diretas do artista com o mercado e, com isso, seu entendimento como profissional.

Clarissa Diniz, por exemplo, em seu livro *Crachá: aspectos da legitimação artística*, faz uma contundente análise do meio artístico do Recife e de Olinda através de relatos recolhidos entre as décadas de 1970 e 2000. A autora inicia a obra adjetivando como anacrônica a *Minuta para o Projeto de Lei específica dos profissionais das Artes*, escrita em 1983 pela Associação dos Artistas Plásticos Profissionais do Pernambuco, e conclui que a ausência de órgãos reguladores das atividades que desempenham os profissionais da arte deflagra uma condição capacitada fluida, calcada no reconhecimento por seus pares.

Em sua análise, a autora salienta as dinâmicas “fluidas” de legitimação artística do contexto pernambucano e aponta oito dessas:

São elas: autolegitimação (quando analiso os discursos e as condutas autodistintivas dos artistas em relação aqueles que considero “não artistas”); legitimação pelos pares (quando reflito sobre o potencial legitimador que um artista exerce sobre o outro a partir de sua aproximação física ou simbólica); legitimação pelos especialistas (quando observo como os críticos, curadores e outros especialistas corroboram para a legitimação dos artistas); legitimação pelas instituições (quando analiso o papel das instituições nos processos legitimadores); legitimação pelo mercado (quando examino algumas das formas pelas quais o mercado de arte toma parte da construção de legitimidade de determinados artistas ou obra); legitimação pela mídia (quando reflito acerca da presença da mídia como instância legitimadora); legitimação pelo público (quando procuro identificar as especificidades da legitimação “concedida” pelo público da arte) e legitimação pelo ensino (quando comento sobre a participação das instituições de ensino nos processos legitimadores) (DINIZ, 2008, p. 15).

O texto de Clarissa Diniz tornou-se referência para a primeira mesa do seminário. Partilhando da mesma motivação da autora em pesquisar o funcionamento da economia das trocas simbólicas¹⁵ no meio artístico através dos discursos dos artistas, a proposta dessa mesa foi discutir um ponto nevrálgico das artes visuais: nesse caso, o que define um artista profissional e o que é a profissionalização do meio?

Buscou-se na fala dos palestrantes a maneira como eles caracterizam a condição de artista profissional por meio de suas experiências pessoais, e nelas foi possível encontrar divergências de opiniões sobre o que seria, por definição, esse artista. A falta de consenso revelou uma diversidade de atuação profissional e, por conseguinte, de produção artística.

Para Carla Zaccagnini, o artista pode ser considerado profissional quando seu tempo é totalmente dedicado à sua produção, ou seja, não é partilhado com alguma outra atividade de subsistência, mesmo que ligada ao campo artístico. Ao relatar como foi a concepção de um trabalho realizado em 1998, ela conclui:

Porque na época eu não era uma “artista profissional”, eu tinha que fazer outros trabalhos, muitas outras coisas, na época eu trabalhava na Bienal. E acabava que desenhava um pouquinho por dia ou por semana (ZACCAGNINI, 2014).¹⁶

¹⁵ Tomo esse termo das análises de Pierre Bourdieu.

¹⁶ Informação verbal fornecida por Carla Zaccagnini no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

Representada pela Galeria Vermelho, uma das mais relevantes de São Paulo, Zaccagnini está consolidada no circuito e no mercado de galerias. Ao contrário da maioria dos outros palestrantes, que falaram de suas experiências em curadorias, produção de textos críticos para outros artistas e docência em instituições, a artista portenha centrou sua fala no desenvolvimento de suas obras, sem se estender a comentar sua atuação no circuito das artes enquanto “trabalhadora” quando, por exemplo, estava na Bienal.

Já José Spaniol, artista representado pela Galeria Triângulo (que também possui relevância no mercado primário de venda de obras), obteve sua subsistência trilhando a carreira acadêmica como professor universitário. Natural de São Luiz Gonzaga (RS), ele descreve uma ampliação das atividades desenvolvidas pelos artistas:

O artista precisa vender (não necessariamente um objeto). E as expressões vender, informar ou educar devem ser entendidas nos méritos que Basbaum colocou, através de cursos, palestras, ações, seminários, oficinas, mediações culturais e até mesmo a venda de uma obra. Mas a venda, no sentido mais formal que possa existir, passou a representar uma qualidade desse artista, acima de tudo pelo quanto ele vende (SPANIOL, 2014).¹⁷

Percebemos na fala de ambos uma primeira divergência sobre os sentidos de ser ou não ser um artista profissional. Se Zaccagnini entende que essa posição está vinculada à subsistência por intermédio da venda da sua arte, Spaniol confia que o artista deva desempenhar outras funções para seu ganha-pão, embora suas obras ainda sejam a principal base de valoração do seu ofício.

Mario Ramiro acrescenta que ser um artista profissional está também relacionado à atuação e à aceitação no circuito por seus pares:

Isso porque grande parte dos nossos colegas que são “bons artistas” – de qualidade e que estão inseridos no sistema – também estão oferecendo cursos de artes, também estão

¹⁷ Informação verbal fornecida por José Spaniol no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

criando galerias alternativas, *workshops*, etc (RAMIRO, 2014).¹⁸

Paulista de Taubaté, Mario Ramiro tornou-se conhecido no circuito por sua atuação no grupo de intervenções urbanas *3NÓS3*, na década de 1980. Artista multimídia e integrante do coletivo *Kurokos de performance sonora*, sua produção tem relevância para a história da arte brasileira, a pesar de não ser sua única fonte de sustento, já que atua também como docente universitário.

Outro participante do seminário, o carioca Felipe Scovino não se intitula artista, mas um crítico, curador e professor universitário. Ele defende que a habilidade técnica e a produção de obras não são suficientes para definir um artista profissional, principalmente após o legado da arte conceitual:

O sujeito não é um artista porque desenha, esculpe ou pinta, apesar de a academia, em determinados momentos e lugares, impor isso – e nesse sentido ser mais uma academia de ginástica do que um lugar do pensamento. Tornar o aluno hábil não o transformará em artista. Mario Ramiro tocou nesse ponto. Ainda mais depois do legado de Duchamp e da arte conceitual (SCOVINO, 2014).¹⁹

O goianiense Divino Sobral também concorda com a ideia de que o artista deve ser, além de um produtor de obras, um questionador, advogando a favor da formação teórica: “Mas, seja o artista formado na universidade ou individualmente, ele tem por obrigação ser um pensador da sua área e não apenas um “fazedor”. Haja vista a carência de pensadores que temos” (Sobral, 2014)²⁰.

Ricardo Basbaum aprofunda a questão do artista que não depende unicamente da venda de seu trabalho e que, como ele próprio, tem que atuar como artista multimídia-professor-crítico-curador, ou como se nomeia, “artista-etc”. Ele aponta a importância que as instâncias de mediação vêm ganhando na arte contemporânea e como esses espaços podem e devem ser apropriados pelo artista no processo criativo.

¹⁸ Informação verbal fornecida por Mario Ramiro no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

¹⁹ Informação verbal fornecida por Felipe Scovino no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

²⁰ Informação verbal fornecida por Divino Sobral no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

Temos que compreender esse circuito hiperfacetado, hiperinstitucionalizado e cheio de camadas está repleto de locais de produção. E o problema pode surgir, pode ser fabricado em qualquer um desses lugares. Então, é importante pensar o artista como aquele que produz o problema enquanto lugar de produção (BASBAUM, 2014).²¹

Paulistano formado no Rio de Janeiro, Basbaum também destaca uma questão conceitual relevante que diferencia dois modos de produção na arte contemporânea. O primeiro, que é vendável no mercado, e o segundo, que pode ser um “problema”, já que foi criado a fim de romper e questionar as estruturas do meio artístico:

Agora, como fazer para que esses problemas possam entrar na região de uma economia real, por exemplo? Qual o valor do problema? É possível vender problemas? Vale a pena vender problemas em feiras de arte? Vale a pena vender problemas, atribuir um preço a um problema? Transportar um problema de um lugar para outro, por exemplo? Vê-se aí que se trata, de fato, de movimentar uma imensa economia. Não se pode esquecer – e isso faz parte do horizonte desse seminário – que a figura do artista hoje se coloca no âmbito de uma arte contemporânea que pertence à macroeconomia, na medida em que o neoliberalismo se expande pelo planeta e que a discussão do artista como profissional ganha um imenso impulso a partir dos anos 1980, aquele que foi exatamente um momento de virada econômica, como já foi dito aqui na introdução (BASBAUM, 2014).

Esses dois tipos de atividades artísticas coexistem na contemporaneidade e nascem de motivações diversas: por um lado, o artista que produz seu trabalho e consegue atribuir algum valor financeiro a obra, de modo que sua venda seja suficiente para sua subsistência. E, por outro lado, o artista que opera nos diversos espaços do circuito de arte, a fim de criar “problemas” e ampliar os seus próprios espaços de atuação.

Aquelas conversas sobre, afinal de contas, “quem é o artista” e “qual é o seu papel”, que o caracterizam como aquele que explica a sociedade e o mundo ao redor, acabam reduzindo-o a uma figura arcaica, guardando algo ainda desse lugar do artista percebido como alguém que tem o contato direto com Deus, conectado a uma região de explicações. Ao contrário, parece-me que esse artista – aí sim, inserido em uma economia real –

²¹ Informação verbal fornecida por Ricardo Basbaum no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

é convocado agora não mais como um explicador, mas como um produtor de problemas que podem ser interessantes e cujas respostas são necessárias para estruturar uma economia que tem interesses que não são, exatamente, aqueles do campo da arte (BASBAUM, 2014).

Temos então duas atuações distintas do artista contemporâneo: o que “cria problemas” e se apropria das estruturas do circuito para produzir *versus* o “que cria soluções” e fornece “matéria-prima” para exposições, nos termos de Ricardo Basbaum.

Podemos identificar nessas duas figuras levantadas pelos debatedores o conceito do artista de ateliê, que começou a ser delineado no Renascimento Cultural europeu entre os séculos XIV e XVI, e a introdução da figura do artista de vanguarda do século XX, que desconstrói essa imagem do artista “fazedor” de objetos e introduz o “problematizador” social. Esse tema será melhor abordado quando discutirmos os espaços de formação dos artistas e suas universidades e instituições.

Defendendo a importância de o artista ser um propositor crítico capaz de entender o funcionamento do sistema em que se encontra inserido, Divino Sobral argumenta:

E se você não tem condições de entender como ele funciona, você também não terá condições de propor desvios e ações nas cláusulas que regem esses comportamentos. Você não tem condições de refutar o que dizem sobre o seu trabalho. Alguém falou dos jornais, os jornais geralmente deformam muito mais do que informa. Você não tem condições de se inserir nas instituições com uma visão crítica. Porque isso só pode ser feito através de um texto, as pessoas desconsideram você chegar lá e reclamar oralmente. Fica apenas como uma pessoa que quer reclamar. Se você reclama formalmente o documento precisa ser arquivado dentro da instituição e mais cedo ou mais tarde esses documentos farão efeito dentro da instituição (SOBRAL, 2014).²²

Sobral termina seu comentário refletindo sobre a falta de formalização das relações de trabalho, que colaboram com a precarização²³ das condições do trabalhador e, por conseguinte, alimentam um sistema perverso²⁴.

²² Informação verbal fornecida por Divino Sobral no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

²³ O tema da precarização foi pouco abordado pelos convidados. Dentro dos estudos sobre as artes visuais, esse assunto carece de dados. Como coloca José Carlos Durand em seus

É conhecida, mas pouco pesquisada, a ligação entre o mercado de artes visuais e o uso da venda e compra de obras para fins de isenção fiscal, lucro e especulação²⁵. Um forte indício disso foi a escassez de depoimentos no próprio seminário que abordassem os acordos trabalhistas entre artistas e galerias. O mercado de artes visuais se beneficiou com a grande e repentina expansão em escala global das transações financeiras a partir da década de 1980. Especialmente devido à natureza especulativa das obras de artistas vivos, tivemos nesse período um aumento na demanda por criações de novos artistas visuais.

Carioca radicado em São Paulo, Pedro França discute a capacidade de questionamento da produção artística, atentando para aquilo que Ricardo Basbaum classificou como “infantilização” do artista:

Não é certamente coincidência o fato de que, ao mesmo tempo em que a imagem do artista é absorvida pela ideologia do capitalismo contemporâneo para se tornar um modelo do novo profissional autônomo, essas mesmas instâncias periféricas sobre as quais ele pretendeu ter algo a dizer nas décadas anteriores tenham ganhado autonomia e excluído progressivamente a sua presença. Aspectos como arquitetura, serviço educativo, curadoria, produção, mercado, etc, experimentaram nas últimas décadas uma hiperinflação, a ponto de fazer recuar o próprio campo de trabalho do artista, restringindo o acesso a áreas de atuação que em algum momento ele já tocou. O Ricardo Basbaum falou de uma infantilização do artista, e eu acho que tem certamente a ver com isso. Você fica no seu cantinho, faz o seu trabalho e é tudo que você pode fazer. Deixa o resto com a gente (FRANÇA, 2014).²⁶

E finaliza:

estudos sobre o circuito artístico na década de 1980: “Nem sempre são explicitamente mencionadas as fontes de opinião e informações elaboradas na análise. A razão é simples: um estudo como esse, a compreensão da luta de interesses que constituiu um meio social restrito, como o das artes plásticas e da arquitetura, exige a captação e uso de informações sigilosas” (DURAND, 1989, p. XXI).

²⁴ Como aponta a pesquisadora Ana Letícia Fialho, um dos principais mercados primários de venda de obras, representado pela ABACT, formaliza apenas 26% dos seus acordos com os artistas representados (FIALHO, p. 23, 2014).

²⁵ “Considerando as dificuldades na obtenção de dados confiáveis sobre o mercado das artes – onde o sigilo faz parte das regras do jogo, seja a fim de manter a “aura” dos objetos e das reputações ou por razões de evasão fiscal” (FIALHO, 2005a).

²⁶ Informação verbal fornecida por Pedro França no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

Esse recolhimento do artista é o que desfaz totalmente a ideia de artista como produtor em seu sentido mais amplo e libertário, transformando-o no limite em fornecedor de matéria-prima para exposições sobre as quais ele não terá nada a dizer (FRANÇA, 2014).²⁷

Quando Basbaum, França e Sobral defendem uma maior atuação dos artistas nas instâncias de mediação do trabalho de arte, eles aludem às relações financeiras pouco transparentes no ambiente artístico e acrescentam que limitar a função do artista ao fornecimento de conteúdo para exposições é, de alguma maneira, alienante e prejudicial para a classe. Sendo assim, podemos identificar nesse discurso partilhado uma vontade de empoderamento dos meios de circulação das obras de arte e, por conseguinte, uma partilha dos resultados financeiros, que são obscuros para os artistas.

Em resumo, as instâncias de legitimação descritas no texto de Clarissa Diniz iniciam uma discussão acerca da profissionalização do campo das artes visuais e de democratização das esferas de circulação e mediação das obras de arte. Esse processo de lutar por um protagonismo do artista passa por uma necessidade de formalização das relações de trabalho em um mercado notoriamente conhecido por ser pouco cristalino em suas transações financeiras.

Iniciamos com a fala de Carla Zaccagnini, que se dedica exclusivamente à sua produção artística e dela obtém sua subsistência, para depois expandir a discussão com os depoimentos dos professores universitários José Spaniol e Mario Ramiro, que apontam uma tendência à ampliação das instâncias de atuação do artista. Divino Sobral e Felipe Scovino trazem para o debate a necessidade de o artista da contemporaneidade ter uma formação teórica mais ampla, que o instrumentalize para questionar o circuito artístico e sugerir novos desafios e novas formas de se relacionar com seus pares, com as instituições e o mercado. E Ricardo Basbaum e Pedro França alertam para o movimento inverso que o circuito propõe ao artista, de estar menos envolvido com as instâncias de mediação de sua obra e, portanto, enfraquecido para problematizar e criar obras provocativas.

²⁷ Informação verbal fornecida por Pedro França no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

Podemos observar que os discursos dos palestrantes sobre o que deveria ser o artista profissional estão carregados de crenças e posicionamentos conceituais que envolvem, em última instância, as relações financeiras da classe. Ficou explícita a importância de se abrir espaço para discutir a profissionalização do meio, que implica diretamente nas condições de subsistência dos trabalhadores. Tão importante quanto estudar as instituições e teorias artísticas é tecer ligações entre o mundo das ideias e o contexto socioeconômico que envolve o artista. Dessa maneira, seguimos para o próximo capítulo, que abordará a ampliação do campo profissional e como se dão as relações entre os atores desse cenário artístico.

Ricardo Basbaum, Ana Maria Maia e Armando Queiroz discutem durante a Mesa 2 – O artista e seu âmbito de atuação (29/03/2014)

Créditos: Thaís Jatene

CAPÍTULO 2

A AMPLIAÇÃO DOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO

2.1 – O ARTISTA-ETC.

Em primeiro lugar, para falar da expansão dos espaços para o artista atuar, devemos lembrar que os próprios palestrantes e ouvintes representam um leque de profissionais com uma multiplicidade de atuações dentro do circuito artístico. Como reforça Mario Ramiro: “Assim, aquilo que procuramos também vai se definindo pelas oportunidades que surgem no caminho” (RAMIRO, 2014)²⁸.

Os dois tipos de atuação do artista analisados no capítulo anterior – o primeiro como “fazedor” de matéria-prima para exposições e o segundo como produtor de “problemas” no circuito de arte – estão relacionados não apenas à ampliação dos espaços de performance profissional, mas à expansão do circuito artístico composto por instituições e, dentro delas, por um forte emparelhamento de instâncias de mediação. Ricardo Basbaum descreve estas, fazendo uma analogia com o caminho percorrido pelo público para conseguir chegar à obra de arte dentro da Bienal:

Penso em uma pessoa que acorda de manhã, em casa, aqui na cidade de São Paulo, e que tem o plano de visitar a Bienal nesse dia. Assim que acorda, abre as páginas do jornal e vê um anúncio da Bienal de São Paulo. Liga a televisão e, por acaso, vê uma chamada de trinta segundos da Bienal, ou até mesmo um curador ou artista sendo entrevistado. Ou, quem sabe, até o vídeo de um artista sendo exibido. Sai para a rua em direção à exposição e na Avenida 23 de Maio, ou em qualquer outra rua ou avenida, se depara com grandes *outdoors* relacionados à exposição, chamando a atenção, se referindo à Bienal de São Paulo com alguma frase de efeito, ao modo de uma peça publicitária.

²⁸ Informação verbal fornecida por Mário Ramiro no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

Finalmente, quando chega ao Ibirapuera se depara com o parque que, como todos sabem, também é emblemático para a cidade de São Paulo. Percorre o parque, descobre como chegar ao pavilhão, percebe o edifício. Um prédio icônico para a arquitetura brasileira, projeto de Oscar Niemeyer, com suas colunas, todo cercado de vidro na parte de baixo. Em seguida, entra na Bienal. Passa por detectores de metal (uma inovação recente da Bienal), atravessa uma forte barreira de segurança: é preciso tirar coisas da bolsa, mostrar a câmera fotográfica. Às vezes existe aquela situação de um certo embarço, como no aeroporto.

Mas você consegue atravessar. Entra então na exposição e logo é recebido por uma série de painéis que indicam do que se trata evento – descritivos, explicativos, introduzem a exposição, sendo acompanhados, ainda, nessa parte da entrada, por painéis dos patrocinadores e apoiadores do evento, com suas marcas e logos, em tom de leve publicidade. Ao começar a caminhar pela exposição, você se depara, ainda nas paredes – como foi o caso da 30ª Bienal, da qual participei – com farta sinalização, amigável para o visitante. Naquela ocasião, você podia ver monitores de plasma com a programação dos eventos que iam acontecer naquele mesmo dia. Havia também mapas impressos disponíveis – e então você recolhe um folheto com o mapa.

Nesse momento, você vê para onde quer ir. Começa a tentar se deslocar; lê novos textos informativos nas paredes. Direciona-se para uma sala. Mais textos, descrevendo a biografia do artista ou trazendo alguma introdução – textos da curadoria, mas às vezes textos do setor educativo. Podemos ser recebidos na entrada da sala por alguém muito bem treinado, que estudou, teve um aprendizado, cursou uma série de oficinas para chegar ali e desempenhar o papel de monitor – ele ou ela pode nos receber nessa sala. As etiquetas, junto à parede, têm descrições sobre quem é aquele artista, informações técnicas e o título da obra.

Nesse percurso, vê-se também a museografia proposta pelo arquiteto convidado, responsável por desenhar a expografia do evento. Sem a museografia – no caso da Bienal de São Paulo – aquele edifício é um imenso vão livre, que não deixa de ser um espaço muito interessante, mas a museografia constrói paredes, avenidas, sinalizações. A museografia e a iluminação também constroem, de modo muito claro, os modos de como é possível se deslocar naquele espaço. Finalmente, quando chega à obra que está buscando, que deseja ver, esse visitante – quando enfim chega lá – já está cansado, esgotado, exaurido. Depois de atravessar tantas e tantas camadas, existiria ainda algum fôlego para celebrar a importância e a potência do encontro com a obra de arte? (BASMAUM, 2014).²⁹

Essa descrição nos dá a dimensão do que vem sendo nas últimas décadas o aumento do circuito das artes visuais e, por conseguinte, da

²⁹ Informação verbal fornecida por Ricardo Basbaum no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

diferenciação no meio de trabalho do artista contemporâneo, que é uma oportunidade para este, segundo Basbaum, questionar e produzir novas relações com o público.

Essa é de fato a condição com a qual temos que trabalhar. Isso configura um local de trabalho para o artista: pode-se facilmente localizar e listar nomes de artistas que trabalham em cada uma dessas etapas que acabamos de apontar – posso abrir o jornal, por exemplo, e ter ali a inserção de um artista como parte daquele evento; posso ligar a televisão e ter ali o vídeo de um artista utilizando aquele espaço da televisão, que não seja uma peça publicitária da Bienal; artistas podem intervir e utilizar os outdoors da rua trabalhando criticamente a superfície da comunicação, da publicidade, enfim, da mídia. Sabe-se perfeitamente disso (BASBAUM, 2014)³⁰.

Podemos dizer, retrospectivamente, que a mudança conceitual do papel do artista – para além daquele que produz objetos para exposições – está fundamentada nas transformações que ocorreram nas artes a partir da década de 1960 e que colocaram o artista em muitas esferas de atuação, como, por exemplo, a crítica e a mediação. No texto, “Amo os artistas-etc”³¹, Basbaum faz um elogio ao crescimento desse perfil profissional:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc); Vejo o ‘artista-etc’ como um desenvolvimento e [uma] extensão do ‘artista-multimídia’ que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o ‘artista-intermídia’ fluxus com o ‘artista-conceitual’ (BASBAUM, 2005).

Pedro França também advoga a favor dos artistas contemporâneos estarem cientes das mediações que o público atravessa para chegar à obra, referindo-se ao legado dessas mudanças:

Os artistas mais brilhantes dos anos 1960 foram os que

³⁰ Informação verbal fornecida por Ricardo Basbaum no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

³¹ BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc. Publicado em Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

perceberam que obra de arte precisa de mediação, e que ela ocorre, queira o artista ou não. A obra está em algum lugar, alguém fala sobre ela, alguém a contextualiza numa exposição, colocando outras obras ao seu lado, alguém determina seu preço e como ou para quem ela será vendida. Tendo percebido isso, alguns artistas buscaram travar uma batalha pela jurisdição das instâncias periféricas ou de mediação pela obra de arte (FRANÇA, 2014)³².

Podemos nos aproximar da questão ao analisarmos o relato biográfico de Divino Sobral, que descreve sua inserção no circuito, através da multiplicidade de atividades desenvolvidas, frente a uma necessidade do contexto histórico-local.

Em 25 anos de atuação, além de realizar minha obra como artista, trabalhei em praticamente todas as atividades do circuito de arte: montagem; expografia; ação educativa; crítica; curadoria de mostras coletivas de arte contemporânea brasileira; salões de arte em âmbito nacional; exposições monográficas sobre artistas do modernismo goiano; publicação de textos em catálogos, jornais, revistas acadêmicas e livros; organização e participação em seminários e palestras; direção do Museu de Arte Contemporânea de Goiás. O conceito de “Artista etc.” formulado por Ricardo Basbaum aplica-se ao meu modo de agir (SOBRAL, 2015, p. 69).

Se, a partir da década de 1960, houve mais atuação do artista no campo das artes, foi com as gerações posteriores que as múltiplas funções foram conscientemente assumidas. Mario Ramiro, por exemplo, fala sobre as oportunidades que encontrou:

Muitos [artistas] trabalhando nas instituições culturais seguem um caminho de produção de exposições, aprendendo a trabalhar, por exemplo, no ramo da chamada “divulgação para imprensa”, com press release, que foi uma coisa que eu também trabalhei quando saí da faculdade. Se você já tem um certo talento para uma certa escrita, você pode muito bem começar a escrever sobre o trabalho dos seus amigos. Eduardo Brandão tinha lançado uma revista em São Paulo chamada CAOS, e naquela época eu comecei a escrever para a revista sobre exposições que aconteciam na cidade de São Paulo para a revista CAOS. E a Sofia Carvalhosa, prima do Carlito Carvalhosa, gostou do meu texto e me chamou para

³² Informação verbal fornecida por Pedro França no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

trabalhar escrevendo texto de press release da exposição dos meus amigos. (RAMIRO, 2014).³³

Basbaum nomeia essa nova condição como o “artista-etc.”, aquele que atua como professor, pesquisador, curador, arte-educador – uma realidade profissional da maior parte dos artistas presentes no seminário.

Podemos inferir que a ampliação dos campos de atuação do artista está vinculada à condição da arte contemporânea iniciada na década de 1960. Diante de tal pressuposto, é preciso considerar que muitos processos artísticos contemporâneos não partem mais de um saber fazer técnico e específico das artes plásticas – regulamentado pela aprendizagem do ofício do desenho, da pintura, da escultura, da gravura – mantido e transmitido pelas escolas de belas-artes até meados do século XX.

No contexto das produções artísticas pós-anos 1960, as universidades passam a desempenhar um papel cada vez mais importante na formação dos artistas.

A reflexão sobre a mesa 2 e 5 girou em torno da citação de Joseph Kosuth, em seu ensaio *A arte após a filosofia*, que foi compartilhada com os convidados por e-mail: “Se alguém acompanhou meu pensamento (na Parte I), pode entender a minha afirmação de que os objetos são conceitualmente irrelevantes para a condição de arte” (KOSUTH, 2006, p. 227). O que é trocado com outros indivíduos é a figura do artista, porque justamente a mercadoria e o mercador se confundem. O papel do artista é entendido no sentido ampliado, como “um produtor que estabelece uma relação crítica com a representação de sua produção (e por extensão [com] toda produção cultural)” e, portanto, entende o fazer artístico (a arte) como uma atividade (composta por diversas discursividades), e não como um “resíduo físico”.

Podemos pensar, a partir da frase acima, que mercadoria e mercador se confundem. O circuito artístico funcionaria como um mercado de trocas materiais e imateriais que estimula o retorno financeiro de longo prazo e coloca o indivíduo (com seus saberes e conhecimentos) como principal fonte produtiva e de capital.

³³ Informação verbal fornecida por Mario Ramiro no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

A “mercadoria” do mercado da arte não se resume à obra em si, mas ao conjunto: obra-artista-representação e força de trabalho (tempo), no qual arte, vida e trabalho são inseparáveis. Como ele ensinaria e falaria, se não estivesse inserido e em ação dentro do campo? Como entender o mercado e as atividades do artista somente como o construtor de um objeto material se a arte não está mais restrita à elaboração e à execução de uma técnica específica. Como constata Pedro França:

O artista, esse cara cujo modo de vida envolve três coisas. Primeiro, é o cara que ama o que faz, sacrificando conforto, horas de sono e outras facilidades da vida do funcionário comum. Depois, um desdobramento disso: a sua vida coincide com o seu trabalho. Never not an artist. Nunca não um artista é o título de um DVD do Richard Tuttle. Ou seja, a sobreposição, a confusão, e a indissociação entre trabalho e vida [...] E finalmente: o artista é o sujeito que atua em todas as etapas de construção do seu produto. Da concepção à apresentação, tudo está em seus domínios, de uma forma ou de outra (FRANÇA, 2005, p. 76).

Seu argumento é de que a mudança nos moldes de trabalho no campo das artes visuais está associada a uma conjuntura mundial das relações econômicas e trabalhistas. A imagem do artista “altruísta”, que ama o que faz e se preocupa menos com a remuneração material a curto prazo e mais com reconhecimento pelos seus pares a longo prazo, como levanta França, é cruel e se volta contra os próprios artistas:

Então, o “faça o que você ama” se tornou o lema do mercado como um todo, um lema ideológico de um capitalismo que se esforçou, pelo menos nos últimos **30** anos, em corroer os direitos trabalhistas, em precarizar o trabalho e em desarticular os movimentos de classe. O trabalho agora não é algo que se faz por remuneração, mas um ato de amor. Se a remuneração não ocorre, ou é insuficiente, a responsabilidade recai sobre o trabalhador. Você não amou demais o que você fez. A sua paixão e a sua dedicação foram insuficientes. A jogada é essa. Então, o “faça o que você ama” significa que se você se ferrar, a culpa é exclusivamente sua. Toda a dimensão social da cadeia produtiva é ocultada, obliterada por essa ideia. Esse trabalhador é responsável por criar as condições da sua remuneração, e de cavar nos seus sentimentos a motivação apaixonada pelo trabalho. Afinal, como diz o Donald Trump, fazendo o que você ama, o dinheiro virá naturalmente. E isso toca diretamente numa certa “imagem do artista”. Certamente, uma das explicações para o modo como o capitalismo contemporâneo avançou sobre todas as instâncias da vida e

sobre todos os cantos do planeta, sem encontrar, de forma geral, forte resistência, e transformando, dessa forma, as relações de trabalho, e de produção está na capacidade que ele mostrou de absorver a estrutura semântica dos discursos contrários a si formulados nas décadas anteriores no interior e contra esse próprio sistema (FRANÇA, 2014)³⁴.

O autor carioca ainda sugere que tal modificação nas relações de trabalho possui uma importante referência na configuração de artista contemporâneo:

Eu acho que esse modelo de trabalhador é inspirado no artista. Nessa ideia do cara que se reinventa o tempo inteiro, do cara que não tem horário fixo, do cara que durante muito tempo ocupou uma posição voluntária de certa marginalidade em relação a essa vida do funcionário.

Mas essa resistência ao funcionalismo, à carece do horário fixo, da vida regrada, essa resistência se tornou *mainstream*. Isso é a ideologia dominante dos nossos tempos: isso tem sido prometido como uma forma de emancipação, mas é invertido como uma forma de dominação e de atenuação de tensões sociais ou de movimentos coletivos (FRANÇA, 2014)³⁵.

Um indivíduo que não tem “patrão”, que controla seu processo produtivo e de circulação, seria supostamente o dono de sua obra material e imaterial – logo, não constituindo trabalho alienado. Infelizmente, isso não procede.

Voltando à arte e ao artista como mercadoria, o que foi explicitado toma outro rumo. A princípio, o artista não produziria de modo alienado, em que não se identificasse com os produtos de seu trabalho. O artista carrega a “aura”. O “patrão” do artista acaba por ser o mercado, o campo e as suas lógicas, pois, a princípio, necessita vender seu trabalho e sua força de trabalho, através das mais variadas mercadorias produzidas por ele mesmo – inclusive em suas atividades na universidade, em oficinas, em instituições privadas, entre outras. Como afirma França:

Se por um lado essa ideia pode ser libertadora (uma estratégia de não-alienação do artista em relação ao seu próprio trabalho), por outro, essa figura também foi domesticada pela ideologia contemporânea: *Never not a designer, never not a manager, never not a creative director*. O artista se tornou o

³⁴ Informação verbal fornecida por Pedro França no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

³⁵ Ibidem.

modelo e o herói de um capitalismo que quer que seu trabalhador típico seja ele também produtor de si. Que ame o que faça, e não meça sacrifícios. Que não separe vida e trabalho, que trabalhe horas sem parar, que tenha jornada dupla, tripla. Que não tenha escritório fixo nem banco de horas, mas atole-se em metas infinitas e *freelances* acumulados. Que assume a responsabilidade e acolhe em sua jurisdição todas essas partes periféricas da sua atividade. Então, a casa é o próprio escritório, o artista é o seu próprio contador, seu próprio consultor, seu próprio fundo de previdência etc. E evidentemente isso é perverso. Esse novo trabalhador precisa consumir para trabalhar. Quem é designer, arquiteto, trabalha com moda, sabe bem disso. Você não trabalha se você não consome. As duas coisas estão intimamente vinculadas. Roupas, lugares (FRANÇA, 2005, p. 76).

A crítica à concepção de que o artista é alguém que ama o que faz e que, portanto, estaria desinteressado de ganhos financeiros foi desenvolvida no livro de Hans Abbing, *Por que os artistas são pobres? – A excepcional economia das artes*. Para o autor holandês, a busca por reconhecimento e outros benefícios materiais não são uma virtude, mas uma diferença de valores sociais imbuídos dentro do sistema educacional.

No entanto, a falta de interesse em ter dinheiro para consumo ou fins de lazer, não significa necessariamente que os artistas não se preocupam com recompensas e sejam, portanto, altruístas. Artistas não são assim tão excepcionais. Mas é provável que os artistas, mais do que outros profissionais, preferem a satisfação pessoal, o reconhecimento e status ao dinheiro. Esta preferência não é uma virtude (ABBING, 2002, p. 89).

Divino Sobral também aponta para a dificuldade de subsistência no meio, criticando as consentidas “trocas simbólicas” que regem o ambiente artístico:

Eu penso também que a profissionalização do nosso trabalho esbarra na remuneração. Se você não é remunerado, você não pôde se considerar um profissional. Profissional é aquele que é pago para executar o seu trabalho. E nós muitas vezes aceitamos trabalhar de graça por essa “moeda” chamada visibilidade.

Ela pode ser garantida de outra forma, você não precisa trabalhar de graça. Porque você estará sustentando um sistema de arte que é cruel conosco (SOBRAL, 2014).³⁶

O artista faz uma autorreflexão sobre a sua atuação e a de seus colegas, que coloca em xeque uma importante contradição do meio entre discurso e essa própria atuação. Se, por um lado, existe uma vontade de questionar e criar problemas dentro do circuito, por outro, a ameaça de não reconhecimento e isolamento pelos seus pares faz com que a maioria dos artistas evite posicionamentos que causem rupturas nas relações informais.

Essa questão foi abordada por Pierre Bourdieu (1996) ao descrever a arte erudita e os grupos de admiração mútua como um mercado endógeno, constituído por um público que é, ao mesmo tempo, produtor e consumidor, propondo que essa relação possa também ser prejudicial à criação artística. Para o sociólogo (francês), o “campo artístico erudito” funciona como uma “economia às avessas”, fundada em uma lógica específica, cujos valores mercantil e propriamente simbólico permanecem relativamente independentes.

O campo artístico é composto por dois tipos de produção antagônicas: a primeira está baseada na “lógica da economia industrial”, composta por uma demanda preexistente, e a segunda, da “arte-pura”, calcada em uma “antieconomia” que nega o “comercial” e o “lucro a curto prazo”, não reconhecendo nenhuma demanda, senão dela própria, “orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital ‘econômico’” (BOURDIEU, 1996, p.162).

Temos aqui o que Divino Sobral chama dos “mecanismos perversos”, que regem o meio artístico, e que Pedro França aponta como sendo a precarização das relações de trabalho nas últimas décadas, que tem o artista como modelo. Apesar de muitos trabalharem sob o regime de horas e serem assalariados, dificilmente deixam de trabalhar quando termina o expediente. A principal mercadoria, a partir do atual modelo produtivo, acaba por ser o próprio artista, em um processo em que sua principal atividade é construir a si mesmo.

Então, eu acho que esse modelo de trabalhador é inspirado no

³⁶ Informação verbal fornecida por Divino Sobral no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

artista. Nessa ideia do cara que se reinventa o tempo inteiro, do cara que não tem horário fixo, do cara que durante muito tempo ocupou uma posição voluntária de certa marginalidade em relação a essa vida do funcionário (FRANÇA, 2014).³⁷

A economista francesa Nathalie Moreau (1995), recorrendo à tipologia de Henry Mintzberg (1995), concluiu que o modelo da “adhocracia” seria o mais adequado ao mundo contemporâneo das artes. De acordo com o autor canadense, o modelo “adhocrático” entrou em ascensão a partir da expansão neoliberal do capitalismo pós-1980, à medida que as grandes corporações começaram a “terceirizar” funções, convertendo empregados protegidos sob um contrato de trabalho formal em prestadores de serviços autônomos, responsáveis por organizar seu trabalho pessoal através de contrato firmado ou de projeto a ser executado.

Por outra forma, a precarização das relações de trabalho – marcada pela diminuição dos vínculos formais entre empregador e empregado – caracteriza-se por estruturas fluidas, de pequena escala e com projetos de curto prazo. Elas se tornaram sinônimo de criatividade e inventividade no trabalho, virtudes fundamentais de uma nova era de “empreendedorismo”, que visa racionalizar as estruturas pesadas, burocráticas e caducas das grandes empresas.

Em suma, esse capítulo veio apontar para o cenário controverso no circuito artístico. Se, por um lado, temos uma posição crítica de artistas como Pedro França, Divino Sobral e Ricardo Basbaum em relação à diminuição da autonomia da classe através da alienação das instâncias de mediação da obra – que hoje são segmentadas entre diversos profissionais –, por outro lado, essa complexificação de profissionais no circuito artístico é oriunda das teorias da arte conceitual das décadas de 1960 e 1970, que tornaram necessária a mediação entre público e obra.

Outro ponto importante é a constatação de que a retração das conquistas trabalhistas nas últimas duas décadas, de acordo com França, usa como modelo ideológico a figura do artista conceitual, responsável pela produção integral do seu produto e, por conseguinte, da “produção de si”. Esse artista, desamparado pelas instituições e que, ironicamente, ao invés de ter

³⁷ Informação verbal fornecida por Pedro França no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

maior liberdade, torna-se refém do mercado converteu-se no exemplo do trabalhador moderno em diversos outros setores da economia.

Podemos vislumbrar dentro desse contexto que a formação de coletivos de artistas seria uma alternativa para maior equidade de forças nesse sistema desigual, onde mercado e instituições norteiam a produção artística. No entanto, no capítulo a seguir os palestrantes da mesa 3 – *O artista e a ampliação do circuito* problematizam o crescimento vertiginoso desses espaços e questionam se eles seriam uma alternativa (no sentido de oposição) ao sistema vigente ou repetição em menor escala dos espaços já insticionalizados (como galerias, centros culturais e museus).

Glória Ferreira, Ana Luísa Lima e Guilherme Dable debatem durante a Mesa 3 – A ampliação do circuito (29/03/2014)

Créditos: Thaís Jatene

2.2 – ESPAÇOS ALTERNATIVOS

Em cima de um diagnóstico do cenário atual brasileiro, que envolve pouco debate sobre o assunto do trabalho e acumula situações deficientes, como curadores que desconhecem a planilha global de orçamentos de Bienais e grandes projetos e artistas que são insistentemente não remunerados pela exibição de suas obras. Por exemplo, é importante vislumbrar quais as alternativas que vêm sendo desenvolvidas pela própria comunidade artística, coletiva e individualmente, para lidar com um mercado manipulador e que se ressentido execra dos que dele não compactuam.

Crítica, curadora e professora, a carioca Glória Ferreira faz uma recapitulação histórica da origem desses espaços que vêm se multiplicando no Brasil.

Talvez coubesse a pergunta de que diferença existiria entre esses espaços independentes atuais e o dos anos 1970 e 1980 no Brasil. A *Land Art* teria deixado como legado o aprendizado de que qualquer espaço é espaço de integração artística, o que propicia uma grande liberdade de ação. (...)

Talvez a diferença para os anos 1990 seja essa generalização, com o surgimento de vários coletivos com grupos de artistas. O embate com o meio das artes é essencial, mas também a possibilidade de criar uma experiência estética não subordinada ao mercado não subordinada às instituições (FERREIRA, 2014).³⁸

Com base no trabalho de Charles R. Simpson, *SoHo: the artist in the city*, podemos estender a discussão sobre a ampliação do espaço artístico, do mercado de arte e sua relação com uma nova configuração conceitual formulada na década de 1960. Nessa obra, o autor estadunidense analisa a formação de uma comunidade urbana de artistas do SoHo (South Houston Industrial District), na Baixa Manhattan, em Nova York, entre o final dos anos sessenta e início dos setenta. Em poucos anos, a região – então decadente e

³⁸ Informação verbal fornecida por Glória Ferreira no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

lúgubre – alcançou uma vitalidade ímpar, convertendo-se no principal centro de produção artística do mundo. Essa reconfiguração do bairro foi possível por diversos fatores, dentre eles, o declínio daquele SoHo industrial, cujos espaços livres passaram a ter um uso residencial crescente, formando uma original base de interação cooperativa entre os novos moradores, compostos principalmente de artistas.

O desenvolvimento dessa configuração espacial e também social ocasionou um novo modo de relação com o mercado de arte e uma nova interação entre o artista, o galerista e o colecionador. Em contraste com as galerias tradicionais que vendiam os grandes mestres, os galeristas do SoHo ofereciam uma experiência espontânea e informal com as obras dos artistas, sem ostentação e excesso de supervisão do comprador. Artistas começaram a abrir seus ateliês para venda de suas criações, assim como utilizá-los para a realização de performances e apresentação de trabalhos. Assim, a desburocratização das transações comerciais e a dissolução do poder do intermediário (negociante e galerista) fizeram com que o preço das obras baixasse e o mercado se ampliasse. Como explica um comerciante de arte do período: “There’s a new market down here. There may be a shortage of good artists, but there’s no shortage of buyers. Now doctors are buying art” (SIMPSON, 1981, p. 17)³⁹.

Seria uma alternativa para o mercado de arte brasileiro tomar, como exemplo, a gentrificação do bairro nova-iorquino do SoHo, para criar bolsões de produção e comercialização de arte pelos próprios artistas? O paralelo imediato é tentador, mas como foi abordado na mesa 3 – *O artista e a ampliação do circuito*, a proliferação dos chamados espaços “autônomos” ou “alternativos” ainda são frágeis e estão distantes de desenvolver uma independência financeira do mercado de galerias e dos editais do governo.

Natural de Florianópolis, Kamilla Nunes concluiu em 2013 um mapeamento dos espaços alternativos de arte contemporânea de oito capitais brasileiras, que a pesquisadora define como:

Os espaços autônomos de arte contemporânea, conhecidos como “espaços independentes”, “espaços alternativos”,

³⁹ “Há um novo mercado por aqui. Pode haver uma falta de bons artistas, mas não há escassez de compradores. Agora os médicos estão comprando arte” (tradução livre).

“espaços autogestionados”, “espaços experimentais” ou, ainda, no caso da Europa e América do Norte, “centros culturais independentes” e “artist- run spaces”, entre outros, passaram a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte experimental no Brasil. Eles são parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência (NUNES, 2013, p. 14).⁴⁰

Dessa maneira, vemos surgir nos últimos anos os chamados espaços alternativos, autônomos ou independentes que, como esses próprios nomes sugerem, apresentam-se como opções para a configuração do atual sistema de produção em artes. Guilherme Dable faz um relato dos percalços para criar e manter o Ateliê Subterrânea, em Porto Alegre, sua cidade natal.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) estava sucateado, mas estávamos entrando em um governo do estado onde a governadora juntou a pasta da Cultura com o Turismo. E depois ela nomeou como secretária dessa pasta dupla uma mulher que é filha de um coronel bastante ativo durante o período da ditadura. Sua primeira ação foi fechar o IEAVI, Instituto Estadual de Artes Visuais. Então, não tinha nada, não tinha o que fazer. Dentro desse cenário, eu e alguns dos meus colegas estudantes do Instituto de Artes, recém-formados, a gente tinha um espaço perto de uma barbearia que a gente usava como ateliê coletivo e a gente resolveu fazer alguma coisa. O lado bom de não ter nada em volta é que dá para fazer algumas coisas e dá para fazer quase tudo. E, sem nenhum plano maior, resolvemos pegar essas madeiras de tapume e levantar um pequeno espaço de exposição e isso foi crescendo (DABLE, 2014).⁴¹

O Ateliê Subterrânea⁴² (2006-2015) ocupou um dos poucos espaços de produção, exposição e venda de artistas no Rio Grande do Sul. No entanto, o projeto encerrou suas atividades em 2015 por falta de recursos, o que nos leva a pensar: quais são as reais possibilidades de subsistência desses espaços?

⁴⁰ Nunes, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

⁴¹ Informação verbal fornecida por Guilherme Dable no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

⁴² O Ateliê Subterrânea é um espaço artístico independente, gerido pelos artistas Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus e Túlio Pinto, que busca ativar uma rede de artistas, críticos, professores e o público interessado em arte com o objetivo de criar, produzir e refletir sobre a produção contemporânea de artes visuais. Desde 2006, são produzidas exposições, conversas com artistas, cursos, exibições de vídeo, performances, lançamentos de livros, palestras e residências artísticas. O espaço funciona como um laboratório experimental que atua como plataforma entre produção artística e esfera pública. (NUNES, 2013, p. 101).

Faz-se necessária uma pesquisa mais aprofundada, que mapeie quais as fontes de financiamento, quem são seus gestores, quais suas relações com o mercado de galerias e o governo, para verificar se suas gestões são autossustentáveis.

Durante a pesquisa para concepção do seminário em questão, foram encontrados quatro trabalhos de mapeamento de espaços alternativos⁴³, entre eles a plataforma Artéria⁴⁴. Contudo, não há nessas propostas de criação de redes de contato nenhuma enxergando a classe artística como um grupo que tenha interesses em comum.

A ideia é conectar e tornar visíveis os projetos que estejam comprometidos com o universo criativo, promovendo assim um intercâmbio de experiências que ajudem na expansão e no fortalecimento dos diversos espaços autônomos do país, muitos dos quais estruturados, até agora, de maneira isolada e periférica (VILELA E NUNES, 2016).

Para Ana Luísa Lima o grande problema desses espaços intitulados “alternativos” e “autônomos” é que eles, apesar do nome, não oferecem uma resistência ao que vem sendo produzido pelas instituições e pelo mercado de galerias. Segundo a recifense atualmente radicada em São Paulo, os coletivos, em sua maioria, reproduzem as estruturas já consolidadas pelo mercado e, muitas vezes, servem de locais de “pré-paração” para inserção de jovens artistas no circuito consolidado.

Cada vez menos temos programas ou eventos em que o coletivo vem antes do privado. Diante disso, fica a preocupação de como irá se dar essa ampliação (do circuito). Porque, sim, há anos atrás eu acreditava nisso, inclusive escrevi um texto sobre a minha experiência em Terra Una, [sobre] como o espaço autônomo poderia causar um atravessamento dessa economia do sistema da arte e poderia gerar novos circuitos, pequenos circuitos e curto circuitos, enfim... Eu tinha essa esperança. Mas hoje eu vejo que cada vez mais essa experiência do coletivo está engolfada. E para mim é uma ingenuidade acreditar que esses espaços autônomos são

⁴³ Durante a pesquisa foram encontrados quatro trabalhos de mapeamento de espaços alternativos: Espaços Autônomos de Arte Contemporânea, de Kamilla Nunes a rede Artéria (<http://www.arteria.art.br/sample-page/>); o mapeamento iniciado pelo MinC; e o JA.CA e o Ateliê Aberto com processo de residências artísticas (http://www.cultura.gov.br/banner-2/-/asset_publisher/0u320bDyUU6Y/content/programa-rede-nacional-funarte-artes-visuais/10883) e o projeto Circuitos da Desdobra, de Fabiana de Moraes (<https://www.facebook.com/CircuitosdaDesdobra/>).

⁴⁴ <http://www.arteria.art.br/>

espaços de resistência. Pelo contrário, eu vejo cada vez mais os espaços autônomos se tornarem, cada vez mais, espaços institucionais com as mesmas regras que outros. Não quero dizer se isso é bom ou ruim, só acho que não podemos comprar esse discurso como um discurso de resistência. Resistência a quem e a que? (LIMA, 2014).⁴⁵

Talvez resida nesse ponto a crítica de Lima, ao considerar pouco apropriado o uso do adjetivo “alternativo” ou “autônomo” para alguns coletivos de artistas que não apresentam posicionamentos contestatórios ao atual sistema da arte. Tendo em vista a situação vigente do mercado, em que as principais galerias do Brasil se organizaram como setor⁴⁶ para buscar investimentos que contribuam para sua internacionalização e crescimento, por meio, por exemplo, do Projeto Latitude, são escassas as iniciativas coletivas dos artistas para defesa de seus interesses financeiros.

É controverso a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), que se autodeclara representante dos interesses dos artistas e da profissionalização do mercado, formalizar apenas 26% dos contratos com os artistas representados⁴⁷ (FIALHO, 2014, p.23).

Entidade sem fins lucrativos criada em 2007, a ABACT reúne atualmente 50 galerias de arte do mercado primário, localizadas em oito estados brasileiros, representando mais de 1.000 artistas contemporâneos. As galerias do mercado primário desempenham uma dupla função: econômica e cultural. Elas não só comercializam as obras, mas também documentam, promovem, mostram, circulam, preservam e fomentam a produção contemporânea e a carreira dos artistas. Reconhecendo o papel fundamental da arte contemporânea na construção e exportação de uma imagem moderna do pensamento brasileiro, a ABACT tem como missão ampliar o intercâmbio cultural, promover ações para profissionalização e desburocratização do mercado e fomentar o diálogo e educação em torno do setor de arte contemporânea no Brasil, valorizando as diferentes etapas de produção e seus responsáveis (ABACT, 2011).

⁴⁵ Informação verbal fornecida por Ana Luísa Lima no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

⁴⁶ A Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) foi fundada pelas oito principais galerias de arte de São Paulo: Casa Triângulo, Galeria Fortes Vilaça, Galeria Leme, Luciana Brito Galeria, Galeria Luisa Strina, Galeria Millan, Galeria Raquel Arnaud e Vermelho.

⁴⁷ “26% dos artistas representados têm contratos formalizados e assinados com a galeria. Esse índice aumentou em relação à 2ª edição da Pesquisa Setorial, na qual a média era de 19%” De acordo com a pesquisadora Ana Letícia Fialho. No entanto na 4ª pesquisa setorial de 2015 não foram publicados mais dados sobre a formalização das relações de trabalho, o que mostra que essa não é uma prioridade nas pesquisas.

No texto *Escalas: o muito e o pouco no mundo da arte*, Thaís Rivitti lembra que um terço dos 6 milhões de reais utilizados para viabilizar SP-Arte – Feira Internacional de Arte de São Paulo foi proveniente da Lei de Incentivo à Cultura. Junto a isso, ela aponta as dificuldades do espaço cultural que administra, o Ateliê 397, em obter 2% da verba total da SP-Arte – 120 mil reais – para continuar a funcionar durante um ano.

Ao mesmo tempo em que há uma grande midiatização dos valores das obras e investimentos públicos no setor nos últimos 20 anos, alguns artistas acenderam o alerta de que a parte que lhes cabia desse montante não estava bem repartida. Como mostra o relatório de 2013 da Fundação Europeia de Artes Plásticas, a internacionalização da arte contemporânea brasileira reproduz o desequilíbrio entre o centro e a periferia do mercado de arte mundial. Apenas cinco artistas brasileiros concentraram, entre 2009 e 2012, 70% do volume de vendas de obras de arte brasileiras no exterior (TEFAF, p.161, 2013). Dentro do país, a Lei de Incentivo à Cultura, principal meio de financiamento às artes no país, destinou, apenas para a região Sudeste entre 2007 e 2009, 81,8% dos recursos destinados às artes visuais.

Bruno Seto, em sua pesquisa sobre o processo de produção de artistas no Brasil a partir da década de 1990, pondera que a arte contemporânea seria mais um gênero dentre outros nas artes visuais e por isso:

“(...) ignora-se a verdadeira natureza da arte visual erudita, que é a de mercadoria de luxo; nega-se a razão pela qual ela sempre estará alheia aos interesses da classe trabalhadora, bem como dos demais grupos sociais não-burgueses” (SETO, 2012, p. 86).

Esse ponto de vista cético em relação à inocuidade da produção crítica na arte contemporânea, apesar de poder ser aplicado a alguns artistas, não explica a existência de opiniões indagadoras como as de Divino Sobral, Thaís Rivitti e Pedro França, entre outros artistas até agora citados. Na Mesa 4 – A arte na universidade, Felipe Scovino observa que nos últimos 20 anos os cursos de (ou graduações) artes visuais têm também uma preocupação em formar sujeitos críticos e conscientes do contexto socioeconômico em que estão inseridos.

Posso estar sendo muito ingênuo, mas penso, como professor, estar formando sujeitos políticos, acima de tudo, ao invés de ensinar os passos para o aluno ser um artista representado por uma galeria, ou como fazer uma obra de arte vendável. Não formamos publicitários que querem criar dispositivos de venda (apesar de o objeto de arte cada vez mais se parecer com uma commodity, e de o quanto os termos “especulação”, “liquidez”, “grupos de investimento” e “ágio” fazem cada vez mais parte do mundo das artes visuais), mas artistas que tornam os olhares – de quem se propõe a uma experiência artística – mais sensíveis ao mundo, ou que tornam as certezas mais moles, que nos provocam mais dúvidas do que certezas e afirmações. Espero não estar formando um empresário, um agente ou um diretor de um fundo de investimento, mas um sujeito político que possa observar, ler, interpretar e partilhar com o mundo a sua visão muito particular sobre o estado de singularidades que uma experiência artística promove (SCOVINO, 2014).⁴⁸

Kamilla Nunes observa uma diferença geracional na formação dos artistas pós-1980 e questiona o porquê de os artistas atuais estarem imbuídos do discurso crítico contemporâneo, que ao seu ver possuem uma atitude passiva para criação de espaços de produção.

Se nos anos 1950 os artistas orgulhosamente se nomeavam “autodidatas”; na geração seguinte houve uma prática de compartilhar ateliês e espaços de formação. A criação de um curso superior público de artes visuais foi de fundamental importância para a criação de condições prévias para a inserção da arte catarinense nas problemáticas da arte contemporânea, o que justifica o conformismo da atual geração em se satisfazer com meia dúzia de museus ao invés de criar campos de batalha? De libertar o ressentimento impregnado na falsa ideia de “vazio”, e inaugurar outros lugares de acontecimentos? (NUNES, 2014)⁴⁹

Seria então o ensino superior nas graduações de artes visuais um espaço que vem se desenvolvendo para cooperação entre artistas? O próximo capítulo se propõe a investigar a relação da educação universitária com a profissionalização no meio artístico, fazendo uma recapitulação histórica da ampliação do ensino superior e, por conseguinte, das graduações e pós-graduações de artes visuais.

⁴⁸ Informação verbal fornecida por Felipe Scovino no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

⁴⁹ Informação verbal fornecida por Kamilla Nunes no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

José Spaniol, Felipe Scovino e Luciana Paiva discutem durante a Mesa 4 – A Arte na Universidade (30/03/2014)
Créditos: Thaís Jatene

CAPÍTULO 3

A ARTE NA UNIVERSIDADE

“Ser um professor é meu maior trabalho de arte”⁵⁰

(Joseph Beuys, 1969)

Nos capítulos anteriores, examinamos a ampliação das atividades desenvolvidas pelos artistas, o crescimento de cursos livres e espaços alternativos, e como isso se relaciona a teorias da economia e da arte nas recentes décadas. E para falarmos de formação de artistas nos últimos 20 anos no Brasil, é imprescindível citar o aumento dos cursos de graduação e pós-graduação em artes visuais. Só no estado de São Paulo, a partir dos anos 2000, esse dado mais que dobrou, passando de 20 para 46 (MEC, 2014). Como observa Mario Ramiro:

A primeira grande adaptação que vemos nos dias de hoje é o artista com formação universitária. Aquela velha figura que temos na história da arte no Brasil, principalmente, do artista autodidata, praticamente não existe mais. O artista autodidata é uma espécie em extinção. E o quanto existe deles por aí tornam-se estudos de caso. Figuras sem nenhum tipo de instrução formal que conseguem ascender ao grande circuito das artes visuais. Isso é talvez uma coisa que vem se tornando cada vez mais rara (RAMIRO, 2014)⁵¹.

Divino Sobral aponta para essa diferença geracional na procura por uma formação universitária nos últimos anos e explica o porquê, para sua geração em Goiânia, a Universidade Federal de Artes Visuais não era uma opção interessante:

Eu acho que eu preciso fazer uma busca histórica para entender a recusa da universidade.
[...]

⁵⁰ “To be a teacher is my greatest work of art” in LAGNADO, 2004.

⁵¹ Informação verbal fornecida por Mario Ramiro no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

A Faculdade de Belas Artes depois se transformou em Instituto de Artes e hoje em dia se chama Faculdade de Artes Visuais da UFG. Essa escola da Universidade Federal [de Goiás] foi a que permaneceu aberta. Mas como ela foi criada no período da Ditadura Militar, o seu corpo de profissionais estava totalmente comprometido com regras sociais e conchavos políticos e praticamente não existiam artistas dentro dessa universidade. Havia na verdade um grupo de senhoras que a gente chamava das “senhoras das Artes Vasoais”. Elas passavam quatro anos dentro dos ateliês desenhando e pintando o mesmo vaso. Então, isso não interessava a geração de artistas dos anos 1980 que me precedeu. Grande parte dos artistas de Goiânia dos anos 1980 se recusaram a fazer o curso universitário, com raríssimas exceções. Durante os anos 1990 continuou-se essa tradição, que provavelmente tenha relação com a figura do artista Siron Franco, artista de maior visibilidade do Estado – e que também não teve formação universitária, mas conseguiu ter visibilidade e projeção. E na minha geração, eu, Marcelo Solá, Julianio Moraes – que depois foi buscar a universidade para fazer um curso de antropologia –, Rodrigo Godá, artistas mais novos que surgem hoje também se recusaram à universidade... (SOBRAL, 2014).⁵²

É importante notar a diferenciação que Sobral faz entre as “senhoras das artes vasoais” – que passavam quatro anos na universidade aprendendo uma técnica que, a seu ver, não as classificavam como artistas – e o grupo de artistas que optou por seguir um caminho fora do âmbito acadêmico ou mesmo buscar um diploma já muito tempo depois da prática artística. Sobral conclui sua fala reafirmando o que Mario Ramiro havia apontado como principal diferença na formação entre a sua geração, anterior à década de 1980 e composta basicamente de artistas autodidatas, e a atual, educada em universidades:

Hoje em dia eu entendo que os artistas têm que ir para a universidade. Porque existe um campo de atuação profissional que não é só do artista. São várias as atividades que ele poderá desempenhar a partir da sua titulação. Exatamente pela vida insegura da profissão do artista, é sempre prudente que você tenha um porto (SOBRAL, 2014).⁵³

Essa diferença geracional está relacionada com o crescimento do ensino superior no país. Da mesma forma, como apresentado no capítulo anterior, tal fato ocorreu também devido às práticas da arte contemporânea presentes a

⁵² Informação verbal fornecida por Divino Sobral no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

⁵³ Ibidem.

partir da década de 1970, trazendo para a atividade do artista a função de crítico da arte e do próprio sistema.

Ser um artista de ateliê, fazedor de objetos e conhecedor das técnicas artísticas não é mais o suficiente para atender as demandas de um mercado de artes cada vez mais ramificado, nem às burocracias acadêmicas exigidas pelos órgãos de controle da educação. Essa é uma questão que divide o corpo docente e, por conseguinte, as grades curriculares dos cursos de artes visuais, que buscam conciliar as duas concepções do artista: como pensador-crítico-filósofo e fazedor-técnico-prático.

No texto *Caros artistas, pesquisem: é suficiente*, o professor de gravura Marco Buti relata sua dificuldade em conseguir uma bolsa para visitar uma exposição no exterior, constatando que a estrutura burocrática da Universidade de São Paulo (USP), onde leciona, não está preparada para aceitar as artes como área do conhecimento. Nesse artigo, o autor escancara as contradições do ensino de arte na universidade e, com isso, reflete sobre os conceitos e preconceitos que estruturam o ensino formal.

Argumentando a favor dos estudos universitários para o artista, Duchamp pergunta as razões para a existência do provérbio “Bête comme un peintre”: “Por que menos inteligente? Porque sua destreza técnica é essencialmente manual, e não tem relação imediata com o intelecto?”. E mais adiante: “Como a profissão do artista se coloca na sociedade hoje num nível semelhante ao das profissões liberais, deve receber a mesma formação universitária, já que a profissão não é mais uma espécie de artesanato superior” (BUTI, 2005, p.8).

O histórico colonial brasileiro contribuiu para a falta de prestígio dos trabalhos manuais e, por conseguinte, uma baixa remuneração para essas atividades, já que se relacionavam a tarefas dos escravos⁵⁴. Um aspecto que diferencia o ensino de artes no Brasil e na Europa, por exemplo, é a não divisão entre universidade (teoria) e escolas de Belas Artes (prática). Como coloca Buti:

⁵⁴ O desprezo ao trabalho manual é uma característica da sociedade brasileira desde os tempos coloniais, quando esse tipo de ofício era destinado quase que exclusivamente a escravos africanos ou povos indígenas. Mesmo com a abolição formal da escravidão no final do século XIX, esse pensamento deixou uma marca indelével nas relações sociais do Brasil.

A arte está presente (ou é tolerada) na universidade graças a um “equívoco”, que se resume na certeza da aplicabilidade universal dos métodos de pesquisa científicos. [...]

Mas o “equívoco” inicial é muito mais antigo. Trata-se de um problema social, que continua encontrando formas contemporâneas de manifestação. Considerar o trabalho manual inferior à atividade do pensamento remonta à escravidão. É ali que se encontram as raízes da falsa questão, opondo o artesanal e o intelectual, a teoria e a prática, a reflexão e a execução, que acaba atingindo o texto e a imagem (BUTI, 2005, p. 9).

Em um país onde o trabalho técnico e manual é subvalorizado, a universidade ocupa o lugar de formação oficial do artista, possibilitando-lhe um status de “profissional liberal”. Não obstante, a manutenção anacrônica de licenciaturas de Escultura, Gravura e Pintura (seguindo o padrão das academias de Belas Artes) mostra como o meio está desconectado das atuais atividades desempenhadas por artistas no mercado de trabalho. Simultaneamente, o ensino de artes na universidade adaptou-se aos métodos avaliativos de outras áreas do conhecimento e dos órgãos de controle educacional.

Efetivamente, para desenvolver uma produção em artes visuais, hoje, não é mais imprescindível dominar as técnicas acadêmicas do desenho da pintura ou da escultura. As pesquisas em bibliotecas e arquivos, assim como imersões em laboratórios são cada vez mais importantes para os artistas contemporâneos. Não que o conhecimento específico da área tenha se tornado inútil, ou que as especificidades técnicas das categorias tradicionais da arte tenham deixado de ser relevantes para se fazer arte. Porém, deixaram de ser imprescindíveis.

O sujeito não é um artista porque desenha, esculpe ou pinta bem, apesar de a academia, em determinados momentos e lugares, impor semelhante padrão. Tornar o aluno hábil não o transformará em artista. Como coloca Felipe Scovino, professor da UFRJ:

Ainda mais depois do legado de Duchamp e da arte conceitual. A repetição ou o exercício constante pouco se revelam no pensamento, mas seria na práxis (que claro não sou contra, apenas contra a sua demasia) que se teria a formação do artista. O trabalho no ateliê é fundamental para a formação do artista, mas ele não pode ser o único meio ou lugar dessa

formação. Acho que se esquece de uma característica importantíssima para quem escolhe a academia (isso é importante, fala-se mal da academia como processo formador, mas ela é sempre escolhida por quem deseja ingressar) que é a pesquisa. É o ponto crucial de diferenciação entre escolas de formação livre e a academia (SCOVINO, 2014)⁵⁵.

Nathalie Heinich, em seu livro *Être Artiste*, fala do momento de transição da organização da classe de artistas e artesãos europeus das *Corporações de ofício* do século XII para a consolidação da Academia de Belas Artes na França do século XVIII:

Além de sua consagração em artes liberais, e não mais às artes mecânicas, o que diferia fundamentalmente a Academia da Corporação era de que ela não selecionava mais os candidatos pela sua prática do fazer, mas os praticantes entre eles, através de uma cooptação fundada no mérito (HEINICH, 1996, p.20)⁵⁶.

A “academização” (“académisation”) das artes visuais, para a autora francesa, está ligada diretamente à “intelectualização do ofício”, arquitetada pelas academias de Belas Artes. No período, a formação artística passou a ter relativa independência do mercado consumidor e pouco a pouco gerou uma autonomia aos artistas, que passaram a hierarquizar a sua produção de acordo com critérios estéticos próprios.

É no final dessa transição, com a consolidação das academias, que o artista começa a se enquadrar na categoria de “profissional liberal”, caracterizada por uma atividade de cunho intelectual, adquirida por uma formação especializada e teoricamente sistematizada, baseada em técnicas comprovadas e aceitas. Com isso, o artista inscreve-se profissionalmente em uma relação de serviço – já existente em outras profissões como Direito e Medicina –, onde o profissional é uma “autoridade” para o cliente (HEINICH, 1996, p.23).

⁵⁵ Informação verbal fornecida por Felipe Scovino no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

⁵⁶ Mis à part sa consécration aux arts libéraux et non plus aux arts mécaniques, ce qui différenciail fondamentalement l'académie de la corporation était qu'elle sélectionnait non plus les candidats à la pratique du métier, mais les praticiens entre eux, par une cooptation fondée sur le mérite. (tradução livre).

A inserção da arte na universidade estaria colaborando para o conhecimento acadêmico referenciado, em detrimento à sabedoria do fazer manual? A centralidade do discurso sobre o trabalho do artista é uma tendência da arte contemporânea que se reflete nos centros de formação? Na opinião do professor Mario Ramiro, a educação universitária em artes já se encontra inserida nos vários níveis de profissionais do campo artístico:

O artista é de alguma forma especializado em resolver problemas. Não só problemas pelos quais ele foi formado na universidade. Pois muitos dos meus colegas docentes da universidade usam o bordão de que a universidade é o lugar de formação de “massa crítica”. E eu sou um dos partidários da formação profissionalizante. Eu acho que o artista deve não só aprender a resolver problemas conceituais, mas é alguém que tem que saber “pegar no martelo”. Muitos desses assistentes, não só fazem parte dessa chamada “massa crítica”, mas são pessoas que tem habilidades manuais na resolução de problemas também (RAMIRO, 2014)⁵⁷.

São essenciais para o entendimento do campo artístico a análise e a sistematização do crescimento vertiginoso no número de graduações e pós-graduações em artes visuais no Brasil e da formação educacional do recente contingente de artistas pós 1990. Existe sempre uma forte relação entre a produção artística e o direcionamento pedagógico da formação dos artistas. Se nas academias de Belas Artes no século XIX era valorizado o aprendizado de uma técnica, a destreza manual e a capacidade de copiar os “grandes mestres” europeus e trazer esse conhecimento para o país, por exemplo, hoje o ensino de artes valoriza a capacidade crítica e a análise do discurso, a produção escrita e o envio de artistas para o exterior sem exigência de retorno.

A expansão gradativa de instituições culturais privadas criou uma demanda de profissionais qualificados para seus mais variados programas: artistas, curadores, arte-educadores, montadores, produtores culturais, museógrafos. Com isso, surgiram nos últimos 20 anos, por todo o país, diversas graduações, pós-graduações e cursos profissionalizantes em artes visuais, artes plásticas, história da arte, crítica e curadoria, museologia,

⁵⁷ Informação verbal fornecida por Mario Ramiro no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

restauro, arte-educação, etc. Cursos como Arte: História, Crítica e Curadoria, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), criado em 2008, e História da Arte, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), surgido em 2009, são exemplo da ampliação de atuação do campo e da necessidade de profissionalização. Mas esses são apenas dois dos 26 cursos originados ao longo deste século.

O gráfico I mostra o crescimento vertiginoso entre as décadas de 1990 e os anos 2000, que praticamente dobrou o número de graduações em artes visuais. O gráfico II⁵⁸ traz a quantidade de instituições que oferecem apenas a Licenciatura em Artes Visuais.

Gráfico 1: Quantidade de cursos de graduação em artes visuais no estado de São Paulo por década. (MEC, 2014).

⁵⁸ Ambos gráficos foram montados pela autora a partir de dados do Ministério da Educação.

Gráfico 2: Nome dos cursos superiores de artes visuais criados pós-anos 2000 (MEC, 2014).

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB 9.394/96, no seu artigo 26, § 2º, diz: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. Assim, ela concede à universidade pública um papel de relevância na formação do professor em geral e, no caso específico de artes visuais, na construção do ensino público de qualidade e que atenda a demanda dessa região do estado.

De forma a contemplar as especificidades das linguagens artísticas previstas pela LDB 9.394/96 e não mais a generalidade preconizada pela Lei 5692/71, em 16 de janeiro de 2009, através da Resolução Nº. 01 da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, houve a aprovação das Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura.

A obrigatoriedade do ensino de artes visuais, e não mais “artes” de maneira genérica, está diretamente relacionada, nos textos que justificam a criação dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais em algumas instituições, a um trecho retirado do site da Faculdade de Administração e Artes de Limeira

(FAAL) que “Objetiva formar arte-educadores aptos para atuar no ensino fundamental e médio(...)”.

A LDB 9.394/96 estimulou a criação de novas licenciaturas e incentivou outros cursos de artes plásticas já existentes a se enquadrarem nos parâmetros do Ministério da Educação (MEC). Exemplo disso é o curso da Faculdade Paulista de Artes (FPA), criado em 1970, e oficializado pelo MEC em 1982.

O Curso de Licenciatura em Artes Visuais substitui atualmente o antigo Curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas (licenciatura plena) criado nacionalmente na década de 1970. Por força da nova LDB Nº 9.394 de 1996, a expressão Educação Artística foi abolida, passando a ser empregado o termo Arte, e os profissionais a serem formados para as áreas de artes visuais, música, dança e teatro (PCN Arte/1997). Essa mesma lei tornou obrigatórias as aulas de Artes nos cursos de níveis fundamentais e médio (FAP, 2014).

Muitas das graduações oficialmente reconhecidas na década de 1980 e no início de 1990 já possuíam cursos livres, de extensão universitária – como a Universidade de Campinas (Unicamp) e Universidade Estadual Paulista (Unesp) – ou então eram originalmente escolas e academias que ofereciam uma formação ligada à prática do desenho, da pintura ou da escultura e ao ensino de arte na educação escolar – casos da Faculdade Santa Marcelina (FASM) e do Centro Universitário Belas Artes.

“Desenho e Plástica” era o nome da formação que deu origem à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Fundação Educacional de Bauru (FEB), em 1969. Substituído em 1974 pelos cursos de “Educação Artística” e “Habilitação em Artes Plásticas”, que foram transferidos para o Instituto de Artes da Unesp⁵⁹ em 1983 e oficializados como licenciatura e bacharelado em Artes Plásticas em 1991. Em seu *site* oficial, a Unesp informa aos candidatos a existência de um mercado de trabalho na cidade de Bauru, enumerando as escolas de Ensino Básico e Superior, e salienta que o curso de licenciatura é “[...] a única graduação em Artes Visuais pública oferecida no período noturno do interior paulista, atendendo a uma demanda de alunos

⁵⁹ O Instituto de Artes da Unesp nasceu efetivamente em janeiro de 1949 como Conservatório Estadual de Canto Orfeônico. Em 1974, passou a se chamar Faculdade Estadual Maestro Julião. Em 1983, foi criada a Habilitação em Artes Plásticas e em 1991 foi criado o Curso de Bacharelado em Artes Plásticas.

trabalhadores, local e regional, favorecendo a democratização do ensino.” Na Unicamp⁶⁰, os cursos de artes visuais são também integrados ao Instituto de Arte, cuja origem remonta a uma escola de música. Os cursos de ambas universidades públicas tiveram início como cursos livres ou de extensão na década de 1970 e foram oficializados como graduações na década de 1980.

Já a FASM teve sua origem no ano de 1955 como Escola de Belas Artes Santa Marcelina, também oferecendo o curso de licenciatura em “Desenho e Plástica”, transformado em curso de “Educação Artística” em 1960 e, vinte anos mais tarde, em uma graduação com bacharelado e licenciatura em Artes Plásticas. Quanto a Academia de Belas Artes de São Paulo, fundada em 1925, esta experimentou diversas mudanças até se tornar uma graduação em 1980, quando passou a integrar o Centro Universitário Belas Artes, tendo suas diretrizes curriculares adaptadas aos padrões de uma instituição de ensino superior⁶¹.

As alterações dos nomes – de Desenho e Plástica para Educação Artística e Habilitação em Artes e, posteriormente, para licenciatura e bacharelados em Artes Plásticas (atualmente Artes Visuais) – ilustram a adaptação dos cursos às novas diretrizes educacionais, ao mercado de trabalho e às ideologias artísticas predominantes do período. O “curso de licenciatura em Artes Visuais” é a nova designação do antigo “curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas” (licenciatura plena) criado nacionalmente na década de 1970, por força da nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional LDB Nº 9.394 de 1996. Essa mesma lei tornou obrigatórias as aulas de Artes nos cursos de níveis fundamentais e médio.

Podemos concluir que a criação de licenciaturas em artes visuais está em partes direcionada a formação de uma classe trabalhadora que supra a demanda de cargos para professores de artes nos ensinos básico e médio, em grande parte representada pela educação pública. Como coloca Mario Ramiro:

⁶⁰ O Instituto de Artes da Unicamp teve início em 1970 como Escola de Música. Em 1978, foi oferecido o primeiro curso de extensão de desenho, pintura e escultura. Em abril de 1983, foi instalado o Departamento de Artes Plásticas, que oferecia a graduação de Bacharelado e Licenciatura em Educação Artística.

⁶¹ É importante pontuar que o MEC reconhece o curso de artes plásticas do Centro Universitário Belas Artes em 1941, no entanto, o reconhecimento como curso de ensino superior só vem nos anos 1980, após a mudança para a sede no bairro da Vila Mariana.

A gente tem visto muitos dos nossos ex-alunos [Artes Visuais da USP] assumindo postos-chaves nas instituições culturais como SESC e SENAC. Muitos deles são ex-alunos que vem assumindo postos de programadores nas instituições culturais. Nós (professores) do Departamento [de Artes Visuais USP] ficamos muito contentes, pois 10 alunos nossos foram selecionados para dar aula no ensino básico. Nós “esfregamos as mãos” e pensamos: “Nossa que bacana, nossos agentes estão infiltrados no sistema”. A maioria dos nossos agentes infiltrados não aguentou dois anos na parada e espirraram do ensino fundamental e foram para as instituições culturais, onde as condições de trabalho são melhores, a grana é melhor e você tem condições de fazer um trabalho de intervenção cultural mais a fundo. Realmente foram pouquíssimos. Dos 10, até onde eu sei, sobrou uma garota que está lá fazendo aquele trabalho de bandeirante junto ao ensino fundamental em São Paulo (RAMIRO, 2014)⁶².

No entanto, como observa Tadeu Chiarelli, a arte na universidade reproduz o papel marginalizado das artes já consolidado dentro de nossa sociedade, e com isso, sofre consequências relativas a dificuldade de obtenção de verbas, frente à outras áreas do conhecimento tradicionais. Sobre esses obstáculos vividos pelo departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo, o professor Tadeu Chiarelli escreve:

Em primeiro lugar, na falta de verbas para equipar e manter os materiais e maquinários e ferramentas específicas e fundamentais ao bom andamento dos cursos por ele ministrados. Em segundo, a falta de interesse real de outras instâncias da universidade para refletir, em conjunto com o departamento, sobre as especificidades da área de conhecimento ensinada naquela unidade e seus possíveis desdobramentos e articulações com as outras áreas do saber exploradas na USP. Essa situação de relativa marginalização do Departamento de Artes Plásticas dentro da ECA – e dentro da USP – foi de alguma maneira enfatizada por algumas atitudes do próprio departamento durante sua história. (CHIARELLI, p.1 2014)

Para ele, a cisão entre os ensinos teórico e prático é uma outra questão que colabora para a dificuldade do departamento em “capitanear um movimento de reflexão dentro da USP sobre o papel da arte na universidade brasileira e do artista dentro desse contexto”, pois ela divide o corpo docente:

⁶² Informação verbal fornecida por Mario Ramiro no seminário *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*, em São Paulo, março de 2014.

Refiro ao fato pouco lembrado de que, justamente no período em que a USP está agregando dentro de si uma instância voltada para o ensino das artes visuais – final dos anos de 1960 e início da década seguinte – essas estão passando por uma profunda transformação no quadro de sua própria natureza. Ou seja: é no momento, quando a arte vai deixando de ser vista como uma atividade intelectual que se manifesta apenas e tão somente pelo exercício da manualidade, que se cria o Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, concebido a partir da congregação de ateliês de gravura, pintura, escultura etc., que, em última instância, reafirmam uma visão mais tradicional da arte e seu ensino.[...] De fato, pode-se dizer que dentro daquela unidade da USP ela foi vivenciada de maneira pouco produtiva: dentro do departamento acabou surgindo duas alas de professores, seguidas pelos alunos, os “partidários da manualidade” – professores e alunos voltados com muita ênfase para a prática de ateliê e para uma reflexão sobre a arte que se dava a partir da prática –, e a ala dos “conceituais”, que discutia os códigos e as estruturas do campo da arte, conferindo importância apenas relativa à prática ou à ênfase à manualidade como instância maior do fazer artístico (CHIARELLI, p.2 2014).

De acordo com o professor Marco Buti, o ensino de artes na universidade adaptou-se aos métodos avaliativos de outras áreas do conhecimento e dos órgãos de controle educacional. A exigência das normas acadêmicas e a pouca importância dada às qualidades estéticas das obras podem ter afastado artistas referenciados no campo artístico de lecionarem nas faculdades de artes visuais. Como salienta Marco Buti:

Trocou-se uma valorização equivocada por outra, originando dois extremos: o artista com um trabalho reconhecido no circuito e pouco considerado na universidade e aquele com todas as dignidades acadêmicas, mas com trabalho artístico irrelevante (Buti, 2015, p. 9).

Outro fator que vem favorecendo a permanência de artistas na universidade é o suporte financeiro e a liberdade de tempo para produção oferecidos por bolsas ou cargos acadêmicos. Como sugere José Spaniol, artista e professor da Unesp:

Existe essa discussão do estudante que já fez a graduação e busca uma pós-graduação para dar seguimento a uma vida acadêmica de docente nas universidades de artes. Isso não é

necessariamente verdade, pois vejo meus orientandos e os de outros colegas meus que voltam para a pós-graduação porque querem ter uma interlocução. E de alguma maneira apresentar o trabalho que fazem, porque essa vida de artista não é fácil. Durante os anos de graduação, os estudantes conversam com os professores, os colegas, participam de exposições universitárias, mas depois essa rotina de ir para o ateliê, pedir o que ninguém pediu para fazer, inventar o que ninguém pediu para inventar é árdua e sozinha. Então, voltar para pós-graduação é voltar para buscar uma interlocução para o próprio trabalho, uma espécie de mediação entre o ateliê e uma outra instância. Acho que a universidade ainda oferece isso (SPANIOL, 2016).

Dessa maneira, a ampliação do conceito de formação em artes visuais no ensino superior pode ser explicada por quatro fatores: 1) a demanda por profissionais advinda da criação de institutos culturais financiados pela Lei de Incentivo à Cultura e da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional; 2) a exigência de uma proficiência na escrita de projetos para editais; 3) a “ascensão” das artes visuais ao título de profissão liberal e atividade intelectual para além de um ofício manual; 4) o suporte financeiro e a liberdade de tempo para produção oferecidos por cargos e bolsas das universidades.

Divino Sobral, Pedro França e Amílcar Parker debatem durante a Mesa 5 – A O Artista como produtor de si (30/03/2014)
Créditos: Thaís Jatene

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve por objetivo discutir a posição do artista contemporâneo brasileiro através da análise do seminário *Longitudes*, realizado na cidade de São Paulo em março de 2014. A proposta do evento era olhar para a situação dos trabalhadores artistas, que hoje sofrem com a falta de investimentos financeiros para o desenvolvimento de uma produção local, em detrimento ao apoio de iniciativas voltadas às demandas do mercado exterior ou de interesse das instituições culturais.

Sendo assim, definiu-se como material de estudo os relatos e os currículos dos palestrantes do seminário e se buscou com essa pesquisa identificar, no discurso dos palestrantes, quais barreiras conceituais e ideológicas poderiam estar desfavorecendo o desenvolvimento de grupos colaborativos que proponham obter recursos financeiros e criar estruturas de trabalho mais igualitárias no mercado de arte.

No caso das instituições, temos como prática das relações de trabalho artistas contratados para breves projetos de poucos meses (instabilidade profissional) e remunerações que adotam como barganha o prestígio de expor (trocas imateriais).

Em relação ao comércio de obras, há uma concentração no mercado de galerias, que evitam transações financeiras transparentes e formalizam apenas 26% dos contratos com os artistas representados (FIALHO, 2014, p.23)⁶³. Tendo em vista a situação atual do mercado de arte, onde as principais galerias do Brasil se organizaram como setor para buscar investimentos que contribuam para sua internacionalização e seu crescimento, por meio, por exemplo, do Projeto Latitude, é preocupante a escassez de iniciativas coletivas entre os artistas na defesa de seus interesses financeiros.

A universidade e o mercado mostraram-se as principais instâncias de sustentação financeira do artista e, portanto, foram temas centrais dessa

⁶³ “26% dos artistas representados têm contratos formalizados e assinados com a galeria. Esse índice aumentou em relação à 2ª edição da Pesquisa Setorial, na qual a média era de 19%” De acordo com a pesquisadora Ana Letícia Fialho. No entanto na 4ª pesquisa setorial de 2015 não foram publicados mais dados sobre a formalização das relações de trabalho, o que mostra que essa não é uma prioridade nas pesquisas.

análise emanada do seminário. Foram também abordadas a identidade do artista; a expansão dos espaços alternativos e do escopo de trabalho artístico; e a proliferação de faculdades e cursos livres.

Partindo-se da hipótese de que existe uma insatisfação por parte dos artistas com mercado/instituições, a dissertação buscou relacionar a ausência ou debilidade de acordos formais à precarização das relações de trabalho a indefinição do que seria a profissionalização. Pudemos concluir que esse descontentamento não atinge unanimemente a classe artística, fazendo disso o primeiro ponto de resistência para o desenvolvimento de uma associação que se oponha aos interesses do mercado primário de arte e às instituições de difusão.

Alguns convidados apontaram para o fato de existirem produções artísticas que não se adaptam ao mercado de galerias, pois carregam em sua gênese uma impossibilidade de comercialização. Temos no capítulo inaugural um dos primeiros pontos de atrito entre alguns palestrantes, que definem o “artista profissional” a partir de sua obra (Carla Zaccanini e José Spaniol), em oposição aos que entendem o artista como um profissional atuante em diversas instâncias do meio, a fim de se apropriar dos instrumentos de mediação do circuito (Pedro França e Ricardo Basbaum). Outros palestrantes colocam o artista como uma figura que incorpora ambas atividades do “fazedor de objetos e soluções” para o mercado e as instituições e do “questionador e problematizador” que reivindica os meios de difusão e comercialização.

A definição do que seria a profissionalização do artista e quais os atributos fundamentais na sua formação foram outros dois temas importantes levantados pelos palestrantes. Entrou-se, então, na discussão da instrução universitária, que apesar de não ser condição *sine qua non* para ser artista, tem sido o principal espaço de formação para tal nos últimos 20 anos. Ficou clara então a relação entre a identidade do artista e como se dá seu processo de formação.

Alguns convidados – Felipe Scovino, Divino Sobra, Ricardo Basbaum e Pedro França – defenderam que a habilidade técnica e a produção de obras não são mais suficientes para definir um artista profissional, principalmente após o legado da crise da arte (DANTO, 2006). No entanto, outros professores

e artistas como Mario Ramiro e José Spaniol reafirmaram a importância da arte dentro da universidade.

Citando Jeremy Rifkin em *A era do acesso* (2001), “Os setores de ponta do futuro repousarão sobre a mercantilização de toda uma gama de experiências culturais antes do que sobre os produtos e os serviços tradicionais fornecidos pela indústria” (apud OTILIA, 2005).

Oriunda do pensamento moderno e da arte conceitual de Kosuth (2006, p. 228), a noção do artista contemporâneo de que a vida do artista é sua própria obra foi incorporada ao discurso ideológico do “trabalhador moderno” do final do século XX, definido pelo sistema “adhocrático” e caracterizado pela flexibilização dos horários e locais de trabalho, pela diminuição das relações formais entre contratados e contratantes e pela relação afetiva de “amor” pela atividade. A dimensão social da cadeia produtiva ocultada pela contratação em pequenos projetos desfavoreceria o colaborativíssimo entre os prestadores de serviço.

Esse fato poderia justificar as plataformas que buscam unir os diversos espaços alternativos (autônomos) de artistas que vêm surgindo nos últimos anos, mas que não propõem nenhuma ação conjunta. A fragmentação dos coletivos não é apenas física, mas ideológica. Uma hipótese a ser investigada em uma pesquisa futura é que a natureza das artes visuais, produzida normalmente por um único indivíduo, possa também cooperar para a carência de projetos colaborativos.

Para concluir, a dissertação propôs-se a fazer um balanço do seminário *Longitudes* e analisar depoimentos coletados nesse evento, sem com isso desdobrar o tema da formação do artista contemporâneo no Brasil. Portanto as hipóteses aqui levantadas serão problematizadas pela banca de defesa, a fim de delinear um futuro estudo mais completo sobre o assunto.

Apresentação de Ueliton Santana, Júlio Martins, Kamilla Nines e Mariana Fernandes durante a Mesa 6- Disparidades Regionais (30/03/2014)
Créditos: Thaís Jatene

Público aproximado de 160 pessoas prestigia o primeiro dia de seminário na Casa do Povo (29/03/2014)
Créditos: Thaís Jatene

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABACT – Associação Brasileira de Arte Contemporânea. Missão. 2011. Disponível em: <http://abact.com.br/abact-missao> Acesso em: 13/04/2016.

ABBING, Hans. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press: Amsterdam, 2002.

ASBURY, Michael. O Hélió não tinha Ginga. In: *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélió Oiticica*. Paula Braga (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify. 1999.

BENJAMIN. Apud BENJAMIN. *Selected Writings* [ed. Marcus Bullock, Michael Jennings et al.]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-2004, p. 11-12.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BUTI, Marco. Caros artistas, pesquisem: é suficiente. *Revista ARS*, v. 3, n.6, São Paulo: 2005.

BULHÕES, Maria Amélia. *Participação e distinção: o sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60 e 70*. Tese de doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 1990.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Revista Estado e Sociedade*, Brasília, v.21, p.377, 2005.

_____. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC)*, Fortaleza, v.41, n.1, p.27-47, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

CHIARELLI, Tadeu. *O artista na pós-graduação*. In: *Revista Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2377,1.shl>, acessado em 27/02/2016.

COTTLE, Simon. *News, public relations and power*. London: Sage Publications, 2003.

DENHARDT, Robert B. *Teoria Geral de Administração Pública*. Los Angeles: Wadsworth, Cengage Learning, 2011.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística*. Recife: Massangana, 2008.

DUCHAMP, Marcel. O artista deve ir à universidade? In: SANOULLET, Michel. *Duchamp du signe réunis et présentés par Michel Sanouillet*. Paris: Flammarion, 1991.

DURAND, José Carlos Garcia. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva. 1989.

_____. *Política cultural e economia da cultura*. Cotia - São Paulo: Atelier Editorial e Edições Sesc SP, 2013.

_____. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva. 1989.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: _____, (org), *As novas regras do Jogo: o sistema de arte o Brasil*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014. p. 105-136.

FIALHO, Ana Letícia Nascimento. L'insertion internationale de l'art brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché. Tese de doutorado. L'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, França, 2006.

_____. Mercado de Arte: percepção e fatos do Brasil, Ásia e Europa. Informação verbal obtida em mesa redonda promovida pela Escola São Paulo, São Paulo, 4 abr. 2013.

_____. (coord) *Pesquisa Setorial: O mercado de arte contemporânea no Brasil*. 3ª edição, abr. 2014.

_____. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. In: *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005.

_____. Mercado de artes: global e desigual. *Revista Trópico*, mar. 2005a. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl> Acesso em 13/03/2016.

FIALHO, Ana Letícia Nascimento; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Economia das exposições de arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa. In:

CALABRE, L. (org), *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Programa setorial integrado de promoção às exportações da arte contemporânea brasileira. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/wp-content/uploads/2008/01/programa_setorial_integrado.pdf. Acesso em: 29 jul. 2012.

HEINICH, Nathalie. *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996.

HONORATO, Cayo. A formação do artista no Brasil: uma problemática em formação? Artigo publicado no 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LAGNADO, Lisette. *Arte e universidade: uma relação conflituosa?* In: Revista Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2379,1.shl>>. Acesso em 27/02/2016.

MENEGER, P.M. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa, Portugal: Roma Editora, 2005.

MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MINTZBERG, Henry. *Estrutura e dinâmica das organizações*. Editora Dom Quixote. Lisboa - Portugal. 1995.

MOULIN, Raymond. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Tradução Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

PATURY, Felipe. Galerias de arte brasileiras crescem e exportam mais. *Revista Época*, 07 dez. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/xOrcM>. Acesso 13 mar. 2013.

PINTO, Viviane Cristina. *De Fernando Henrique Cardoso a Lula: uma análise das políticas públicas de cultura no Brasil*. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Gestão de Processos Culturais e Organização de Eventos. Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) CELACC – Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultura, 2010.

QUEMIN, Alain. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage. In: *Sociologie et sociétés*, 2002, vol. xxxiv, nº2, pp. 15-40.

_____. *Le rôle des pays prescripteurs et Le marché de l'art contemporain*. Ministère des Affaires Etrangères. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon/Artprice, 2001.

REIS, Paula Félix dos. *Políticas Culturais do Governo Lula: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura*. Dissertação de Doutorado Programa Multidisciplinas de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. Artigo originalmente publicado no primeiro número da revista Malasartes (São Paulo, set./out./nov. de 1975, p. 24-25.). ARS (São Paulo) vol.3 no.5 São Paulo 2005.

RIVITTI, Thaís. Escalas: o muito e o pouco no mundo da arte. 2014. Disponível em: <http://thaisrivitti.com/2014/04/02/escalas-o-muito-e-o-pouco-no-mundo-da-arte/> Acesso em: 03/05/2014.

RUBIM, Antônio Canelas (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.

SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. O mercado de artes visuais: características e Tendências. In: CALABRE, L. (org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

SAID, Edward W. *Orientalismo: oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SETO, Bruno de Souza. O processo de produção de artista no Brasil a partir da década de 90: caso do programa Rumos Artes Visuais. Tese de Conclusão de Curso do Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo. Dezembro, 2012.

SILVA, Frederico A. Barbosa. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SIMPSON, Charles R. Soho. *The Artist in the City Hardcover*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

STOCCO, Daniela. Mercado de arte erudita no Brasil: o comprador brasileiro neste mercado. Apresentação de comunicação no XV Congresso Brasileiro de Sociologia. Salvador: UFBA, 2011.

THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum - estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

VILEL&NUNES, Bruno; Kamilla. Artéria. Disponível em: <http://www.arteria.art.br/sample-page>. Acesso em: 13/04/2016.

ANEXOS

ANEXO 1 – E-mails enviados aos convidados do Seminário Longitudes (texto norteador de acordo com o tema de cada mesa do Seminário Longitudes)

ANEXO 2 – Publicação do Seminário Longitudes

ANEXO 3 –Minibio doas participantes do seminário

ANEXO 4 – Previsão de gastos com o Seminário

ANEXO 5 - Planilha Orçamentária Final do Seminário

**ANEXO 1 – E-mails enviados aos convidados do Seminário Longitudes:
texto norteador de acordo com o tema de cada mesa do Seminário
Longitudes**

MESA 1 – A profissionalização do artista ou o que torna o artista um profissional

Mario Ramiro / Taubaté, SP. Vive em São Paulo, SP.

Carla Zaccagnini / Buenos Aires, Argentina. Vive em São Paulo, SP e Malmö, Suécia.

Roberto TRAPLEV / Caçador, SC. Vive em Recife, PE.

Sábado, 29 de março, 2014. Das 14:00 às 15:45

Profissional é aquele que vive, sobrevive e paga suas contas com suas atividades no campo artístico? Significa ter não só consciência, mas saber gerir sua produção? Ou seria aquele que atua no “mercado” de trabalho do artista (galerias, institucional, educacional, etc.)? O profissional até pode ter outra atividade, exercer outra profissão, mas deve colocar a arte em primeiro plano?

O Artista tem um caráter de profissão problematizado, pela sociedade e pelos próprios artistas. Em conformidade à ideia de que o meio artístico é (e deve permanecer) um espaço livre e fluido, consagrou-se que o artista e sua obra devem evitar qualquer paradigma fixo de valor.

A economista francesa Nathalie Moureau (1995), recorrendo à tipologia de Mintzberg, concluiu que o modelo da “adhocracia”, seria o mais adequado ao mundo contemporâneo das artes. De acordo com Mintzberg, o modelo “adhocrático” entrou em ascensão a partir da expansão neoliberal do capitalismo pós-1980, à medida que as grandes corporações começaram a “terceirizar” funções, convertendo empregados sob regime da CLT em prestadores de serviços autônomos, responsáveis por organizar seu trabalho pessoal através de contrato firmado ou de projeto a ser executado.

MESA 2 – O artista e seu âmbito de atuação

Ricardo Basbaum / São Paulo, SP. Vive no Rio de Janeiro, RJ.

Armando Queiroz / Belém, PA. Vive em Belém, PA.

Ana Maria Maia / Recife, PE. Vive em São Paulo, SP.

Sábado, 29 de março, 2014. Das 15:45 às 17:30

Conceitos como “economia da cultura” e “economia criativa” emergiram e apontam para um novo modelo de produção e de gestão, que afeta todos os aparelhos e sistemas culturais, aliado a uma maior democratização do circuito. A arte passou a estar inserida dentro de uma lógica do consumo, do entretenimento e do espetáculo, onde o contato com diferentes pessoas e produções visa a “troca de experiências”.

Jeremy Rifkin, em *A era do acesso* (2001), caracteriza a atual economia cultural como a “economia da experiência” – em que as pessoas consomem a sua própria experiência fazendo a aquisição dela por segmentos comercializados. De acordo com o autor *“os setores de ponta do futuro repousarão sobre a mercantilização de toda uma gama de experiências culturais antes do que sobre os produtos e os serviços tradicionais fornecidos pela indústria.”* (op cit. OTILIA, 2005).

MESA 3 – O artista e a ampliação do circuito

Glória Ferreira / Rio de Janeiro, RJ. Vive no Rio de Janeiro, RJ.

Guilherme Dable / Porto Alegre, RS. Vive em Porto Alegre, RS.

Ana Luisa Lima / Recife, PE. Vive em São Paulo, SP.

Sábado, 29 de março, 2014. Das 18:00 às 19:45

A aparição de espaços de artistas para dar aulas, promovendo projetos, vendendo suas obras sem intermediários, extrapolando o campo artístico e as iniciativas tradicionais institucionalizadas. Esses espaços autônomos são os que, de fato, sustentam e promovem o nosso circuito, além das grandes instituições, pois formam um público e uma demanda. Esses espaços autônomos estão recuperando a ideia de cooperação entre os artistas em contra posição a competitividade criada pelo mercado e pelas instituições que não conseguem abarcar a expansão do contingente de artistas.

Por exemplo o trabalho de mapeamento da Kamilla Nunes Espaços Autônomos de Arte Contemporânea financiando pela FUNERTE <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf> , a rede Artéria (<http://www.arteria.art.br/sample-page/>), o mapeamento iniciado pelo MinC, o JACA e o Ateliê aberto com processo de

residências artísticas (http://www.cultura.gov.br/banner-2/-/asset_publisher/0u320bDyUU6Y/content/programa-rede-nacional-funarte-artes-visuais/10883) e o projeto da Fabiana de Moraes Circuitos da Desdobra <http://www.circuitosdadesdobra.com> , ambos contemplados no 10º Redes

1- Estariam os artistas trabalhando em prol da afirmação de uma "classe" perante a sociedade?

No entanto devemos nos questionar o quanto esses espaços são uma alternativa para uma produção que não se enquadra no circuito comercial e institucional e o quanto esses espaços são "satélites" do circuito estabelecido e buscam uma inserção.

MESA 4 – A arte na universidade

José Spaniol / São Luiz Gonzaga, RS. Vive em São Paulo, SP.

Felipe Scovino / Rio de Janeiro, RJ. Vive no Rio de Janeiro, RJ.

Luciana Paiva / Brasília, DF. Vive em Brasília, DF

Domingo, 30 de março, 2014. Das 14:00 às 15:45.

Há quase um século e meio ocorreu uma transformação profunda no mundo da arte ocidental, que levou ao declínio do poder institucional das academias de belas-artes europeias. As academias deixaram de definir o que era e o que não era estético, o que deveria ser ensinado a um aprendiz, os passos da carreira de artista e os temas ou assuntos considerados dignos de tratamento estético.

No Brasil a universidade, ocupou o lugar de formação formal e ofereceu um status de "profissão liberal" ao artista, em um país onde o trabalho técnico e manual é subvalorizado. No entanto, a manutenção anacrônica de licenciaturas de Escultura, Gravura e Pintura (seguindo o padrão das academias de belas-artes), mostra como o meio está desconectado das atuais atividades desempenhadas por artistas no mercado de trabalho.

Ao mesmo tempo, o ensino de artes na universidade se adaptou aos métodos avaliativos de outras áreas do conhecimento e dos órgãos de controle

de ensino. Numa solicitação de bolsa, financiamento ou ingresso em programas de pós-graduação, encontramos encaminhamentos padronizados, particularmente míopes às propostas cujo centro é o próprio trabalho artístico. A inserção da arte na universidade colabora para o conhecimento acadêmico referenciado, em detrimento ao conhecimento do fazer manual? A centralidade do discurso sobre o trabalho do artista é uma tendência da arte contemporânea que se reflete nos centros de formação?

MESA 5 – O artista enquanto produtor de si

Divino Sobral / Goiânia, GO. Vive em Goiânia, GO.

Amilcar Packer / Santiago, Chile. Vive em São Paulo, SP.

Pedro França / Rio de Janeiro, RJ. Vive em São Paulo, SP.

Domingo, 30 de março, 2014. Das 15:45 às 17:30

“*A vida do artista é sua própria obra*”, nas palavras de Kosuth, em seu ensaio *A arte após a filosofia*, o objeto seria “*resíduo da arte*”, o que é trocado com outros indivíduos é a figura do artista, porque justamente a mercadoria e o mercador se confundem. Podemos pensar, a partir da frase do Kosuth, que o circuito artístico funciona como um mercado de trocas materiais e imateriais que estimula o retorno financeiro de longo prazo e coloca o indivíduo (com seus saberes e conhecimentos) como principal fonte produtiva e de capital.

Pensando na obra de André Gorz, *O imaterial: Conhecimento, valor e capital* (2005), intitulei a mesa a fim de fazer uma provocação e um questionamento sobre entendimento que esse autor tem do artista enquanto empresa e empresário de si, possuindo como sede seu próprio corpo. Para Gorz, a produção em nosso atual momento histórico está centrada no saber, na criatividade e na subjetividade do indivíduo que trabalha.

O artista, o professor universitário, o historiador, o arte-educador, apesar de muitos trabalharem sob o regime de horas e serem assalariados, dificilmente deixam de trabalhar quando termina seu expediente. A principal mercadoria, a partir do atual modelo produtivo, acaba por ser o próprio artista, em um processo em que sua principal atividade é construir a si próprio.

MESA 6 – Disparidades regionais

Ueliton Santana dos Santos / Sena Madureira, AC. Vive em Rio Branco, AC.

Kamilla Nunes / Florianópolis, SC. Vive em Florianópolis, SC.

Júlio Martins / Belo Horizonte, MG. Vive em Belo Horizonte, MG.

Domingo, 30 de março, 2014. Das 18:00 às 20:00.

Em pesquisa realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) sobre a distribuição de equipamentos culturais pelas regiões brasileiras, é possível notar uma concentração de equipamentos na região sul e sudeste que possuem, respectivamente, 16,3% e 28,3% dos museus de belas artes do país (SILVA, 2006). No entanto, quando se fala em distribuição financeira, a discrepância é maior. A Lei de Incentivo à Cultura, principal via de financiamento às artes no país, concentrou apenas na região sudeste 81,8% dos recursos. No mercado de obras de arte a desigualdade aumenta, de acordo a pesquisadora Ana Letícia Fialho (2013), 78% das galerias associadas à ABACT⁶⁴ estão nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo.

Na mesa que encerra o seminário fica clara a necessidade de posicionamento político dos trabalhadores de artes visuais na busca de um protagonismo. Nas palavras de Júlio Martins *“Nossa intenção é intensificar a primeira pessoa e falar da diversidade falando da diversidade que vivemos”*.

Perguntas Geradoras:

“Arte contemporânea do Brasil pressupõe arte concebida a partir dos espaços compreendidos dentro de uma dada temporalidade, dentro da qual vivemos. E quais são esses espaços? Aqueles por nós percorridos, de norte a sul, de leste a oeste do país, em toda a sua diversidade, apesar da tentativa de unificação a partir dos cada dia mais poderosos meios massivos de comunicação, que impõem um comportamento e uma mentalidade, a despeito da manutenção de peculiaridades e atributos em muitos quadrantes do Brasil. E peculiaridades são irrigadas simultaneamente pela tradição e/ou pelas circunstâncias cotidianas, assim como pela avassaladora informação externa. Daí por que nos indagamos: será possível, mesmo nas áreas distantes, fugir dos padrões

⁶⁴ Associação Brasileira de Arte Contemporânea reúne 51 galerias de arte do mercado primário.

apregoados visualmente pelos meios de comunicação de massa e pelo fenômeno da globalização, nestes tempos de multiplicidade cêntrica, como se diz? Até que ponto se pode escapar, na área cultural, aos padrões veiculados pelas revistas de arte, pela informação via internet, bienais e exposições, parâmetros que hoje se expõem instantaneamente, com plena visualidade, independentemente de eventuais deslocamentos dos artistas em direção ao exterior e a outros lugares do Brasil? Na verdade, sabíamos desde o início, o resultado de nossas observações não seria uma ruptura, uma inovação, frente ao registrado na última edição de Rumos (2001-2003) por seu coordenador, Fernando Cocchiarale. Quando muito, seria um adensamento de certas situações.” (AMARAL, Aracy, catálogo Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005-2006, p. 9)

1- Parafraseando Amaral: "Até que ponto se pode escapar, na área cultural, aos padrões veiculados pelas revistas de arte, pela informação via internet, bienais e exposições, parâmetros que hoje se expõem instantaneamente, com plena visualidade, independentemente de eventuais deslocamentos dos artistas em direção ao exterior e a outros lugares do Brasil?"

“Ao tentar perceber como um jovem curador brasileiro vê a arte denominada brasileira, damos de frente com uma nebulosa, tal o emaranhado de palavras que não conseguimos decifrar: “Não há uma arte brasileira no sentido naturalizante de algo identificável espontaneamente. O conceito de arte brasileira é um produto artificial de vontade de representação” (?). Seria mais fácil dizer que “arte brasileira” é um termo artificioso. Porém, para mim, arte brasileira, há muitos anos, é a arte realizada no Brasil. Ponto.” (AMARAL, Aracy, catálogo Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005-2006, p. 19)

2- Qual o seu ponto de vista sobre a última afirmação?

**ANEXO 2 – Publicação do Seminário Longitudes
(VER ANEXO A PUBLICAÇÃO)**

ANEXO 3 – Minibio dos participantes do seminário (março de 2014).

AMILCAR PACKER

Amilcar Packer nasceu em Santiago do Chile em 1974 e mudou-se para o Brasil em 1982. Formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1999), é mestrando em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC São Paulo. Packer colabora regularmente com iniciativas autogestionadas como o Como_clube, a Casa do Povo e o CAPACETE, do qual, entre os anos 2011 e 2013, foi codiretor do programa de residências artísticas de pesquisa. Tomando as artes como um território privilegiado para a produção de territórios de experimentação ética, suas atividades se estendem a formatos expositivos e discursivos, aulas e oficinas, encontros e conversas, almoços e passeios que estabelecem espaços e estados provisórios para dinâmicas coletivas menos hierarquizadas, onde predominam a construção da horizontalidade, o debate crítico, o aprendizado mútuo e a convivência. Nos últimos anos, se apresentou em programas de formação como Städelsschule, Frankfurt, Alemanha, 2013; PIESP – Programa Independente da Escola São Paulo, 2013, Centro de Investigaciones Artísticas, Buenos Aires, Argentina, 2013; History Matter CCA – Lagos, Nigéria, 2012; Universidade de Verão, Rio de Janeiro, 2012 e 2013; the Harbor, Beta Local, San Juan, Puerto Rico, 2011; Novos Coreógrafos, CCSP, 2010; On Reason and Emotion, Sydney Biennial educational programs – Hobart School of the Arts, Launceston School of the Arts, Tasmania, Australia, 2004.

ANA LUISA LIMA

Pesquisadora independente e crítica de arte. Graduada em *Licenciatura em Artes Plásticas* pela Universidade Federal do Recife (2009). Atuou como crítica de arte do espaço expositivo *Sala Recife* (PE); Como editora da revista *Tatuí* desde 2006 e membro do *Centro de estudos Desmanche e Formação de Sistemas Simbólicos – DESFORMAS* (Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, desde 2010). Foi curadora *I Salão Universitário de Arte Contemporânea – UNICO* (SESC, PE, 2010). Participou de residências como *Prêmio Interações Florestais 2010* e *V::E::R 2011 Encontro de Arte Viva* (Terra UNA, Liberdade-MG, 2010); selecionada para *residência Projeto Gestores (Capacete Entretenimentos, São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ, 2011)*. E foi palestrante em eventos como *Projeto COMOFAZ* (Centro Cultural da Espanha, São Paulo-SP, 2009) e *TRAMPOLIM_ plataforma de encontro com a arte da performance* (Galeria de Arte Espaço Universitário, Vitória-ES, 2010). Participou da concepção e do desenvolvimento do projeto *Carta de Intenção – Edição Campinas* e do *Projeto de Peito Aberto diálogo* (Ateliê Aberto Produções Contemporâneas, Campinas- SP, 2012-2013). Co-curadora do projeto *Poemas aos homens do nosso tempo – Hilda Hilst em diálogo* (Programa Rede Nacional Funarte 9ª edição, 2013). Atualmente, faz parte do grupo de crítica no Centro Cultural São Paulo.

ANA MARIA MAIA

É jornalista (UFPE, 2007), mestre em História da Arte (Faculdade Santa Marcelina, 2012) e doutoranda em Teoria e Crítica de Arte (ECA-USP). Atualmente, desenvolve curadoria a partir da obra de Flávio de Carvalho e de desdobramentos contemporâneos para a sua produção no Museu da Cidade (SP). É professora da Escola São Paulo e escreve para a Revista Select. Foi curadora adjunta do 33º Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fez parte do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake (2011-2013), foi curadora do Rumos Artes Visuais, do Itaú Cultural (2011-2012) e assistente de curadoria da 29ª Bienal de São Paulo (2009 – 2010). Em 2012, co-coordenou a publicação *Sobre artistas como intelectuais públicos*, editada pela Casa Tomada e pela Prólogo Editora. No mesmo ano, realizou a mostra coletiva *O efeito da frase*, premiada pelo Projeto Amplificadores do Museu Murillo La Greca (Recife-PE). Em 2006, criou o Portal Dois Pontos – Arte Contemporânea em Pernambuco.

ARMANDO QUEIROZ

Artista e curador. Sua formação artística foi constituindo-se através de leituras e experimentações, participações em oficinas e seminários. Expõe desde 1993 e participou de diversas mostras coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Integrou o projeto Macunaíma (Galeria Macunaíma Rio de Janeiro-RJ, 1997) e a exposição *Prima Obra* (FUNARTE/Brasília-DF, 1999). Participo do Salão Arte Pará como artista convidado, em 1998, 2005, 2006, 2007 e 2008. Na cidade de Abaetetuba (PA), em 2003, realiza sua primeira intervenção urbana no Mercado de Carne Municipal como resultado do workshop *Projetos Tridimensionais II*, promovido pelo Instituto de Artes do Pará (IAP). Foi bolsista do mesmo Instituto de Artes em duas oportunidades: em 2003, com a bolsa de pesquisa *Possibilidades do Miriti* e o trabalho *Elemento Plástico Contemporâneo*. E, em 2008, com a bolsa de pesquisa *Corpo toma Corpo*, e o trabalho *Videoarte – O Corpo como Intermediador entre a Vida e a Arte*. Foi contemplado com a bolsa de pesquisa em arte do *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas* 2009-2010. Em 2009, seu site específico *Tempo Cabano* recebeu o 2º Grande prêmio do 28º Arte Pará. Em 2010, recebeu Sala Especial no 29º Arte Pará como artista homenageado do salão. Atualmente é diretor do museu Casa das Onze Janelas (Belém, PA).

CARLA ZACCAGNINI

Artista, curadora e escritora. Graduada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo, 1995) e mestre em poéticas visuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (São Paulo, 2004). Participou do Grants Program (Miami-EUA, 2006) e Monthermoso 2011 Art and Research Grant. Dentre suas principais exposições individuais estão *Plano de fala* (Ignácio Liprandi Arte Contemporâneo, Buenos Aires-Argentina, 2011), *Imposible pero necesario*, (Zona Maco Sur, Cidade do México-México, 2010) *Reação em cadeia com efeito variável*, instalação permanente (Museu de Arte Contemporâneo de Castilla y León – Espanha, 2010) e *Bravo-Radio-Atlas-Virus-Opera*, Solo Projects (ARCO, Madri-Espanha, 2010). Destaca-se sua participação na 28ª Bienal de Artes de São Paulo (Fundação Bienal de São

Paulo, São Paulo, 2008); dos 27º e 31º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna, São Paulo, São Paulo-SP, 2001 e 2007); *ICI ET LÀ-BAS* (Quartier de Villaroy, Guyancourt, Paris-França, 2007); *20 anos do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo* (Centro Cultural São Paulo, São Paulo-SP, 2010); *Universes in Universe* (Biennale Bénin, Cotonou – Benin, 2012) e *Panoramas do Sul – 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea Videobrasil* (SESC, São Paulo – SP, 2011). Em 2013-14 estará em residência em Berlim, beneficiária da bolsa KfW Stiftung at Künstlerhaus Bethanien.

DIVINO SOBRAL

Artista e curador. Atua como artista plástico e curador independente desde os anos de 1990. Sua obra artística compõe-se de desenho, pintura, escultura, instalação e performance. Participou da mostra Antártica Artes com a Folha, em São Paulo, que apontou a produção brasileira da década de 1990; da representação brasileira na 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre; do mapeamento Rumos Visuais Itaú; da 8ª Bienal de Havana (Cuba); Muestra Internacional del Grabado de Lima, Peru; Americas Latinas: Las Fatigas del Querer (Milão, Itália). Foi curador do 5º e do 6º Salão Nacional de Arte de Goiás (Prêmio Flamboyant) e do projeto Heterodoxia. Publica textos sobre arte contemporânea. Em 2009 recebeu o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Funarte. Trabalho com diversas linguagens, suportes e materiais; pesquisa a formação das memórias individual e coletiva, a amnésia, a passagem da lembrança ao esquecimento. Mostras coletivas: Antartica Artes com a Folha, São Paulo 1996. 2ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 1999. Rumos Artes Visuais Itaú, São Paulo, 2001-2003. 8ª Bienal de Havana, Cuba, 2003. Heterodoxia Lima, Galeria ArtCo, Lima, Peru, 2005. Arte Brasileira Hoje na Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro, 2005. O centro na borda, Galeria Arte em Dobro, Rio de Janeiro, 2006. 12 Vetores, Galeria Isabel Aninat, Santiago, Chile, 2006. Superfícies da Memória, MAC-USP, Ibirapuera, São Paulo, 2008. Americas Latinas: Las fatigas del querer, Milão, 2009. Mostras individuais: Onde o tempo se bifurca, Museu de Arte de Goiânia, 2010. Recordações de uma paisagem não vista, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, 2010; Centro Cultural Banco do Nordeste, Juazeiro do Norte, 2009. O tempo é água, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Goiânia, 2004. Recebeu o Prêmio do Festival de Bonito 2005 e o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Funarte, 2009.

FELIPE SCOVINO

Crítico, curador e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Organizou os livros *Arquivo Contemporâneo* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2009), *Carlos Vergara* (Rio de Janeiro: Automática, 2013); *Carlos Zilio* (Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010) e *Cildo Meireles* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009). Foi co-curador de *Caos e Efeito* (Itaú Cultural, São Paulo –SP, 2011); *Convite à viagem – Rumos Artes Visuais* (Itaú Cultural; Paço Imperial, Rio de Janeiro-RJ, 2012) e *Lygia Clark: uma retrospectiva* (Itaú Cultural, 2012), dentre outras exposições. Escreveu sobre arte contemporânea brasileira em periódicos nacionais e internacionais. Foi

contemplado com bolsas pelo Young Curators Invitational – Institut Français (2012), Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura (2010) e Funarte (Bolsa de estímulo à produção crítica em artes em 2008).

GLORIA FERREIRA

Pesquisadora, crítica e curadora. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui graduação no Institut Detudes Du Développement Economique ESS – Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne, Paris-França, 1976), mestrado em Institut dArt et dArchéologie – Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne, Paris-França, 1990) e doutorado em Institut dArt et dArchéologie – Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne, Paris-França, 1996). É crítica de arte e curadora. Co-organizou as coletâneas Clement Greenberg e o debate crítico, 1997, e Escritos de artistas 1960/1970, 2006. Organizou a coletânea Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas, 2006, e Arte urfasseâneo brasileiro: documentos y críticas / Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical Texts, 2009. Publicou o livro Entrefalas, 2011. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, crítica de arte e fotografia. É colaboradora da Revista Das Artes – Artes Visuais em Revista.

GUILHERME DABLE

Artista e pesquisador. Mestre em Poéticas Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Vencedor da categoria *Projeto Alternativo de Produção Plástica* do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas 2008, pelo trabalho desenvolvido junto ao atelier Subterrânea. Como artista participou das exposições *Convite à Viagem: Rumos Artes Visuais* (Instituto Itaú Cultural, itinerância, 2012/2013), *Novas Aquisições Coleção Gilberto Chateaubriand* (MAM – Rio de Janeiro/RJ, 2012), *Repentista#1* (Gallery Nosco – Londres – Inglaterra, 2014), *Alguns Desenhos* (Galeria Gestual – Porto Alegre/RS, 2010), *Desenho em Obra* (Casa Paralela – Pelotas/RS, 2012), *Latentes* (Sala Recife – Recife/PE, 2013) e *Álibis, Desvios e Atos Falhos* (Galeria Eduardo Fernandes – São Paulo/SP, 2013). Desde 2006 é co-gestor do *Atelier Subterrânea*. Vive e trabalha em Porto Alegre.

JOSÉ SPANIOL

Artista plástico. Graduado em artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (1983). Possui doutorado em poéticas visuais pela Universidade de São Paulo. Entre 1985 e 1989 orientou oficinas de pintura e gravura na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde em 1989 apresenta a exposição individual *Pinturas e Objetos*. Entre 1990 e 1993, viveu em Colônia e Düsseldorf na Alemanha, matriculado na Academia de Artes de Düsseldorf, como bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico [Deutscher akademischer Austausch Dienst-DAAD]. Em 1999, ganhou a bolsa Virtuoso do Ministério da Cultura para cumprir período de residência artística no *European Ceramics Work Center*, na Holanda. Entre suas exposições individuais mais recentes estão a instalação *Tímpano* na Capela do Morumbi, (Museu da

Cidade de São Paulo-SP, 2009); *Duplicadores* (Centro Carpe Diem Arte e Pesquisa do Palácio do Marquês, Lisboa-Portugal, 2009) e *Colunas* (Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro- RJ, 2011). Participou também das exposições *Arte e Espiritualidade* (Mosteiro de São Bento, São Paulo-SP, 2010), **Há sempre um copo de mar para um homem navegar – 29ª Bienal de São Paulo** (Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo-SP, 2010), e na exposição *This is Brazil! 1990-2012* (Palácio de Exposições Kiosco Alfonso y de PALEXCO, Galícia-Espanha, 2013). Recentemente foi premiado no III Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea, promovido pelo Ministério das Relações Exteriores e no Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio 2013 do Ministério da Cultura.

JÚLIO MARTINS

Curador e historiador da arte. Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2006), em Belas Artes pela Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG (2004). Possui mestrado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes – UFMG (2011). Foi curador-geral do Museu Inimá de Paula, BH (2008-2011) e realizou as exposições “Inimá: um dialeto cromático” – Inimá de Paula, “savoir-forme” – Stéphane Vigny, “Iluminuras” – Marco Antonio Mota, “O que pode a expiração” – Pablo Lobato, “Walking Papers” – Marcos Brias e “Campos da ação noturna” – Carolina Cordeiro; curador/residente do Programme Courants du Monde (Maison des Cultures du Monde, Paris-França, 2009); curador da exposição “*Through the surface of the pages...*” – coletiva de artistas brasileiros (DRCLAS Harvard University, Cambridge-USA, 2012) e “Drawing to no end” – Bruno Cançado (Milepost 5, Portland-EUA, 2012). Recentemente foi responsável pelo mapeamento de Minas Gerais e Espírito Santo, pelo Programa Rumos Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural, SP (2011-2013).

KAMILLA NUNES

Curadora independente. Graduiu-se em Artes Plásticas pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC). Foi curadora do programa de exposições do Memorial Meyer Filho de 2007 a 2011. Entre suas últimas curadorias, encontra-se “ERRO EX POSTO” [Exposição de 12 anos do ERRO Grupo, Florianópolis, 2014]; a participação na equipe curatorial da Bienal Internacional de Curitiba [Prêmio Jovens Curadores, PR, 2013]; “Sumidouro” [Laboratório Curatorial da SP-Arte, coordenado por Adriano Pedrosa, SP, 2012]; “Faça algo errado, e diga que fui eu que mandei fazer”, [Galeria VK/SESC Joinville, SC, 2011]; “Ó lhó lhó” [Sessão Corredor do Ateliê 397, SP, 2011]. É autora do livro “Espaços autônomos de arte contemporânea”, lançado em 2013 através da Bolsa Funarte de estímulo à produção crítica. Organizou os livros “Exercício de imaginação: Meyer Filho” e “Memorial Meyer Filho”. Participou como curadora da residência “TAC Terra Una” [Minas Gerais, 2013] e da residência editorial da “Revista Tatuí”, nº 10 [Olinda, 2010].

LUCIANA PAIVA

Artista e pesquisadora. Graduada em artes plásticas (2006), mestre (2010) e doutoranda em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília-UNB. Cursou o Programa Aprofundamento da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro-RJ, 2011). Dentre suas exposições mais recentes estão *Duplo Olhar: um recorte da coleção de Sérgio Carvalho* (Paço das Artes, São Paulo-SP, 2014), *Coisas Vistas Aqui e ali sem óculos* (Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro-RJ, 2014), *Convite à Viagem: Rumos Artes Visuais* (Itaú Cultural, itinerância, 2012-2013). Em 2007 foi contemplada com o *Prêmio Ato Visuais* da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. Atualmente é professora da Universidade Aberta do Brasil – UAB/UnB e também foi professora na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FADM.

MARIO RAMIRO

Mario Ramiro é graduado em artes plásticas pela Universidade de São Paulo (1982), mestre em arte e mídia pela Kunsthochschule für Medien Köln [Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha] (1997) e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo (2008). É professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP. Artista multimídia, sua produção inclui a criação de redes telecomunicativas, fotografias, esculturas, instalações ambientais, intervenções urbanas e arte sonora. Começou trabalhando com intervenções nos espaços públicos em São Paulo, modificando o ambiente urbano e arquitetural no projeto chamado Intervenções Urbanas, desenvolvido pelo grupo 3 NÓS 3, do qual participavam também Hudinilson Jr. e Rafael França. Simultaneamente a esses trabalhos, o artista realizou obras experimentais com xerografia e mais tarde com telecomunicações – rádio, telefone, televisão, secretária eletrônica, videotexto, slow-scan TV, etc. Paralelamente ao trabalho com mídias telecomunicativas o artista criou também uma série de esculturas de levitação magnética (objetos tridimensionais literalmente suspensos no ar) e esculturas térmicas responsáveis pela produção de volumes não materiais e invisíveis projetados ao redor dessas esculturas. Entre 1998 e 2000, o artista integrou o grupo multimídia “autopsi” (juntamente com Achim Mohné, Andreas Köpnick e Thomas Roppelt), ganhador, em maio de 1999, do grande prêmio Chargesheimer da cidade de Colônia, Alemanha, para a área de foto-filme e vídeo.

PEDRO FRANÇA

É artista e professor. Graduated in Design Industrial (2006) and master in History by Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. As an artist, he held individual exhibitions at Centro Cultural São Paulo (2012) and at gallery Intermeios (2012). Among the collective shows that he participated in stand out: *É preciso confrontar as imagens vagas com os gestos claros* (2012) and *Boletim* (2013). In 2012 he received the award of acquisition of the Collection of the city of São Paulo for the work *homeroadmovie #3*, at Centro Cultural São Paulo. Since 2011 he is a member of Cia Teatral Ueinzz. In 2010, he was curator of the program of the Terreiros da 29^a Bienal de São Paulo. In 2011, together

com Fernando Cocchiarale, foi curador da exposição *Cavalos de Tróia*, parte do projeto Caos e Efeito, no Itaú Cultural. É colaborador da revista *Elástica* (RJ), e foi editor dos catálogos das mostras de cinema *Straub-Huillet* e *Alexander Sokurov: poeta visual* (2013). Como professor, faz parte do corpo docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) desde 2006. Lá, lecionou História da Arte Moderna (2006 a 2011) e História da Arte Contemporânea (2006-2011), além de outros cursos de curta duração. Integrou a coordenação de ensino em 2008 e foi coordenador do calendário de palestras do programa de Aprofundamento da Escola em 2011. Desde 2008 integra a equipe de professores do projeto *Dynamic Encounters*, coordenado por Charles Watson. Desde 2010 é professor de História e Teoria da Arte Contemporânea no MAM (São Paulo) e no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo).

UELITON SANTANA

Artista e professor. Mestre em Educação pela UFRRJ- 2013, estudou pintura na escola de Belas Artes Diego Quispe Tito (Cusco-Peru) 2003-2004, É graduado em Artes Visuais pela Faculdade da Amazônia Ocidental-FAAO (2009), especialização em metodologia do ensino da arte no Centro Universitário Internacional-UNINTER (2010), participou da exposição Espelho Refletido com curadoria de Marcus Lontra, da exposição Amazônia a Arte com curadoria de Paulo Herkenhoff, participou recentemente da exposição Convite à viagem: Rumos Itaú Cultural (Instituto Itaú Cultural, itinerância, 2011-2013), e da exposição Amazônia das artes em que circulou pelo norte te Brasil-SESC. Atualmente é professor de arte no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Acre (IFAC). Vive em Rio Branco-Acre.

RICARDO BASBAUM

Artista e escritor. Possui graduação em Licenciatura em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Suas exposições mais recentes incluem a exposição individual *Diagramas* (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela- Espanha, 2013); o projeto *re-projecting (London)* (The Showroom, Londres-Inglaterra, 2013); *Would you like to participate in an artistic experience?* (Logan Center for the Arts, Chicago, 2012) e *conj., re-bancos*: exercícios & conversas* (Museu de Arte da Pampulha, 2011). Participou da 30ª e 25ª Bienal de São Paulo (2012, 2002), e documenta 12 (2007), entre outras exposições coletivas. Em 2012 desenvolveu projetos para *ReaKt – Olhares e Processos* (Guimarães, Portugal), *Counter-Production* (Generali Foundation, Viena), *Garden of Learning* (Busan, 2012) e *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira* (Pinacoteca do Estado de SP). Autor de *Além da pureza visual* (Zouk, 2007), *Ouvido de corpo, ouvido de grupo* (Universidade Nacional de Córdoba, 2010) e *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013). Professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor visitante da Universidade de Chicago entre outubro e dezembro de 2013.

ROBERTO TRAPLEV

PPGAV ambos no Centro de Artes da UDESC, Florianópolis – SC. Expõe regularmente desde 1999 e sua prática artística envolve a prática curatorial e editorial. Coordena as ações de Traplev Orçamentos desde 2005 na qual organiza projetos colaborativos entre eles: seminários (Encontro Impresso – espaço), workshops, edições impressas, curadorias e, exposições. Desde 2002 é editor geral da publicação recibo de artes visuais, da qual também é fundador. Entre suas exposições individuais destacam-se: 2013: projetos para dispersão – sem título 2, Galeria do Centro Cultural Sistema FIEP, Curitiba, PR; 2011: Planos, validades e frustrações (Prêmio Marcantônio Vilaça, FUNARTE) MASC, Florianópolis, SC; 2008: Die Ausdehnung als Effekt – raum 3 \ A Extensão como efeito Montgmoery, Berlim, Alemanha. Atualmente trabalha na produção e edição de seis novos recibos para os próximos dozes meses, além de ser um dos curadores do Programa Laboratório Curatorial da SP-ARTE de 2014. Vive e trabalha em Recife – PE.

ANEXO 4 – Previsão de Gastos com o Seminário

Convidados	Passagem aérea	Transporte (aeroporto)	Transporte para o Evento
Norte (x2)	R\$ 1.000,00	R\$ 200,00	R\$ 100,00
Nordeste (x2)	R\$ 1.000,00	R\$ 200,00	R\$ 100,00
Centro-Oeste (x2)	R\$ 1.000,00	R\$ 200,00	R\$ 100,00
Sudeste (x4)	R\$ 700,00	R\$ 200,00	R\$ 100,00
Sul (x2)	R\$ 1.000,00	R\$ 200,00	R\$ 100,00
São Paulo (x6)	R\$ -	R\$ -	R\$ 100,00

Alimentação	Hospedagem (duas noites)	Pró-labore	Total (x número de convidados)
R\$ 100,00	R\$ 300,00	R\$ 1.000,00	R\$ 5.400,00
R\$ 100,00	R\$ 300,00	R\$ 1.000,00	R\$ 5.400,00
R\$ 100,00	R\$ 300,00	R\$ 1.000,00	R\$ 5.400,00
R\$ 100,00	R\$ 300,00	R\$ 1.000,00	R\$ 9.600,00
R\$ 100,00	R\$ 300,00	R\$ 1.000,00	R\$ 5.400,00
R\$ 100,00	R\$ -	R\$ 1.000,00	R\$ 7.200,00
			R\$ 38.400,00

Divulgação			Publicação	
Material Gráfico (cartaz-folder)	R\$ 2.500,00		Diagramação e Design Gráfico	R\$ 2.000,00
Internet (redes sociais, blogs, etc)	R\$ 500,00		Impressão catálogo+DVD	R\$ 7.000,00
Assessoria de Imprensa	R\$ 2.000,00		Revisão	R\$ 1.000,00
	R\$ 5.000,00		Edição de vídeo	R\$ 2.000,00
			Gastos com correio	R\$ 2.200,00
			Tradução	R\$ 1.500,00
				R\$ 15.700,00
Produção e Organização			Equipamentos técnicos	
Administração e concepção	R\$ 5.000,00		Câmera de vídeo	R\$ -
Produtora	R\$ 6.000,00		Microfones (x4)	R\$ 1.000,00
Filmagem e captação de som	R\$ 5.000,00		Projetor	R\$ 2.000,00
Fotógrafo	R\$ 1.000,00		Tela de projetor	R\$ 500,00
Equipe de limpeza	R\$ 800,00		Caixas de som passiva (x4)	R\$ 5.000,00
Coffee break e evento	R\$ 2.500,00		Aparelhagem complementar	R\$ 1.000,00
Água para palestrantes	R\$ 100,00			R\$ 9.500,00
	R\$ 20.400,00			
			TOTAL DO PROJETO BRUTO	R\$ 100.000,00
Impostos	R\$ 11.000,00		TOTAL DO PROJETO COM IMPOSTOS	R\$ 89.000,00

ANEXO 5 - Planilha Orçamentária Final do Seminário

	Total projetado	Total pago	15/dez
BUDGET	\$ 100.000,00		
Convidados			
passagens	\$ 5.917,48	\$ 5.867,23	
hospedagem	\$ 3.887,23	\$ 3.517,00	
Pro-Labore	\$ 22.200,00	\$ 22.330,63	
Total	\$ 32.004,71	\$ 31.714,86	
SOBRA		\$ 289,85	
Divulgação			
Moto-boy (cartaz-folder)	\$ 900,00	\$ 625,00	
Correio folders	\$ 500,00	\$ 340,65	
Envelopes e cola	\$ 50,00	\$ 42,00	
etiquetas impressão	\$ 248,00	\$ 248,00	
Carta pessoal para correio	\$ 30,00	\$ 30,00	
Assessoria de Imprensa	\$ 4.000,00	\$ 4.000,00	
Total	\$ 5.728,00	\$ 5.285,65	
SOBRA		\$ 442,35	
Produção e Organização			
Administração e concepção	\$ 5.000,00	\$ 5.000,00	
Produtora	\$ 6.900,00	\$ 6.900,00	
Filmagem e edição	\$ 10.000,00	\$ 10.000,00	
Captação de áudio e microfonação	\$ 2.500,00	\$ 2.500,00	
Fotógrafo	\$ 1.500,00	\$ 1.500,00	
Equipe de limpeza	\$ 925,00	\$ 925,00	
Coffee break	\$ 950,00	\$ 950,00	
Evento	\$ 1.500,00	\$ 1.236,84	
Água para palestrantes	\$ 100,00	\$ 100,00	
Alimentação equipe	\$ 300,00	\$ 187,40	
Pesquisador assistente	\$ 2.000,00	\$ 2.000,00	
Transações bancárias	\$ 500,00	\$ 1.000,00	
Casa do Povo	\$ 2.000,00	\$ 2.000,00	
Envio de certificados (Ilan)	\$ 500,00	\$ 500,00	
Total	\$ 34.675,00	\$ 34.799,24	
Publicação			
Produção gráfica	\$ 900,00	\$ 900,00	
Diagramação e impressão folder	\$ 4.060,00	\$ 4.060,00	
Diagramação publicação	\$ 3.500,00	\$ 3.500,00	

Impressão publicação (500)	\$ 8.260,00	\$ 8.260,00
Revisão	\$ 2.500,00	\$ 2.245,00
Gravação DVD	\$ 1.180,00	\$ 1.180,00
Gastos com correio	\$ 1.000,00	\$ 1.153,30
Transcrição (2X)	\$ 176,40	\$ 289,80
Relatores (1X300 e 1X500)	\$ 800,00	\$ 800,00
Tradução	\$ 3.000,00	\$ 3.000,00
Site (editoração)	\$ 1.000,00	\$ 1.000,00
Total	\$ 25.476,40	\$ 26.388,10

Equipamentos técnicos

Projetor	\$ 1.255,81	\$ 1.255,81
Aparelhagem complementar	\$ 605,40	\$ 565,99
Total	\$ 1.861,21	\$ 1.821,80

Total	\$ 99.745,32	\$100.009,65
Sobra	\$ 254,68	