CAMPO NEUTRAL

FELIPE CARDOSO DE MELLO PRANDO

Campo Neutral:

limites e tensões entra práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Martin Grossmann

São Paulo

2016

Nome: Felipe Cardoso de Mello Prando
Título: Campo Neutral: limites e tensões entre práticas artísticas,
curatoriais e instituições de arte

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da
Universidade de São Paulo, como
exigência parcial para a obtenção do
título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Milla, Miguel e Joana.

Agradeço aos que trabalham com cultura crítica, por não desistirem quando tudo nos leva isto; a todos que fizeram a exposição Campo Neutral tornar-se realidade; a Ana Gonzalez, pela dedicação em fazer o MGCC existir em meio às adversidades políticas e culturais da nossa cidade; a Milla, Miguel e Joana, pelo amor; a Regina Melim, pela amizade, parceria e generosidade; ao Costa, pela revisão; ao Marti Peran, pela recepção e escuta precisa; ao orientador Martin Grossmann, por compartilhar suas experiências de trabalhos em instituições artísticas e pelas conversas que moveram este trabalho; à CAPES, pela concessão da bolsa sanduíche.

... hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante.

Javier Cercas, Soldados de Salamina

RESUMO

PRANDO, Felipe C. M. (2016). *Campo Neutral: limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte*. Tese de doutorado. PPGAV, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta pesquisa, desenvolvida na linha de pesquisa de *Poéticas Visuais*, é constituída pela exposição *Campo Neutral*, realizada em 2013 no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC) e a reflexão crítica *Campo Neutral: limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte*, aqui apresentada como um desdobramento da exposição. Para construção de um relato crítico que analisa a exposição, os trabalhos nela expostos e os respectivos contextos de produção e recepção, a tese concebe um campo teórico delineado pela relação entre crítica institucional e contextos institucionais precários. Compreendida como uma prática que estabelece uma relação crítica entre discursos e práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte, a crítica institucional que, desde os anos 1960, é praticada e debatida por artistas, curadores, críticos e historiadores europeus e norte-americanos, é contraposta a práticas artísticas e curatoriais latino-americanas realizadas em contextos nos quais a existência das instituições é incerta, ou nula, tal qual a do MGCC.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Crítica Institucional. Contextos institucionais precários.

ABSTRACT

PRANDO, Felipe C. M. (2016). Campo Neutral: limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte. Tese de doutorado. PPGAV, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This research, developed in field of Visual Poetics, consists of the exhibition "Campo Neutral", held in 2013 at the "Museu da Gravura da Cidade de Curitiba" (MGCC), Brazil, and a critical reflection "Campo Neutral: limits and tension between artistic and curatorial practices, and art institutions", represented here as a deployment of the exhibition. For the construction of a critical report that analyzes the exhibition, the works there exposed and their contexts of production and reception, the thesis delineates a theoretical field outlined by the relationship between institutional critique and precarious institutional contexts. Understood as a practice that establishes a critical relationship between speech and artistic and curatorial, and art institutions, institutional critique that, since the 1960s, is practiced and discussed by artists, curators, critics, and European and American historians, is a counterpoint to artistic and curatorial Latin American practices carried out in context of which the existence of institutions is uncertain, or absent, like the MGCC.

Keywords: Contemporary Art. Institutional critique. Precarious Institutional Contexts.

SUMÁRIO

Apresentação	11
---------------------------	-----------

A crítica institucional e a reivindicação pela exterioridade	24
---	-----------

documenta 5 (1972): como revelar as estruturas das instituições de arte para questionar a realidade dos museus

Confinamento Cultural (1972): a recusa como uma forma de participar e revelar os limites institucionais

Exposição de uma exposição (1972): a participação com uma forma de recusar e revelar os limites institucionais

Museu de Arte Moderna (1972): a publicidade, o comércio e os contextos de produção e recepção da arte

Desenhos sobre papel e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem vistas como obras de arte (1966): a crítica institucional para Benjamin Buchloh

If you lived here... (1989): a crítica à instituição no contexto da vida nas cidades

Transform (2003-2005): a crítica institucional como prática de intervenção em contextos de crises

A ação direta como um das belas artes (2000): o exercício da crítica no museu em um contexto de conflito urbanístico, social e político

Las Agencias (2001): a exposição do limite político do museu

A crítica institucional em contextos precários	70
---	-----------

E.P.S. Huayco (1980-81): a fantasia originária de uma musealidade alternativa

El Museo de Arte Borrado (1970): a crítica de uma institucionalidade ausente

Panfleto N°3 (1971): a construção da crítica em contextos precários e a inadequação aos cânones metropolitanos

Micromuseo (1986-): mestiço e promíscuo

MAC-USP (1963-78): o museu como processo

Campo Neutral: o relato crítico da exposição	122
---	------------

Museu da Gravura Cidade de Curitiba (1989 -): um museu antes de ser museu

Fórum Permanente (2003 -): a economia das exposições

Campo Neutral (2013): a exposição como intervenção

Sobre o Acervo Carlos Ibarra (2010): a ausência instituinte

Tratado Santo Ildefonso (1777): a dimensão instituinte do neutro

Campo Neutral (2013): a exposição como processo
Projeto A2 (2010-2013): a exposição portátil
Café Educativo (2007-): seminário, aulas e mediação
BASEmóvel (2006-): a exposição na sala do MGCC

Considerações Finais 178

Referências 181

Anexo I – Decreto N^a 647/1991 196

Anexo II – Pedidos de Informações para a Prefeitura Municipal de Curitiba 203

**Anexo III – Pauta de reivindicações específicas dos trabalhadores /
trabalhadoras da Fundação Cultural de Curitiba 2015 228**

Apresentação

Esta tese, iniciada em 2012 e apresentada na linha de pesquisa “Poéticas Visuais / Processos de Criação em Artes Visuais” do PPGAV da ECA/USP investiga a relação entre crítica institucional e contextos institucionais precários. Distante de celebrar categorias ou estabelecer novas tipologias, o que motivou a realização desta pesquisa foi o interesse em analisar os limites e as tensões entre produção artística, prática curatorial e instituições de arte estabelecidas na exposição *Campo Neutral*.

Realizada entre os dias 05 de junho e 11 de agosto de 2013, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC), a exposição *Campo Neutral* apresentou um conjunto de trabalhos cujas estruturas de visibilidade e operatividade constituem-se de mecanismos e convenções institucionais. O espaço expositivo desenhado para evidenciar suas próprias estruturas e possibilitar o seu uso pelos visitantes recebeu 13 práticas artísticas e curatoriais: *Arte e Esfera Pública* (Vitor Cesar e Graziela Kunsch), *BaseMóvel* (Vitor Cesar e Felipe Prando), *Formas de Pensar* (Santiago Navarro), *Invernos de um balneário* (Santiago Navarro), *Temporada de Projetos na Temporada de Projetos* (Roberto Winter e Luiza Proença), *Recibo* (Roberto Traplev), *Conversa Coletiva* (Ricardo Basbaum), *Projeto A2* (Regina Melim), *Fórum Permanente* (Martin Grossmann), *Café Educativo* (Jorge Menna Barreto), *Projeto Matéria* (Jorge Menna Barreto), *Projeto Mutirão* (Graziela Kunsch) e *Não há nada para ver* (Graziela Kunsch). Durante os 68 dias foram realizadas 8 atividades: *Aula: crítico-etc.*, uma proposta da artista Milla Jung, que integrou a exposição ao contexto da disciplina *Crítica de Arte* do curso de artes visuais da Universidade Tuiuti do Paraná; aula do *Projeto Matéria*, proposta do artista Jorge Menna Barreto, realizada na Escola de Música e Belas Artes do Paraná; um *Seminário* e uma *Oficina de Prática Curatorial*

realizados no espaço expositivo; assim como a apresentação do Projeto Mutirão, e as projeções da vídeo-palestra *A solidão do projeto*, de Boris Groys, e do filme *New York Conversations* um projeto coordenado por Anton Vidokle, Rikrit Tiravanija. Por fim, houve a edição de uma publicação sobre a exposição.

A exposição *Campo Neutral* e a reflexão crítica aqui apresentada são entendidas como um modo de intervir em um contexto no qual a precariedade de uma instituição de arte revela-se por sua existência incerta ou nula.

A criação do Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC) é a parte mais visível de um esforço institucional marcado pelas *Mostras da Gravura* da Cidade de Curitiba, que nos anos 1980 e 1990 foram um dos principais eventos periódicos do Brasil — um esforço que se revelou efêmero e parte de uma agenda circunstancial do governo municipal. Todavia, o rescaldo deste movimento e, principalmente, os artistas orientadores dos ateliês do museu foram responsáveis por manterem ativa e articulada uma rede de instituições culturais que gradativamente estão sendo precarizadas.

No final da década de 1990, as políticas públicas municipais para museus e artes visuais foram esvaziadas e, via Leis de Mecenato, delegadas a produtores culturais independentes que canalizaram recursos públicos para projetos de maior repercussão e visibilidade comerciais. Este fato ocorreu com a própria *Mostra da Gravura*, que foi repassada para a iniciativa privada, ocasião em que recebeu o nome de *Imagética*. Desde o início dos anos 2000, os equipamentos culturais como museus e centros culturais deterioram-se pela falta de manutenção, com espaços expositivos e reservas técnicas com goteiras e infiltrações, calendários preenchidos por projetos de produtores culturais, inexistência de políticas de curadoria, acervo e pesquisa, e uma drástica redução do número de

funcionários.

Historicamente, a construção de museus nos países latino-americanos representa um desejo de modernização cultural e de ser parte de uma narrativa da história da arte já consagrada. No início do século XX, o Rio de Janeiro, então capital do Brasil, passou por uma reforma urbana que, através da demolição de cortiços e da remoção de famílias de baixa renda, teve o objetivo de realizar uma higienização social. Foram remodeladas a zona portuária¹, principal porta de entrada da cidade, e a

¹ Em 2000, em meio a celebração do 500 anos do “descobrimento” do Brasil, foi anunciada a assinatura de um protocolo entre a *Associação Brasil 500 Anos* e a Fundação Guggenheim para a construção de uma filial do Museu Guggenheim no Brasil. A possível instalação de uma franquía Guggenheim esteve candente até 2002 quando a Câmara de Vereadores da cidade do Rio de Janeiro instalou uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar um acordo assinado naquele mesmo ano entre a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro e a Fundação Guggenheim. Uma das irregularidades investigadas era o fato de o referido acordo não ter sido assinado com base nas leis brasileiras e determinar o foro de Nova Iorque como o competente para a resolução de divergências contratuais. A Prefeitura do Rio de Janeiro assumiria a construção do edifício projetado pelo arquiteto Jean Nouvel, na época estimado em U\$200 milhões, e a Fundação colocaria o acervo e seria responsável pela manutenção do museu prevista em U\$ 9 milhões anuais, valores estes que seriam parcialmente subsidiados com recursos públicos através de Leis de Mecenato.

Nos dias atuais a reprodução de modelos institucionais segue um padrão através do qual a globalização reforça a conexão das elites locais com instituições artísticas hegemônicas percebidas como modelos a serem seguidos e copiados. Todavia, as instituições hegemônicas deixam de ser inspirações para outras similares à medida que se transformam em franquias e elas mesmas ocupam o lugar das novas instituições.

Nas proximidades de onde seria construído o Museu Guggenheim, foi inaugurado, em 2013, o Museu de Arte do Rio (MAR), e no exato local onde existiria o edifício de Jean Nouvel foi inaugurado em 2015 o Museu do Amanhã desenhado por Santiago Calatrava que, assim como Nouvel, é reconhecido por projetos arquitetônicos espetaculares e globais.

Ambos os projetos estão localizados na antiga zona portuária do Rio de Janeiro que por 300 anos foi o local de desembarque do tráfico de escravos, que em 1906 foi um dos principais alvos da reforma urbana que promoveu a higienização social do centro da cidade, e que desde 2010 é alvo do Projeto Porto Maravilha, do qual o MAR e o Museu do Amanhã fazem parte. Apresentados como projetos de grande impacto cultural, os museus integram um conjunto de intervenções urbanísticas descritas como uma operação urbana responsável por preparar a região portuária da cidade para integrar um processo de desenvolvimento econômico marcado pelos grandes eventos que a cidade receberá, Copa do Mundo da FIFA de 2014 e Jogos Olímpicos de 2016. Na realidade o Porto Maravilha se manifesta como uma prática de revitalização urbana sob a lógica da privatização do espaço público, bem como da gentrificação da zona portuária do Rio de Janeiro.

região central, que foi dilacerada para a construção da Avenida Central como um *boulevard*, tal qual os construídos por Haussmann na reforma urbana de Paris na metade do século XIX. Estas transformações estruturais criaram condições para a circulação de pessoas e de mercadorias através das quais se acreditava ofertar a experiência da modernidade burguesa e iluminista a uma cidade de passado colonial, imperial e escravocrata. Como parte desta reforma urbana, foi instalada na Avenida Central a Escola Nacional de Belas Artes com sua pinacoteca. A fachada do edifício projetado por Adolfo Morales de los Rios e construído entre 1906 e 1908 seguiu o modelo de uma das alas do Museu do Louvre projetada por Hector-Martin Lefuel no mesmo período da mencionada reforma urbana parisiense. Em 1938, este edifício e a pinacoteca deram origem ao Museu Nacional de Belas Artes.

Em 1987 no catálogo de uma exposição de pintores uruguaios realizada no Museu Nacional de Belas Artes da Argentina, Julio Maria Sanguinetti, então presidente do Uruguai, afirmou que

Nossa América não é índia, nem africana [...], mas originariamente européia. [...] Nós de toda a região do Rio da Prata (Argentina e Uruguai) somos integrados no vasto espaço da civilização ocidental. E é por isso que os mesmo valores humanistas e liberais que afirmam a dignidade humana e configura a civilização ocidental são partes naturais do coração de nossos povos. (Sanguinetti citado por Buntinx, 2006, p.223)

A tentativa de imitar paradigmas inacessíveis pode, segundo Buntinx (2006, p.220), resultar em paródias ingênuas como o *Museo de Reproducciones Pictóricas* (MRP), que existiu em Lima, Peru. Criado em 1951, este museu teve um acervo com mais de 600 reproduções de obras de arte e foi abrigado pela Universidade Nacional Mayor de San Marcos, principal e mais antiga universidade pública peruana. Em sua maior parte, as reproduções respeitavam o tamanho original das peças originais; as molduras e expografias recebiam também cuidados especiais. Muitas

vezes, a aquisição de novas reproduções eram tratadas com os museus proprietários dos originais, e os empréstimos e itinerâncias do acervo seguiam ritos burocráticos semelhantes aos de museus consagrados.

Poderíamos imaginar que na famosa foto em que Andre Malraux aparece em meio a uma série de imagens que reproduzem obras de arte quem está ali é o peruano Miró Quesada e não o francês André Malraux? O Museu Imaginário proposto pelo francês também seria constituído de imagens de reproduções de obras de arte², todavia este museu e suas exposições poderiam ser efetivados em catálogos, revistas e outros meios impressos portáteis. A fotografia desempenharia um papel fundamental não apenas para pensar o processo de descontextualização pelo recorte espaço-tempo produzido pelo ato fotográfico, mas também pela produção de novas imagens das obras de arte e diferentes formas de vê-las através da variação de ângulos e enquadramentos³.

As diferenças entre as propostas de Miró Quesada e de Malraux, apresentadas respectivamente em 1951⁴ e 1947, residem fundamentalmente nos diferentes contextos habitados por cada um e no

2 A proposta de um museu de reproduções remete a algumas questões já apresentadas por Walter Benjamin no texto "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", quando este aborda as transformações que as técnicas de reprodução produzem na própria natureza da obra de arte ao atingirem um nível muito acelerado. A noção de aura, definida como "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja" (Benjamin, 1985, p.15), perde-se quando a multiplicação de cópias "separa o objeto reproduzido do âmbito da tradição" (Benjamin, 1985, p.14), transformando-o num "fenômeno de massas". Paralelamente, há passagem entre as formas de valor de culto e de exibição, ou seja "o valor da obra como objeto de culto e o seu valor como realidade exibível".

3 Sobre o Museu Imaginário de Malraux e a relações desta propostas com os Museus Modernos e Contemporâneos são importantes as pesquisas que Martin Grossmann (2014) apresenta no texto *O antimuseu* e a de Durval de Lara Filho (2006) em *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*.

4 Na década de 1940 as cidades de Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro, dotadas de uma burguesia e uma elite intelectual ilustradas, construíram seus respectivos museus de arte moderna e iniciaram importantes acervos. Miró Quesada compartilhava do mesmo espírito iluminista e viu na coleção de reproduções a possibilidade de driblar a falta de recursos econômicos em seu país e formar uma pinacoteca com obras dos principais mestres da pintura universal.

modo como consideram as reproduções em seus trabalhos. Para Malraux, cuja proposta repensava os fundamentos de um modelo de museu de arte estabelecido e consagrado em seu país, a reprodução não substituiria o objeto original (pintura ou escultura), mas adquiriria uma existência independente do mesmo modo que um disco independe do concerto (Lara Filho, 2006, p.84). Para Quesada, cuja proposta era uma tentativa de suprir a falta de um museu de arte em seu país, as reproduções ocupavam o lugar das peças originais. O MRP cumpriu seu destino de museu-museu em 1996 quando a Universidade de San Marcos o incorporou ao Museu de Arte e História dando origem ao *Museo de Arte de San Marcos*.

As obras originais estavam a poucos passos da casa de Malraux, enquanto que para Miró Quesada chegar às obras originais implicava cruzar uma cordilheira, um oceano e uma cultura — distâncias reafirmadas no gesto que tentava reduzi-las, e através das quais “as comunidades periféricas locais viam suas próprias culturas exotizadas pela imposição de um cânone ocidental, oferecido ao 'terceiro mundo' como superior e como modelo” (Buntinx, 2006, p.225).

Este processo de construção de instituições artísticas e, conseqüentemente, a incorporação de um status cultural revela a adoção de uma experiência estética de um norte geopolítico. Entretanto, a transposição de modelos políticos e culturais de alguns contextos para outros depende das condições locais, de modo que as assimilações institucionais têm diferentes níveis e podem fracassar, como na maior parte dos casos. Tal fracasso pode ser entendido como sinônimo do “desejo ansioso de pertencer a uma condição modelo que é sentida como própria, mas inacessível, ao mesmo tempo” (Buntinx, 2006, p.223). À medida que o museu mantém em seu horizonte o sonho de pertencer a determinados modelos, sem constituir-se como tal o que se vive é apenas o desejo, isto é, a sua falta e a das inscrições decorrentes de sua

existência.

Entretanto, esses fracassos são atravessados por movimentos pulsionais vitais que consideram o museu um campo de disputas por sentidos culturais mesmo quando sua existência é questionável. Experiências realizadas por artistas, curadores e diretores de instituições são respostas críticas que se apropriam de projetos miméticos, situações nas quais os museus, acervos e exposições são tomados como significantes e articulados com contextos culturais e sociais locais para produzirem diferentes significados e criarem novas formas e procedimentos.

Com o propósito de refletir sobre a produção artística em contextos nos quais as instituições de arte são incompletas, ou inexistem, a exposição *Campo Neutral*, considerando seu contexto de realização, o MGCC, apresentou procedimentos artísticos e curatoriais desenvolvidos em diferentes contextos institucionais. Sem dúvida, evidenciar esses processos remete à construção de um meta-discurso, mas também a questionamentos sobre as relações e tensões que se estabelecem entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte; quais relações as aproximam, ou as distanciam; como as instituições são praticadas; como participamos das instituições; e o que instituímos com nossas práticas.

Para analisar as tensões entre trabalhos de arte, exposições e instituições em seus respectivos contextos de produção e recepção, foi estabelecido um campo teórico delineado pela crítica institucional. Tal assunto pode parecer desgastado dada a quantidade de artigos e livros já publicados. A mesma impressão está presente na fala de muitos críticos, historiadores e artistas que, ao realizarem este debate nos contextos institucionais da Europa e Estados Unidos da América, enxergam a crítica institucional como uma prática ensimesmada que fala da arte para a arte. Todavia, a nós nos parece oportuno recolocar a crítica institucional em

questão, não para aferir sua legitimidade, mas para confrontá-la com contextos institucionais precários latino-americanos, distintos daqueles nos quais foi formulada. Mais do que esgotar o debate sobre ou ilustrar as tentativas de categorização e classificação das práticas de crítica institucional caracterizadas pela produção de singularidades, esta tese as confronta criticamente com práticas cujos contextos de produção e recepção são caracterizados pela precariedade das instituições de arte. Tais práticas propõem uma espécie de crítica institucional que, em vez de manifestarem a negação, o esgotamento ou o desejo de superação de modelos institucionais estabelecidos, manifestam uma crítica instituinte na qual as instituições constituem-se à medida que se põem em relação com os trabalhos e exposições — relações nas quais as práticas artísticas, curatoriais e as instituições de arte dão forma um ao outro e provocam deslocamentos mútuos e contínuos capazes de refazer formas e procedimentos.

Para compreender quais eram as preocupações centrais da relação entre crítica institucional e contextos institucionais precários, foram formuladas algumas questões como uma espécie de bússola para o desenvolvimento da pesquisa: as práticas e os textos de crítica de arte que formularam o que hoje denominamos “crítica institucional” se referem a qual instituição ou modelo de instituição artística? Em que medida as práticas e discursos da crítica institucional desenvolvidas por artistas, curadores e críticos desde os contextos europeu e norte-americano dialogam com contextos nos quais as instituições artísticas são precárias? Em um cenário no qual as instituições artísticas são marcadas pela precariedade, como é possível uma prática de crítica institucional? Se é possível falar de uma prática de crítica institucional em contextos precários, em que medida diferem, ou não, daquelas práticas já consideradas históricas?

Esta pesquisa em *Poéticas Visuais*, antes de ser “sobre artes visuais” caracteriza-se por ser “em artes visuais” o que implica trânsito ininterrupto entre a prática curatorial e a teoria, um entrecruzamento que se liga por traves sem nunca completar-se. Esta ligação se dá pela dimensão teórica extraída da prática curatorial e colocada em diálogo com outras teorias e trabalhos de artes. Deste modo, a tese organiza-se em duas etapas: a realização da exposição *Campo Neutral*; e como desdobramento e considerações finais desta, a elaboração de uma reflexão crítica apresentada em três capítulos que analisam ideias e conceitos que constituem a materialidade da exposição apesar de muitas vezes parecerem invisíveis.

O primeiro, *A crítica institucional e a reivindicação pela exterioridade*, apresenta um percurso das práticas de crítica institucional realizadas por artistas entre as décadas de 1960 e 70 até experiências desenvolvidas por museus no início dos anos 2000. Intercalando discursos “sobre crítica institucional” formulados por historiadores e críticos de arte com discursos “das práticas de crítica institucional” construídos por artistas e curadores, é possível perceber que, por mais que de tempos em tempos verifique-se uma preocupação em apontar rupturas como sinais de avanços, as diferentes interpretações constituem camadas de adensamento e complexidade.

Cada período histórico, mais do que descartar, propõe novos critérios para a compreensão das transformações nas relações entre práticas artísticas, curatoriais e instituições. O conceito de crítica institucional foi estabelecido para se referir a trabalhos artísticos cuja produção do final da década de 1960 estabeleceram críticas às condições de produção e recepção artísticas construídas por uma história canônica da arte centrada em artistas individuais e na concepção de obras de arte autônomas que circulavam por museus, galerias, coleções, leilões, feiras

de arte, escolas de arte, revistas e mercado editorial. As práticas de crítica institucional desse momento questionaram elementos estruturantes de um processo de institucionalização que teve início nos séculos XVIII e XIX, no qual os museus desempenharam um papel central na articulação de uma rede de instituições de arte junto dos salões e academias de arte que, ao longo da história, estabeleceram discursos e padrões de produção e recepção artísticos. A crítica institucional, em vez de romper com as instituições como dito por críticos e historiadores, propõe dissolver os limites disciplinares construídos pela institucionalização da arte. Se num primeiro momento, verifica-se que as práticas artísticas elaboram uma crítica às instituições através do desvelamento de estruturas e mecanismos institucionais, na passagem da década de 1990 para 2000 a prática da crítica, internalizada e incorporada por curadores e diretores de museus, revela-se preocupada com a construção de novos modelos institucionais, algo já evidenciado nas práticas artísticas e curatoriais latino-americanas desde a década de 1960.

Após a visita aos conceitos e práticas da crítica institucional produzidos nos contextos europeu e norte-americano, em razão da sua importância e também de nossas heranças culturais, o segundo capítulo, *A crítica institucional em contextos precários*, busca identificar as diferenças e nossas especificidades através da análise de práticas artísticas, curatoriais e institucionais desenvolvidas em contextos institucionais latino-americanos. O capítulo trata de trabalhos e exposições que, desde a década de 1960, pela necessidade de existirem e não para reavaliarem um modelo institucional estabelecido e consagrado, articulam espaços de formação, produção e circulação que configuram institucionalidades e respostas críticas a contextos institucionais precários.

A precariedade institucional verifica-se sob duas circunstâncias: pela inexistência de políticas curatoriais, de acervo e pesquisa; e pela

inexistência de uma trama institucional como as dos contextos de países do norte. Tais situações se mostram como relações de perdas e ganhos. Por um lado, a falta de políticas institucionais e a frágil e restrita trama de instituições, com inconstantes mecanismos de normalização das convenções de produção e recepção, estabelecem espaços mais permeáveis a práticas críticas e incapazes de absorvê-las ou cooptá-las; por outro lado, a não construção e processamento de narrativas articuladas por estas práticas faz com que muitas destas experiências permaneçam por muito tempo esquecidas.

No terceiro capítulo, *Campo Neutral: relato crítico da exposição*, a minha experiência como artista, curador e também como público já presente nas leituras e interpretações apresentadas nos capítulos anteriores é enfatizada tendo em vista a construção de um relato crítico⁵ da exposição *Campo Neutral*. Em um primeiro momento, a exposição proposta como um campo de reflexão sobre os limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e institucionais, possibilitou estar e trabalhar com artistas, curadores e instituições e constatar a precariedade de instituições, em especial a do MGCC. No segundo momento, são analisadas criticamente as condições particulares de produção, distribuição e circulação da exposição *Campo Neutral* e dos trabalhos nela expostos, cujas estruturas de operatividade e visibilidade constituem-se de mecanismos e convenções institucionais.

As institucionalidades críticas construídas por práticas artísticas e curatoriais dentro e fora dos museus instituem aparatos críticos que interroguem suas próprias narrativas e os contextos nos quais se constituem — experiências que veiculam novas comunidades de sentido e

5 O relato crítico, como desenvolvido pelo *Fórum Permanente*, caracteriza-se como uma prática de mediação entre um evento e o público que não pode presenciá-lo. O desafio é traduzir uma experiência para os leitores sem ser uma transcrição, mas um espaço de reflexão crítica.

raramente são absorvidas em suas histórias locais. Algumas vezes, quando incorporadas mesmo que tardiamente, são como um passado histórico para legitimar um presente bastante desconexo das narrativas recuperadas. Em razão disto, a exposição e a tese *Campo Neutral* investigam nossas histórias com o intuito de reconectá-las com acontecimentos contemporâneos e não para fetichizá-las ou monumentalizá-las.

A crítica institucional e a reivindicação pela exterioridade

documenta 5 (1972): como revelar as estruturas das instituições de arte para questionar a realidade dos museus

A formação de bolhas pode significar a existência de algum vazamento de gás. A bolha com 8 metros de diâmetro construída na fachada do *Friedericium Museum* não explodiu e as pessoas puderam acessá-la por uma passarela projetada através da janela a partir do interior do edifício. A mesma bolha que indicava a existência de um vazamento o interrompeu e evitou o contato entre o interior e o exterior do museu. Esta intervenção foi realizada pelo grupo vienense Haus-Rucker-Co, formado pelos artistas Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp e Klaus Pinter, durante a *documenta 5* realizada em 1972, que teve Harald Szeemann como curador-chefe.

A *documenta 5* correspondeu a um desvio na história deste evento e na das exposições. Hoje, uma referência para outras bienais de arte contemporânea, a primeira *documenta* foi realizada em 1955 por iniciativa de Arnold Bode, nascido em Kassel, e teve o título *documenta: a arte do século XX*. Apareceu como uma resposta alemã à exposição *Arte Degenerada*, de 1937, que havia sido organizada pelo III Reich para expor a arte europeia de vanguarda da primeira metade do século XX, que estava submetida à censura e cujos trabalhos tinham sido saqueados pelos próprios nazistas. Neste sentido, Vinícius Spricigo (2012/21013) entende que a primeira edição da *documenta* foi uma

tentativa de superação dos traumas deixados pelos conflitos, e de reconstrução de uma esfera pública no contexto alemão do pós-guerra quando a cidade encontrava-se na fronteira de uma Alemanha separada, símbolo da divisão do mundo em Oriente e Ocidente durante a Guerra Fria.

Em que pese a primeira *documenta* ocorrer entre o final da II

Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, a exposição teve um acentuado localismo. Segundo Walter Grasskamp (2009; citado por Spricigo 2012/2013), mesmo com caráter local na edição de 1955, há nas quatro primeiras edições a construção de uma concepção universal da arte baseada na promoção de uma ideia de arte moderna na qual a “chamada arte primitiva e arcaica já não era vista como mera fonte de inspiração, mas estava incluída na atual noção de arte universal, que com certeza é uma invenção europeia”.

A *documenta 5*, ao sintonizar-se com a produção contemporânea, representou um momento de atualização da mostra. Harald Szeemann, curador-chefe da *documenta 5*, havia realizado, entre março e abril de 1969, a exposição *When Attitudes become form: live in your head*, expondo pela primeira vez na Europa artistas como Richard Serra, Lawrence Weiner e outros pós-minimalistas. Para Szeemann, era inadmissível a *documenta 4*, realizada entre junho e outubro de 1968, não mostrar os trabalhos destes novos artistas. Em 1972, levou-os para Kassel. O propósito de dar novos ares para a exposição fica claro em seu depoimento na entrevista realizada por Carolee Thea (2006, p.173):

Até 1968, havia um enorme conselho da *documenta*: seu fundador, Arnold Bode, era o “degenerado” pintor abaixo de Hitler. Eles queriam mostrar à Alemanha o que ela perdeu nos “mil anos” do nazismo. Após 1968, o conselho tornou-se completamente absurdo. Estavam perdendo várias importantes edições e foi por essa razão que me pediram para ser o diretor artístico. Mas todas as *documentas* anteriores seguiram o velho chapéu, dialética das teses/antíteses: Construtivismo/Surrealismo, Pop/Minimalismo, Realismo/Conceito, etc. Foi por isso que inventei a expressão “mitologias individuais” — não um estilo, mas um direito humano. Um artista poderia ser um pintor geométrico ou um artista gestual; cada um pode viver sua própria mitologia. O estilo já não é a mais importante condição.

O projeto de Szeemann para a *documenta* foi responsável também por aproximar a exposição de algumas transformações culturais e econômicas do final dos anos 1960. Na mesma época, mas em Nova

lorque, o curador, editor e galerista Seth Siegelaub realizava uma movimentação semelhante através de projetos desenvolvidos com artistas conceituais norte-americanos como Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler e Joseph Kosuth. Para Alexander Alberro (2003, p.2), uma nova sociedade descrita como da informação, que surge nos locais mais afetados pelo capitalismo multinacional e é marcada por novos modelos de comunicação e de distribuição de informação, repercute nos modos expositivos e de circulação dos trabalhos de arte. Siegelaub, por exemplo, para comercializar trabalhos de arte não objetuais, como performances ou instalações e para proteger os direitos intelectuais e financeiros da produção artística, entendeu ser necessário um novo modelo contratual. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, elaborado com a colaboração do advogado Bob Projansky, foi selecionado por Harald Szeemann para ser publicado no catálogo da *documenta 5*.

Em parceria que manteve com Jack Wendler, um homem de negócios e colecionador, Seth Siegelaub criou a empresa *Image Art Programs for Industry. Inc* com o propósito de prospectar possíveis compradores e colecionadores de arte contemporânea na nova estrutura econômica que se anunciava. Entenderam que a arte contemporânea poderia ser um meio pelo qual os novos colecionadores construiriam suas histórias para a comunidade (Alberro, 2003, p.13). Esta compreensão também atravessa a trajetória de Harald Szeemann, que contou com o apoio financeiro da Philips Morris Europe para realizar a exposição *When Attitudes Become Form*, na Kunsthalle de Berna, Suíça. Para o presidente da empresa patrocinadora, a possibilidade de associar sua imagem com a arte contemporânea e as novas ideias foi fator determinante para o patrocínio, pois “assim como os artistas se esforçam para criar seus conceitos e interpretações através da inovação, a entidade comercial se

esforça para melhorar seu produto final ou serviço através da experimentação e produzir com novos métodos e materiais” (Alberro, 2003, p.2).

A *documenta 5*, marcada pela presença de Harald Szeemann, foi responsável por transformações no modo de pensar e fazer exposições. Até a década de 1960 a prática curatorial, o pensar e fazer exposições, foi entendida como a atribuição de conservar e exhibir obras de acervos institucionais. Harald Szeemann, assim como Lucy Lippard e Seth Siegelaub e outros, incorporou em seus projetos o que havia de mais experimental na produção artística daqueles anos e compreendeu sua própria prática como um processo crítico e contextual que tornava visível o fato de os trabalhos de arte serem emoldurados pelo local em que são apresentados. A moldura era a sala de exposição, mas também o museu, os patrocinadores, as visitas guiadas, os contextos histórico, cultural e geopolítico no qual a exposição ocorria. Artistas e curadores que optaram por tornar visíveis estas molduras institucionais reconhecem que estas atuam como instâncias de mediação entre os trabalhos, a exposição e o público, e que os contextos de produção e recepção da arte não são neutros, ou imparciais.

Ciente da impossibilidade da neutralidade de uma exposição, Szeemann caracterizou-se por tomar partido. A *documenta 5*, organizada sob o título *Questionando a realidade: a imagem-mundo hoje*, desenvolveu-se através de um conjunto de trabalhos artísticos e não artísticos como, por exemplo, cartazes de propaganda política, publicidade e ficção científica. Na seção principal, Mitologias individuais, composta basicamente por performances e instalações, “Szeemann pontuou que todas as atividades artísticas, mesmo as mais políticas e as críticas ao formalismo, preocupam-se com a formação de uma mitologia individual” (Bishop, 2011, p.109). Szeemann não foi um curador imparcial,

algo impossível de existir, não ocultou que suas decisões influenciavam na construção da narrativa desenvolvida pelas exposições. Assim como um diretor de cinema dirige atores e constrói cenários, ele dirigiu os artistas e construiu espaços expositivos. Este modo de agir foi objeto de críticas já no decorrer da exposição, todavia as edições seguintes passaram a ser lembradas pelo nome do curador.

Entre ocultar as operações que constroem uma exposição para que esta tenha a aparência de uma existência autônoma ou mostrá-las, Szeemann opta por mostrá-las. As decisões tomadas na elaboração de uma narrativa e as contradições decorrentes de seu modo de agir são evidenciadas. Por exemplo, as críticas⁶ diretas que a *documenta 5* recebeu dos artistas Robert Smithson e Daniel Buren foram incorporadas à exposição e dadas ao conhecimento do público.

Confinamento Cultural (1972): a recusa como uma forma de participar e revelar os limites institucionais

No catálogo da *documenta 5*, Robert Smithson publicou o artigo *Confinamento Cultural*, que num primeiro momento foi entendido como uma carta de recusa ao convite para participar da exposição. Todavia, se considerado o modo como o artista pensou e produziu arte, é possível afirmar que não foi exatamente uma recusa, afinal para ele “a linguagem é aquilo que é matéria e não ideias, isto é, ‘matéria impressa’” (Smithson, 1996a, p.61). O motivo da recusa parcial é explicitado na primeira frase: “Confinamento cultural ocorre quando o curador impõe seus próprios

⁶ Os artistas Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson publicaram no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, de 12 de maio de 1972, uma carta na qual questionaram o método de trabalho de Harald Szeemann. Robert Morris ainda enviou uma carta na qual apontava os motivos de discordância com o curador e pedia para que no lugar da sua obra fosse fixada a carta com os motivos da retirada de seu trabalho. A estes somam-se os casos de Robert Smithson e Daniel Buren, que publicam no catálogo da exposição suas críticas à curadoria do evento.

limites em uma exposição de arte, ao invés de pedir para o artista estabelecer os seus” (Smithson, 1996b, p.154). No decorrer do texto esta situação é refletida no embate entre o interior da galeria/museu e mundo exterior, e o artista é contundente ao afirmar que

os artistas em si não são confinados, mas suas produções são. Os museus, assim como os asilos e prisões, tem paredes e celas, em outras palavras, salas neutras chamadas de “galerias”. Um trabalho de arte quando colocado em uma galeria perde sua energia, torna-se um objeto portátil, uma coisa separada do mundo exterior (Smithson, 1996b, p. 154).

Para quem procurou não aprisionar sua produção artística e a pensou desde o mundo exterior os museus, as galerias e a *documenta* se mostravam incapazes de burlarem seus próprios limites e produziam, tão somente, “ilusões de liberdade” (Smithson, 1996b, p.156).

Ainda em 1972 o artista publicou o texto *Spiral Jetty* em cujas notas desenvolveu o conceito de *site-nonsite*, já apresentado em 1968 no trabalho *A nonsite. Pine Barrens. New Jersey. 1968*, e também no texto *A provisional theory of nonsite* (Smithson, 1996c, p.364). Nas notas de *Spiral Jetty* (Smithson, 1996d, p.153) a prática do *nonsite* é definida como um método que busca estabelecer um diálogo entre o trabalho apresentado no exterior (*earthwork*) e o desdobramento deste no interior de uma galeria (*indoor earthworks*). A possibilidade de estar dentro da galeria, ou do museu, implicava, ao mesmo tempo, estar fora destes.

Esse dado causa um certo estranhamento às duras críticas ao espaço da galeria e do museu apresentadas no texto *Confinamento Cultural*. Neste sentido, é possível compreender a crítica não para a galeria e o museu de modo generalizado, mas em relação à falta de diálogo destes espaços com o “mundo exterior” na proposta curatorial da *documenta*, que é o contexto da produção do texto e, segundo o artista, “lobotomiza e transforma os trabalhos em mercadorias para o consumo” (Smithson, 1996b, p.154).

Exposição de uma exposição (1972-92): a participação como uma forma de recusar e revelar os limites institucionais

A crítica dirigida à *documenta 5* foi reforçada pelo artista Daniel Buren no texto *Exposição de uma exposição* também publicado no catálogo da mostra. Em que pese Buren ter aceito o convite e apresentado trabalhos na exposição, no texto citado, ele deixa claro o incomodo com os limites impostos ao trabalho de arte pela proposta curatorial:

Cada vez mais, o assunto de uma exposição tende a não ser a exibição de trabalhos de arte, mas a exposição de uma exposição como um trabalho de arte. Aqui, a equipe da *documenta*, liderada por Harald Szeemann, exhibe (trabalhos de arte) e expõe a si mesma (à crítica).

Os trabalhos apresentados são como pinceladas de cores, cuidadosamente escolhidas, para a composição do quadro que constitui cada seção (sala) como um todo (Buren, 1972).

A exposição como uma grande pintura realizada pelo curador não era uma característica exclusiva daquela *documenta*, pois se repetia em outras exposições, porém, neste caso, esta situação estava mais visível. Esta compreensão foi reforçada em 1992 quando rescreveu o texto *Exposição de uma exposição* e deixou para leitor preencher a exposição e o curador de sua escolha:

O assunto das exposições tende, cada vez mais, a não ser tanto a exposição de trabalhos de arte, mas a exposição da exposição como um trabalho de arte.

Aqui, sem sombra de dúvidas, é a (_____), chefiada por (_____), que é exibida [expõe](os trabalhos) e estabelece-se aberta [se expõe] (para os críticos). (Buren, 1992)

A narrativa construída no texto *Exposição de uma exposição* segue a lógica de uma *matrioska*, uma série de bonecas sobrepostas, colocadas umas dentro das outras, da maior até a menor. Um processo de

incorporação. Para Buren, o trabalho de arte é uma pincelada de cor em um quadro (a seção), a seção é a pincelada em outro quadro (a exposição), e o museu é outro quadro, cujo autor é o organizador da exposição. Estas incorporações destacam o fato de o trabalho estar envolvido e embalado por uma moldura institucional constituída pela estrutura da exposição, das seções, do museu e pelo discurso curatorial. É parte do trabalho deste artista tornar visíveis as estruturas de uma experiência estética que, para além da visualidade, constitui-se das relações institucionais que interferem nas condições de recepção do trabalho.

Uma das principais marcas da produção artística de Daniel Buren, destacada por Benjamin Buchloh, é existência de uma “multiplicidade de localizações e formas de apresentação e exibição que dá visibilidade à dialética interior e exterior” (Buchloh, 2004, p.195). Este fato pode ser verificado em muitos de seus trabalhos. Por exemplo, entre 1969 e 1974, Buren realizou na Wide White Space Gallery, Antuérpia-Bélgica, cinco exposições nas quais sempre usou papéis com listras coloridas colados, em continuidade, nas paredes internas e externas da galeria. O mesmo papel impresso com listras foi usado para o cartaz da exposição. A cada exposição foi trocada a cor das listras: verde (1969), vermelha (1971), amarela (1972), azul (1973), marrom (1974).

O convite para participar da *documenta 5* foi realizado para apresentar seu trabalho em duas seções (Buren, s/d): *A realidade da arte como um objeto de arte*, dirigida por Johannes Claders, e também na *Ideia + Ideia/Luz*, dirigida por Konrad Fischer e Klaus Honnef/Gisela Kaminsk. Buren apresentou seu trabalho não apenas nestas seções para as quais foi convidado. Também expôs em outras cinco seções, as quais foram consideradas, pelo artista, como espaços exteriores da exposição para a qual havia sido convidado. O trabalho recebeu o nome de

Exposição de uma exposição: uma peça em sete quadros e constituiu-se de papel serigrafado com listras verticais com as cores branco e branco-gelo alternadas. Em cada uma das 7 seções da *documenta* uma parede foi revestida com o trabalho.

As listras brancas, talvez imperceptíveis para um espectador apressado, causavam um estranhamento capaz de alterar a percepção espacial, pois sujavam e contaminavam a assepsia das paredes brancas do Museu e interferia na fruição supostamente neutra das obras de arte. Em alguns casos serviu como um fundo para trabalhos de outros artistas, como ocorreu com a bandeira norte-americana de Jasper Johns. Nesta situação o trabalho de Daniel Buren aproximava-se das características de um papel de parede de modo que a parede do museu pudesse remeter a um ambiente doméstico e as obras ali penduradas a objetos decorativos. Relações estas não tão distantes daquelas que dez anos mais tarde foram fotografadas pela artista Louise Lawler, como a imagem de um quarto da casa do galerista Leo Castelli na qual aparecem pendurados na paredes dois quadros: um de Ed Ruscha, *Dreams #1*, 1987, e outro de Roy Lichtenstein, *Ball of Twine*, 1963. Apesar de Buren e Lawler empregarem diferentes estratégias na construção de seus trabalhos, para Douglas Crimp (2005, p. 254), estes artistas “revelam as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística — condições cuja dissimulação tem sido a função do museu”.

Museu de Arte Moderna (1972): a publicidade, o comércio e os contextos de produção e recepção da arte

Outra seção da *documenta 5*, chefiada diretamente por Harald Szeemann, chamou-se *Museus de Artistas*, que, como o nome sugere, apresentou alguns museus como trabalhos de arte. *Boîte en Valise*, de Marcel Duchamp, e *Mouse Museum*, de Claes Oldenburg, foram alguns

dos trabalhos que fizeram companhia ao *Museu de Arte Moderna — Seção Publicidade*, de Marcel Broodthaers.

No interior do seu museu, Marcel Broodthaers deixou à disposição do público um folheto que já havia sido distribuído à imprensa, no qual revelava que seu museu era uma peça de ficção capaz de evidenciar uma realidade muitas vezes oculta:

Este museu é um museu fictício. Ele tem, de um lado, o papel da paródia política de manifestações artísticas e, de outro, de paródia artística de eventos políticos. É o que fazem aliás os museus oficiais e os órgãos como a *documenta*. Com, entretanto, a diferença de que uma ficção permite apreender a realidade e ao mesmo tempo aquilo que ela esconde. (Broodthaers, 1972)

“E o que a realidade do museu oculta?” era a questão proposta por Broodthaers.

A “publicidade”, que dá nome a esta seção do seu *Museu de Arte Moderna*, aparece três parágrafos abaixo

É um pouco cedo para descrever as intenções que me guiaram na realização da *Seção Publicidade*. Como a imagem desta coincide com aquela que apareceu na parte publicitária do catálogo da *documenta*, ela me dispensará de longos discursos.

A imagem que dispensa o artista de longos discursos é um anúncio publicitário do Museu de Arte Moderna inserido no catálogo em meio a propagandas de galerias de arte e museus. Estes espaços publicitários vendidos pela *documenta* convertem parte do seu patrimônio, páginas do catálogo, em mercadoria. Robert Smithson, no texto *Confinamento Cultural*, já havia manifestado o fato de a arte ser transformada em mercadorias para o consumo. Marcel Broodthaers faz isto, anuncia seus trabalhos como mercadorias, todavia o faz com sentido irônico e crítico, o de tornar visível o fato de a publicidade e o comércio serem constitutivos dos contextos de produção e recepção da arte moderna e

contemporânea.

Broodthaers, em seu anúncio, informava o seguinte:

Compre Bem / com Garantia
Na entrada da Neue Galerie à esquerda o
MUSEU DE ARTE MODERNA
DEPTO. DAS ÁGUIAS
fundado em 1968
apresenta
uma visão sobre a
SEÇÃO DAS FIGURAS
FOTOS —PROJEÇÕES —OBJETOS
ÁGUIAS A PARTIR DE 3500 ANOS A.C.

Durante a *documenta 5*, o *Museu de Arte Moderna — Seção Publicidade* foi apresentado através de uma caixa preta construída para a ocasião. Foram construídas 3 paredes. A quarta foi uma parede da *Neue Galerie* que acabou apropriada pela *Seção Publicidade*. Como se uma caixa com três paredes tivesse sido arrastada até que a parte aberta encostasse na parede da Galeria. Esta operação aparentemente simples indica o modo através do qual Broodthaers buscou burlar os limites curatoriais e institucionais denunciados pelos artistas Robert Smithson e Daniel Buren. Se o seu *Museu de Arte Moderna* é apropriado pela *documenta 5*, Broodthaers faz com que seu *Museu* se aproprie desta. Esta operação configura uma via de mão dupla que possibilita ao espectador a percepção da existência, entre as instituições, de um trânsito físico e discursivo através do qual Broodthaers evidencia formações sociais dominantes que exercem o poder.

Nas paredes externas da caixa preta foram colocadas uma série de imagens e alguns objetos como, por exemplo, molduras vazias, cartazes, uma placa de seus poemas industriais *Museu de Arte Moderna — Dt. Das Águia — Serviço Publicitário*, a inscrição *MUSÉE — MUSEUM* e várias

pranchas com séries de imagens de águias. Estas pranchas estavam sinalizadas por placas com uma numeração aleatória e a palavra “publicidade”, ora no idioma francês, ora no alemão e ora no inglês. As imagens das águias remetiam ao *Museu de Arte Moderna, Depto. das Águias — Seção das Figuras*, exposto no mesmo ano, 1972, no *Stadtische Kunsthalle*, de Düsseldorf.

No interior da caixa preta, em meio a uma penumbra, estavam expostas algumas peças que remetiam às tradicionais formas de funcionamento de um museu. Clássicos displays expositivos como mesas de vitrine e vitrines de parede que apresentavam imagens de águias e uma caixa de madeira utilizada por empresas transportadoras de objetos de arte remanescente do ato inaugural do *Museu de Arte Moderna, Depto. das Águias — Seção do Século XIX*.

Ainda no interior, havia dois projetores: um projetava imagens de águias na publicidade e outro, de águias na história da arte. A palavra “publicidade”, inscrita numa placa de sinalização de obras, transitava, atravessava e comunicava os dois espaços, o da “publicidade” e o da “história”. Esta mesma confusão já havia sido provocada na *Seção das Figuras*, exposta em Düsseldorf, quando Broodthaers reuniu uma grande quantidade e diversidade de imagens de águias e as identificou indiferentemente como: “isto não é um trabalho de arte”.

Além da abertura pela qual o público entrava na caixa preta, as imagens da “publicidade” e da “história”, projetadas simultaneamente, eram a única iluminação daquele ambiente. O *Museu de Arte Moderna* expõe sua própria estrutura que se torna visível pelas luzes e imagens da “história” e da “publicidade”. Cada parede do seu *Museu de Arte Moderna* é uma “membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose” (O'Doherty, 2002, p. 89). A caixa preta de Broodthaers, uma espécie de cubo branco ao avesso, tornou

visível o que em 1976 foi explorado por Brian O'Doherty no livro *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*, isto é, o fato de que a aparente neutralidade dos espaços expositivos e “os costumes sociais misteriosos que a rodeiam [...] desviam a atenção do objetivo de dar valor material a aquilo que não tem valor algum” (2002, p.86).

No ano seguinte, o texto *Este museu é um museu fictício*, que havia sido distribuído na *documenta*, foi republicado com o acréscimo de outros parágrafos e outras referências à publicidade:

Nestas condições a cultura é ainda importante? A meu ver sim, tanto mais quando ela incorpora o pensamento em um quadro de referência que ajudará a nos defendermos contra as imagens e os textos veiculados pelas mídias e pela publicidade, que determinam nossas regras de comportamento e nossa ideologia. (Broodthaers, 1972)

Os materiais e procedimentos utilizados por Broodthaers na construção do *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias*, são elementos inscritos no centro das relações de poder institucional, ideológico e econômico. Este tipo de proposição coloca em jogo uma “crítica que opera no nível da 'instituição' estética” e contesta “a falsa neutralidade da visão que serve como justificativa implícita destas instituições” (Buchloh, 2004, p. 193).

Desenhos sobre papel e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem vistas como obras de arte (1966): a crítica institucional para Benjamin Buchloh

O conceito de crítica institucional foi estabelecido durante a década de 1980 com intuito de fazer referência a práticas artísticas da passagem dos anos 1960 para os anos 1970, as quais não faziam qualquer referência a este nome⁷. A artista Andrea Fraser (2008, p.180), no texto *Da crítica às*

⁷ Para Alexander Alberro, as práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 que vieram a ser designadas como críticas institucionais confrontaram as instituições de arte ao

instituições a uma instituição da crítica, lembra que nenhum dos artistas considerados “fundadores” da crítica institucional, Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, dentre outros, reivindica o uso do termo, e num exercício de busca para entender quando e onde ela poderia ter ouvido pela primeira vez tal expressão recorda-se de ex-professor Benjamin Buchloh. De fato, o crítico de arte Buchloh exerceu um papel importante no estabelecimento do termo “crítica institucional” fundamentalmente através de seu texto *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones*, publicado na Revista *October* de 1997, que teve sua primeira versão publicada pelo *Musée d'Art Modern de la Ville de Paris*, em 1989, sob o

questionarem o comprometimento destas com a dimensão pública da arte, “uma promessa radical do iluminismo europeu” (Alberro, 2009, p.4). Fizeram isso através de um gesto de negação das convenções artísticas, mas dialético também: seu objetivo era intervir criticamente na ordem permanente das coisas com uma expectativa de que estas intervenções produziram uma mudança nas atuais relações de poder e levassem a uma genuína reconciliação (Alberro, 2009, p. 3).

A crítica institucional, em um primeiro momento, expõe a instituição de arte um campo problemático e por diferentes movimentos que evidenciam intersecções nas quais os interesses políticos, econômicos e ideológicos intervêm diretamente na produção de uma dimensão pública da cultural. Marcel Broodthaers, para quem a ideia de criar seu próprio museu de arte moderna e tornar-se diretor do mesmo resultou dos eventos de 1968, criticava a lógica dos museus de arte perguntando-se não apenas sobre as condições que determinaram seu aparecimento, mas também sobre como seu modo de agir e suas coleções são estabelecidas. O artista buscava delinear a moldura que delimita o que a instituição contém, e consequentemente o que ela exclui, “uma moldura inerentemente ideológica e constituída de inumeráveis elementos culturais, sociais e políticos” (Alberro, 2009, p.5). Outro artista analisado desde seus textos é Hans Haacke, descrito como um agente duplo, alguém que está dentro do museu criando armadilhas para capturar mecanismos pelos quais as instituições de arte são manipuladas por interesses políticos e econômicos. Esta postura o diferencia de artistas como Broodthaers, Buren e Le Parc, pois se estes “advertem que a instituição de arte é capaz de rapidamente apropriar-se e instrumentalizar qualquer novidade”, Haacke “enxerga esta realidade como uma oportunidade e conclui que as contradições internas e as inconsistências do campo devem ser mobilizadas contra ele” (Alberro, 2009, p.7).

Na reavaliação deste primeiro momento dos trabalhos de crítica institucional do final dos anos 1960, retomando ideias de Mel Ramsdem, ex-membro do coletivo Art & Language, Alberro reconstrói uma linha de raciocínio que, de fato, se faz presente em boa parte das análises sobre aqueles primeiros anos. Afirma-se que as instituições de arte não sofreram mudanças significativas, pois as mudanças reivindicadas eram pontuais e reconheciam sua estrutura básica, ou porque de modo oportunista os artistas e seus trabalhos deixavam-se cooptar pelas instituições para obterem sucesso comercial.

título *L'art conceptuel: une perspective*. Para Buchloh, a arte conceitual, sob o legado de Marcel Duchamp, foi responsável por uma “ataque consequente às diferentes dimensões deste objeto [de arte]: tanto em seus aspectos visuais, como em status mercantil ou a sua forma de distribuição” (Buchloh, 2004, p.168), o que contribuiu para colocar em questão as condições de recepção e circulação da produção artística.

Buchloh reconhece a existência de uma abordagem da arte conceitual que a interpelava como práticas de desmaterialização do objeto artístico realizadas através de jogos de linguagem que a encerravam em tautologia linguística (2004, p.183). Porém, ao lado destas práticas há outras como a de Dan Graham no trabalho *Homes for America*, publicado na revista *Arts Magazine*, em dezembro de 1966, no qual

os signos estão estruturalmente constituídos dentro das relações do sistema linguístico e, ao mesmo tempo, fazem referência à experiência social e política. [Assim se] eliminava a diferença entre o objeto artístico e sua reprodução (fotográfica), entre uma exposição de peças artísticas e as fotografias de sua instalação, entre o espaço arquitetônico da galeria e o espaço do catálogo e a revista de arte. (Buchloh, 2004, p.182)

Também é lembrado um *statement* apresentado por Lawrence Weiner na exposição-publicação *January 5-31*, de 1969, curada-editada por Seth Siegelaub:

1. O artista pode construir a peça
2. A peça pode ser fabricada
3. Não é necessário que a peça seja construída

Cada uma destas possibilidades é coerente com a intenção do artista, a decisão relativa à condição cabe ao espectador no momento da compra.

Para Buchloh, é neste trabalho que pela primeira vez se colocará em jogo “uma crítica que opera no nível da instituição estética”, pois evidencia que os procedimentos de produção e recepção da arte encontram-se inscritos “no centro das relações de poder institucional e de

investimentos ideológicos e econômicos” (Buchloh, 2004, p. 193). Tais fatores são cada vez mais explícitos nos trabalhos produzidos por Hans Haacke, Daniel Buren e Marcel Broodthaers depois de 1966, para os quais “a crítica institucional se converteu no ponto central dos ataques destes três artistas à falsa neutralidade da visão que serve como justificação implícita destas instituições” (Buchloh, 2004, p.193) e uma condição para a construção da autonomia da arte.

A heterogeneidade da arte conceitual é atribuída aos diferentes modos pelos quais os artistas se relacionaram com a pintura e a escultura minimalistas e as diferentes interpretações decorrentes destes encontros. Mel Bochner teria eleito Dan Flavin como ponto de referência. Em dezembro de 1966, Mel Bochner publicou na revista *Art and Artists* o texto-colagem *Less is Less*, considerado um dos primeiros artigos sobre o escultor Dan Flavin. Para o crítico alemão, o texto-colagem como modo de apresentação teve um papel propedêutico nas práticas de Bochner, que naquele mesmo mês organizou “uma mostra que poderia ser considerada a primeira exposição verdadeiramente conceitual (tanto em termos dos materiais expostos como pela sua montagem e apresentação)” (Buchloh, 2004, p.170).

Entre os dias 02 e 23 de dezembro de 1966, Bochner realiza na School of Visual Arts of New York a exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, na qual foram apresentados desenhos de trabalho definidos como especulações privadas ou instantâneos de uma mente em atuação e diferenciados do esboço por não possuírem o propósito de virem a ter uma forma visual final. O desenho de trabalho, diz Bochner, “não é feito para ser exposto, e muitas vezes é indecifrável; ele existe num nível inferior ao das exigências mínimas que são feitas a uma ‘obra de arte’” (Bochner, 1999, p. 7). Os desenhos recebidos de vários artistas, dentre os

quais Donald Judd e Dan Flavin, foram todos fotocopiados em papéis tamanho A4. Somaram-se as contribuições de um compositor, um arquiteto, um biólogo, um matemático, um coreógrafo e um engenheiro, algumas páginas xerocadas da revista *Scientific American*, a fotocópia da planta baixa da galeria onde a exposição foi realizada, e um diagrama de instalação da fotocopadora Xerox. Mel Bochner conta que, ao fotocopiar os desenhos, percebeu que estes “havia sido reduzidos ao nível de informação”, e que “o processo já os transformara em um livro” (Bochner, 1999, p. 7). A exposição transformou-se em uma publicação com uma tiragem de 4 exemplares fotocopiados apresentados sobre pedestais separados, lado a lado, em uma galeria vazia.

Se, por um lado, o uso da fotocópia significou uma crítica à unicidade e autenticidade do trabalho de arte, por outro, ao reconhecer o livro como uma forma ou um espaço de exposição, levantou questões sobre um novo conceito de obra (exposição) e as condições de recepção do trabalho artístico. Tais questões podem ser percebidas pela descrição feita por Mel Bochner da relação de um espectador com o trabalho:

Quando o leitor terminava um livro e passava para o segundo, ele se dava conta de que eles eram idênticos, o que suscitava uma escolha: parar ou continuar? Este momento de hesitação levantava também uma questão mais intrigante: o significado estava localizado no livro individual ou na própria exposição? (Bochner, 1999, p. 7)

O procedimento que Mel Bochner adotou na realização desta exposição aproxima-se da definição de autor construída por Sol LeWitt e retomada por Benjamin Buchloh ao propor o que denominou de “estética da administração” ilustrada com a figura do artista como um empregado que cataloga. Sol LeWitt (citado por Buchloh, 2004, p. 196) disse que

A meta do artista teria que ser proporcionar informação aos espectadores [...]. Deveria levar a sua conclusão as premissas das quais partiu sem cair na subjetividade. O aleatório, o gosto ou as formas inconscientemente recordadas não exerceriam nenhum papel no resultado. O artista em série

não tentaria produzir um objeto bonito ou misterioso, ele se limitaria a trabalhar como um empregado que cataloga os resultados das premissas das quais partiu.

A compreensão das limitações discursivas e institucionais visíveis nas críticas produzidas às convenções de produção e recepção artísticas contribuiu para evidenciar o esgotamento de um modelo institucional, submetido à lógica da administração, responsável por determinar as condições do consumo cultural e transformar a produção artística em uma ferramenta de controle ideológico e de legitimação cultural.

As instituições artísticas como os Salões e os Museus de Arte foram determinantes para a construção de um relato da arte moderna que legitima a experiência estética da transcendência vinculada aos conceitos de representação, estilo, individualismo e destreza. Contra este relato as vanguardas do início do século XX já haviam se manifestado, assim como o minimalismo e a arte pop que ao se apropriaram de elementos da produção industrial e do consumo haviam apresentado suas críticas à noção de autoria e ao conceito do objeto de arte. A crítica institucional praticada pelos artistas das décadas de 1960-70 contribuiu para desvelar estruturas e discursos que constituem as instituições artísticas e a falsa neutralidade dos museus e das galerias.

Todavia, como percebido por Benjamin Buchloh, as atividades conceitualistas e suas críticas às instituições viveram seus próprios paradoxos. Foram responsáveis por “uma rigorosa redefinição das relações existentes entre o público, o objeto e o autor”, apesar de não reclamarem explicitamente a transformação das instituições produtoras das convenções de produção e recepção artísticas. Em paralelo, decorrente de a crítica às instituições ser exercida dentro dos próprios limites da arte, a maior parte dos artistas não se deu conta de outras formas de controle cultural exercido pela cultura do espetáculo, pela

publicidade e pelo marketing:

a aniquilação crítica das convenções culturais adquire imediatamente a condição de espetáculo, a busca do anonimato artístico e a destruição da autoria produzem instantaneamente marcas registradas e produtos identificáveis e, por último, a crítica das convenções visuais através de intervenções textuais, cartazes, notas anônimas e panfletos termina por amoldar-se aos mecanismos preestabelecidos das campanhas de publicidade e do marketing. (Buchloh, 2004, p. 196)

If you lived here... (1989): a crítica à instituição no contexto da vida nas cidades

If you lived here..., “se você vivesse aqui”, é um slogan muito utilizado em campanhas publicitárias do mercado imobiliário norte-americano. Se você vivesse aqui, faria parte deste clube, ou Se você vivesse aqui, você já estaria em casa. “Se você vivesse aqui...” pode ser completado com várias vantagens a serem adquiridas por aqueles que comprarem uma nova casa. *If you lived here...* foi o nome que a artista Martha Rosler utilizou como título de uma exposição realizada em 1989, no *Dia Art Foundation*, na cidade de Nova Iorque. Este projeto propôs uma série de questionamentos sobre os fundamentos da vida em uma cidade constituída como “a imagem da realidade econômica da sociedade que a produziu”, e que se encontra envolta e atravessada por uma economia “dominada por megacorporações direcionadas para a criação de benefícios mais do que produtos, conectando com práticas de venda rápida em escala global” (Rosler, 2001, p.176).

No texto *Fragments of the Metropolitan Viewpoint*, publicado em 1991, Marta Rosler apresentou a reflexão teórica sobre a cidade que norteou todo o projeto *If You Lived Here...*. O texto chama a atenção pelo fato de ter uma longa introdução na qual não há menção ao debate artístico, apenas aos problemas da moradia, e às possíveis causas do aumento do número de moradores de rua. Isto deixa claro a posição a

partir de onde a artista reflete sobre a produção e a recepção artísticas. A concepção e a montagem das três exposições realizadas no projeto *If You Lived Here...* foram orientadas pelo debate sobre a vida nas grandes cidades norte-americanas, o que provocou muitos críticos e críticas de arte considerarem o projeto como uma rejeição do artístico.

Durante a década de 1980, os mercados imobiliário e financeiro desempenharam um papel central na política do governo norte-americano presidido por Ronald Reagan. A re-orientação ideológica das políticas econômica e social fez com que o mercado imobiliário recebesse investimentos que capitalizaram a propriedade privada e possibilitaram a progressiva “manhattização” de Manhattan (Rosler, 2001, p.182); do outro lado da mesma moeda o orçamento público destinado à construção de moradias populares foi reduzido de trinta e sete bilhões de dólares em 1981 para sete bilhões de dólares em 1988 (Rosler, 2001, p. 190). Enquanto o sistema de assistência social foi desmontado com a retirada de investimentos públicos, o custo da moradia elevou-se em uma proporção maior do que a renda dos mais pobres. Como consequência destas políticas, a diferença econômica entre ricos e pobres⁸ atingiu o maior índice de toda a história do Estados Unidos e a mais alta taxa de pobreza do mundo industrializado (Rosler, 2001, p.185).

Grandes cidades como Nova Iorque foram reordenadas por processos de gentrificação através da revalorização imobiliária de centros urbanos que inviabilizou a permanência da população local e permitiu a reocupação pela burguesia. Importante destacar que a gentrificação é

8 Segundo Marta Rosler (2001, p.189), “os informes do Congresso mostram que no final dos anos 1980 71,7% da riqueza nacional estava nas mãos de 10% das famílias, enquanto que o restante 90% só possuía 28,2%. Se se exclui destas cifras o valor da moradia — a maior fonte de riqueza para a maioria estadunidense — a concentração é ainda maior, de modo que 10% da população possui 83,2% de toda riqueza privada, enquanto que para os 90% restam apenas 16,7%. Até 1990, pouco menos de um milhão e meio de pessoas possuíam o dobro de riqueza que os 212 milhões restantes”.

precedida pelo abandono da região com a retirada, parcial ou total, de serviços hospitalares, escolares e de manutenção, como a coleta de lixo. O empobrecimento local, por si, é um fator que promove a saída de muitos moradores, levando alguns a viverem nas ruas. Nas novas cidades construídas sobre estas transformações, a ideia da rua como um espaço de convívio social é abandonada, assim como as pessoas que ali vivem. As ruas que até a primeira metade do século XX representaram a essência da esfera pública são convertidas em vias para a circulação de automóveis. A oferta de serviços bancários, farmácias, mercados, livrarias e restaurantes, pouco a pouco, vai concentrando-se em centros comerciais.

A implementação destas transformações foi sustentada por campanhas responsáveis pela construção de um imaginário coletivo dos anos 1980. Por um lado, “povoado de imagens altamente sexualizadas de homens hedonistas e mulheres de negócios” (Rosler, 2001, p.188); seriados como *Dallas* contribuíram para a imagem do poder ser representada por figuras de homens e mulheres de negócios e empresários bem sucedidos. Por outro lado, os pobres e os moradores de rua que estavam no extremo oposto da estrutura econômica e social “são convertidos em espectros, figuras manipuláveis que concentram as representações da paranóia coletiva anteriormente vinculada à ameaça vermelha e ao perigo amarelo” (Rosler, 2001, p. 193). Os problemas vividos pelas pessoas em situação de vulnerabilidade social são atribuídos, por editorial do New York Post, a “uma disfunção social profunda: ignorância, drogadição e apatia...” (citado por Marta Rosler, 2001, p. 184). Esta situação é ilustrada por uma coluna social da Revista New York, publicada no dia 24 de abril de 1989. A notícia sobre a abertura de uma das exposições do projeto *If You Lived Here...* realizado no *Dia Art Foundation* relata o encontro entre ricos e pobres e evidencia o estranhamento provocado pelo distanciamento econômico e social:

Mas uma fonte diz, “a coisa toda é de um gosto muito questionável, e alguns funcionários do Dia estão chateados com a situação. Alguns moradores de rua foram convidados para a abertura da exposição e ficaram enojados quando os tipos chiques da cidade com suas roupas Lagerfeld ficaram espantados ao encontrá-los”. (Tyre e Walls, 1989, 24 de abril, p.21).

Criado em 1974 com parte da fortuna da família de Menil, importantes colecionadores de arte, o Dia Art Foundation teve como projeto inicial apoiar financeiramente alguns artistas com Donald Judd, Walter de Maria, Dan Flavin e La Monte Young. A ideia de Heiner Friedrich, galerista alemão à época casado com Phillipa de Menil, filha mais nova do casal John e Dominique⁹ tinha como inspiração a capela pintada por Giotto na cidade de Pádua, Itália. A experiência de estar nesta capela convenceu Friedrich de que cada artista deveria ter um espaço exclusivo para seu trabalho, com a qual orientou os primeiros projetos do *Dia Art Foundation* (Colacello, 2008, 30 de abril). Os artistas minimalistas e conceitualistas inicialmente selecionados pelo projeto foram apoiados com uma espécie de bolsa de pesquisa, estúdios, assistentes e arquivistas tendo em vista a construção de museus individuais para cada um deles. Estima-se que nos primeiros dez anos da instituição havia sido gasto algo em torno de U\$ 35 milhões. Em apenas um trabalho de Walter de Maria, *The Lighting Field*, em 1975, foram gastos U\$ 700,000 (Colacello, 2008, 30 de abril). Ainda nas décadas de 1980-90 a instituição era reconhecida pelo patrocínio a projetos de grande escala de artistas já estabelecidos nos sistema de arte norte-americano. Todavia, decorrente da necessidade apontada pela artista Yvonne Rainer, membro do conselho consultivo, “de se apresentar artistas cujas estratégias sociais poderiam criar expectativas de ir além dos limites habituais das exposições institucionais” (Möntmann,

⁹ O casal John e Dominique de Menil, filhos de famílias ricas (Petróleo e Banco Francês), iniciaram a sua coleção com uma aquarela de Matisse após a recomendação feita por um padre. Em 1987, o arquiteto Renzo Levi projetou e construiu um museu para abrigar a coleção de 17.000 obras de arte pertencentes à família de Menil. Foi esta mesma família que encomendou e financiou a construção da Capela Rothko.

2009), convidaram Marta Rosler e o *Group Material*¹⁰ para desenvolverem, cada qual, um projeto de seis meses.

Em que pese o lugar da exposição continuar sendo uma galeria de arte, *If You Lived Here...* recontextualiza o sistema de arte como parte de uma engrenagem que produz gentrificação¹¹ e coloca em evidência problemas de moradia decorrentes deste processo, além de apontar modos da comunidade artística ocupar-se de temas como a falta de moradia e outros problemas da vida na cidade. A neutralidade colocada em questão não é propriamente a da instituição de arte, como em momentos anteriores da crítica institucional, mas a do espaço público do qual ela faz parte. É neste sentido que a artista sustenta uma posição na qual o debate artístico é proposto desde um ponto de vista externo ao sistema da arte, o da vida na cidade. A arte, para Marta Rosler, ainda desempenha um papel importante, visto que a transformação da realidade social exige a re-contextualização e re-elaboração da imagem das pessoas que vivem em situações de vulnerabilidade social (2001, p.196).

No percurso da crítica institucional que nos traz a este ponto é possível cruzarmos com Marcel Broodthaers, o qual já havia reivindicado a importância da cultura para “nos defendermos contra as imagens e os

10 *Group Material* desenvolveu o projeto *Democracy*, através do qual propôs debates também urgentes para o contexto norte-americano e nova-iorquino sobre direitos sociais à saúde e à educação. Nesta oportunidade apresentaram, pela primeira vez, o trabalho *AIDS Timeline* através do qual a AIDS é compreendida como uma questão biopolítica.

11 Verdade que outros artistas da geração 1960-70 já haviam abordado estas relações de especulação imobiliária. O trabalho do artista Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* é um destes casos, inclusive mais popular que o projeto *If you lived here...* Haacke expôs a trama de negociações e especulações imobiliárias de Harry Shapolsky. A exposição prevista para acontecer no Museu Guggenheim que incluiria este trabalho que também questionava o envolvimento de membros do conselho de administração do museu nos mesmos negócios imobiliários foi cancelada pelo diretor do museu algumas semanas antes da inauguração. Uma diferença entre estas propostas é o fato de Martha Rosler incorporar como artista um modo de pensar curatorial que buscava repensar as instituições de arte em um contexto mais amplo e não apenas dar a ver que as instituições de arte estão envolvidas em complexas relações de poder econômico.

textos veiculados pelas mídias e pela publicidade, que determinam nossas regras de comportamento e nossa ideologia" (Broodthaers, 1972). Em sua carta *A mes amis*, 1968, destinada aos seus companheiros de ocupação do Palácio de Belas Artes de Bruxelas e escrita ao término desta, Broodthaers lança a questão "o que é cultura?". A sua primeira reação foi defini-la como algo que "obedece a aqueles que exerciam o controle sobre ela". É fato e está assim escrito na mesma carta. Também era claro para os ocupantes do Palácio de Belas Artes os quais

declararam que a tomada do museu era uma protesto contra o controle que a cultura belga sofria da parte das instituições oficiais, bem como uma condenação a um sistema que só conseguia conceber a cultura como mais uma forma de consumo capitalista. (Citado por Crimp, 2005, p. 183)

Todavia, ao continuar a resposta a "o que é cultura?", Broodthaers enuncia uma série de ações em primeira pessoa. "Escrevo. Tomei a palavra. Por uma ou duas horas sou um negociador. Eu digo eu. Reassumo minha postura pessoal. Temo o anonimato" (Broodthaers, 1968). Coloca-se assim a possibilidade de a cultura não ser obediente, pois ao se conjugar no presente insere-se na história não como uma imagem eterna do passado tal qual a concepção de tempo construída pelo museu, o qual "arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como ato de celebração política, mas o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal" (Crimp, 2005, p. 181). A cultura proposta por Broodthaers põe em marcha um envolvimento com a história que seja novo a cada novo presente, uma consciência histórica capaz de romper com discursos e práticas hegemônicas.

Na realização do projeto *If you lived here...* Marta Rosler tinha consciência de que o trabalho apenas adquiriria um valor político, capaz de levar adiante uma análise crítica sobre os fundamentos da vida na cidade, se as singularidades locais e os processos históricos vividos

naquela época fossem considerados e incorporados ao projeto. A artista afirma que

A tomada de consciência do lugar e do tempo concretos desde os quais se fala converteu-se no requisito necessário e absoluto para qualquer [prática] documental que pretenda ter significado social. Este requisito permite o uso de infinitas formas inventivas sem eliminar aquelas de derivação histórica. De um modo natural, o âmbito de discussão deixa de ser o objeto artístico — a fotografia, o filme, o vídeo, o caderno de desenhos ou a revista — e passam a ser os processos sociais e de significação que são o seu contexto. Uma das estratégias profundas do projeto *If You Lived Here...* era desenvolver e expandir o potencial do gênero documental (Rosler, 2001, p.193).

A realização do projeto contou com a colaboração de ativistas e profissionais de várias disciplinas, do público não apenas o da arte, e formalizou-se como uma estrutura processual em várias camadas: três exposições configuradas como salas de leitura (*Home-front, Homeless: The Street and Other Venues, City: Visions and Revisions*) montadas com documentos em diferentes mídias e produzidos por artistas ou não; quatro fóruns de debates (Open Forum), nos quais artistas e não artistas apresentaram suas experiências; exhibições de filmes; e uma publicação.

Um dos desafios propostos pelas exposições estava expresso no título do projeto *If You Lived Here...* Este slogan do mercado imobiliário, ao mesmo tempo em que aponta o fato de as instituições de arte estarem inseridas no processo de gentrificação, também indica o desafio de transformar a instituição de arte em um espaço de convívio social. As exposições consideradas não ortodoxas tentavam transformar a galeria num espaço ativo e participativo. Algumas organizações de ativistas participaram do projeto e instalaram ali seus escritórios.

A primeira exposição foi *Home-front*. Com uma referência clara a uma zona de guerra, linha de frente, a situação urbana e social abordada neste momento foi a das pessoas com risco de perderem suas moradias, as quais foram colocadas em contato com diferentes grupos ativistas que

promoviam assessoria jurídica, organizavam greves de aluguel¹², projetos habitacionais auto-gestionados. A segunda, *Homeless: The Street and Other Venues*, tratou da falta de moradia e contou com participação de grupos que se ocupavam deste tema. Tomou-se o cuidado para evitar uma exposição que falasse em nome dos outros. Ao lado de trabalhos produzidos por artistas havia outros produzidos por sem-teto. Coletivos de ativistas realizaram oficinas que pretendiam reposicionar os moradores de rua diante da imagem estereotipada que a sociedade tem deles. A terceira, *City: Visions and Revisions*, contou com a participação de arquitetos e urbanistas e teve um caráter propositivo em relação ao problemas contemporâneos da cidade. Foram apresentados projetos de moradia para portadores de HIV, para mulheres e crianças sem-teto, e até mesmo projetos de cidades utópicas.

Cada exposição tinha um lema pintado na parede da galeria. Na primeira, uma frase atribuída ao prefeito de Nova York que demonstrava o modo como o governo tratava o problema da falta de moradia: “Se você não pode viver aqui, vá embora!” Na segunda, uma frase do urbanista Peter Marcuse: “A falta de moradia existe não porque não funciona o sistema, mas porque este é o modo como ele funciona”. Na terceira, uma frase da revolta estudantil de maio de 1968 na França: “Sob os paralelepípedos, a praia”. Esta sem dúvida carrega um sentido utópico e, segundo Marta Rosler, é responsável por “nos lembrar que paisagem construída constitui-se das duas coisas, e que o problema do corpo, do prazer, e por isto, da liberdade, não pode separar-se de uma consideração racional da vida urbana” (2001, p.199).

Apesar de ter recebido o convite do *Dia Art Foundation* para desenvolver e apresentar um trabalho como artista, Martha Rosler criou

¹² A palavra em inglês é *rent strike*, que se refere ao um método de protesto no qual um grupo de inquilinos se recusa a pagar o aluguel até que uma lista de demanda seja atendida pelo proprietário.

um processo colaborativo entre artistas, moradores de rua, ativistas sociais, arquitetos que, ao final, com as diferentes experiências de vida na cidade aportadas por estes agentes, produziu um desvio no circuito de arte, que habitualmente tem início no estúdio, passa pela galeria, ou outro espaço expositivo, até chegar a um colecionador, ou ao acervo de um museu. A exposição fazia parte de uma engrenagem mais ampla e conectava-se não apenas com o sistema de arte, mas com movimentos que se ocupavam de debates sobre moradia, urbanismo e organização social.

No texto *(Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's "If You Lived Here..."* a curadora e crítica de arte Nina Möntmann, ao analisar este trabalho, afirma que o projeto "repleto de tensões em uma instituição estabelecida e a escolha de formatos antecipou uma abordagem curatorial que mais tarde se reconheceria com uma prática curatorial ampliada" (2009, p. 11). A estrutura processual de *If You Lived Here...* com salas de leitura, debates, publicações e o envolvimento de pessoas de diversas áreas sociais e profissionais, caracterizou o que no início dos anos 2000 denominou-se "novo institucionalismo" e que buscou desenvolver a crítica a partir das próprias instituições.

A crítica institucional incorporada e internalizada pelas instituições torna-se inseparável da crítica à própria prática artística ou curatorial. É este autoquestionamento identificado como elemento definidor da crítica institucional como prática que esteve presente no momento, na década de 1990, em que os curadores e diretores de museus europeus passaram a propagar reflexões crítico-institucionais. Foi um modo de pensar e praticar a curadoria que recebeu o nome de "novo institucionalismo" em contexto marcado pelo final da guerra fria e pela integração econômica e política de alguns países europeus. Algumas instituições artísticas buscavam desenvolver um novo modelo institucional que fosse

experimental e multifuncional. Numa tentativa de reagir ao avanço de corporações globais e sua produção de públicos consumidores, o *Rooseum Museum* de Malmö, Suécia, sob a direção de Charles Esche, assumia a intenção de criar um espaço vivo sob a forma de um centro que seria comunitário, laboratório e acadêmico. Um modelo flexível e próximo das práticas artísticas contemporâneas que trabalhavam de forma processual.

Para a curadora norueguesa Nina Möntmann (2007), que se considera parte deste movimento, em pouco tempo a existência destas experiências foram reduzidas dramaticamente. No texto *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo: perspectivas de un futuro possible*, a curadora norueguesa avalia que as “instituições de crítica” não sobrevivem em uma paisagem institucional corporativa que

se deve não apenas às grandes instituições dirigidas como empresas globais (como o caso do Guggenheim, o exemplo mais claro de como uma instituição é concebida e executada por políticos e patrocinadores), mas também, cada vez mais, àquelas outras [instituições] médias ou inclusive menores que (como as *kunstvereine* alemãs ou as associações de artistas) se supõem experimentais, mas, por vezes, acabam forçadas a executar projetos similares aos das estabelecidas *kunsthalle*. (Möntmann, 2007)

Duas leituras opostas são possíveis diante do fato de a crítica institucional ser encampada pelas próprias instituições que haviam sido por décadas o objeto da crítica. Por um lado, isso pode ser compreendido como uma derrota dos esforços pela redefinição e reinserção das instituições de arte na vida cotidiana, um processo no qual artistas, críticos e trabalhos de arte antagônicos às instituições de arte são co-optados por estas e transformados em mercadoria de arte. A outra leitura decorre da compreensão da artista Andrea Fraser (2008, p.184), para quem nunca houve um antagonismo radical entre artistas, críticos, museus e galerias que permita esta leitura, afinal “assim como a arte não pode existir fora do

campo da arte, tampouco nós podemos existir fora do campo da arte, ao menos como artistas, críticos, curadores, etc.” Embora estejamos todos no campo da arte, é necessário ressaltar que não estão todos do mesmo modo e na mesma posição, pois do contrário o raciocínio nos afastaria de nuances e matizes que diferenciam as inúmeras e heterogêneas práticas e instituições de arte. Há trabalhos que expuseram a instituição de arte como um campo problemático, outros tornaram aparentes as interseções entre os interesses políticos, econômicos e ideológicos, outros destacaram o fato de as condições de produção e recepção da arte estarem intrinsecamente vinculadas ao mercado de arte, ou a influência dos grandes colecionadores e galerias sobre o que o museu expõe e coleciona, e ainda os que apontaram a relação entre o poder das instituições com questões raciais e de gênero. Estes trabalhos indicaram limites e contradições das instituições de arte, algumas vezes tentaram redefinir a própria ideia de arte, ou ainda, através de projetos que envolviam públicos não especializados em arte, buscaram reintegrá-las ao cotidiano.

Transform (2005-2008): a crítica institucional como prática de intervenção em contextos de crises

Entre 2005 e 2008, a Europa estava prestes a entrar na sua mais recente crise que intensificou a mercantilização das estruturas dos serviços e bens públicos em pleno desenvolvimento desde o fim da Guerra Fria. Neste momento um grupo de intelectuais europeus, formado por filósofos, historiadores, críticos de arte, artistas e curadores e movimentos sociais que questionavam as representações simbólicas das globalização neoliberal, financiados pela União Européia, desenvolveu o projeto *Transform* para quem

a cultura constitui um instrumento crucial, tanto para a construção de uma

identidade compartilhada que supere a fragmentação do território europeu, como para a implementação de novas indústrias culturais e criativas como motores do desenvolvimento econômico. (Expósito, 2008, p.23)

O projeto, através de uma série de seminários, exposições e publicações, teve o objetivo de investigar as práticas políticas e artísticas da crítica institucional “como prática de intervenção em contextos de crises” (Expósito, 2008, p.16). Nesta nova onda, como denominaram, a reflexão sobre a crítica institucional articulada com a crítica geral das instituições sociais se estabelece com um trabalho conjunto entre elementos externos e internos, entre velhos e novos antagonismos e a própria instituição artística que, inserida em seu contexto social, encontra-se em crise. Pensada e proposta desde a exterioridade das instituições de arte, a crítica institucional em sua nova etapa deve “desenvolver-se ampla e conjuntamente às mudanças sociais, sobretudo encontrando e estabelecendo alianças com outras formas de crítica dentro e fora do âmbito da arte” (Raunig, 2006). Distante da afirmação de um contraposição entre crítica e instituição, reconhece-se que entre ambos há uma inter-relação, um movimento capaz de ser produtivo.

Com a preocupação de que se a autoreferencialidade muitas vezes marcou a prática e as reflexões sobre a crítica institucional, dois conceitos foram importantes para a construção de um novo discurso desde a exterioridade das instituições artísticas: “práticas instituintes” e “investigação extradisciplinar”.

Nos textos *Prácticas Instituyentes: fugarse, instituir, transformar* (2006) e *Prácticas Instituyentes nº2: la crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del processo instituyente* (2007), Gerald Raunig apresenta o conceito de “práticas instituintes” como uma crítica às instituições forjadas no interior de uma modernidade desenhada pelo iluminismo burguês e que correspondem a uma política da representação.

O constitucionalismo francês do século XVIII, que consagrou os princípios ideológicos do processo revolucionário burguês, instituiu a representação política como um marco regulatório de processos institucionais e sociais. Todavia, este modo de instituir-se, apesar de hegemônico, não é único. Raunig recorda que o poder da constituição encontra-se entre um poder constituído e um poder constituinte. O primeiro nomeia o que já existe, o que está resolvido e instituído, a constituição como a lei escrita, a lei fundamental; o segundo, o poder constituinte, o processo instituinte, um procedimento coletivo e dinâmico de organizar, estabelecer e fundar. Na teoria constitucional, o poder constituinte é um poder que antecede a constituição e é responsável pela formulação desta.

A crítica institucional como prática instituinte tem o propósito de fugir do estabelecido, isto é, daquilo que se confina na instituição e confina a instituição. A fuga do estabelecido com o propósito de manter as estruturas sociais abertas e propor modelos de políticas não representativas “corresponde ao ponto de vista complementar da invenção de outras formas de instituição e de outros processos instituintes” (Raunig, 2007).

A nota etapa da crítica institucional como formulada por Gerald Raunig tem como pressuposto o conceito de crítica apresentado por Michel Foucault no texto *O que é a crítica?*, no qual afirma que a crítica pode ser entendida como uma atitude que corresponde a

uma certa maneira de pensar, de dizer, de agir igualmente, uma certa relação com o que existe, com o que se sabe, o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação com os outros também (Foucault, 1990, p.1).

A história desta atitude crítica encontra-se na Europa ocidental do século XVI com o aparecimento e a multiplicação da governamentalidade,

uma arte de governar os homens responsável por introduzir à questão do governar o problema específico da população, de modo que governar um Estado será “ter em relação aos habitantes, às riquezas, aos comportamentos individuais e coletivos uma forma de vigilância, de controle tão atenta quanto a do pai de família” (Foucault, 1979, p.281). Todavia, a arte de governar formulada sobre as questões como governar e como ser governado não está dissociada de outra questão, a de “como não ser governado” (Foucault, 1990, p.3). Esta inquietude, parceira e adversária das artes de governar, não corresponde a uma negação absoluta, mas “uma maneira de suspeitar dele, de o acusar, de o limitar, de lhe encontrar uma justa medida, de os transformar, de procurar escapar a essas artes de governar, ou em todo caso, deslocá-lo” (Foucault, 1990, p.3).

Raunig percebe nestas formulações de Foucault uma referência pela qual é possível formular a crítica institucional como uma reflexão sobre “como não ser governado desta forma?”, isto é, como uma atitude crítica. Contra o risco de a crítica conduzir-se a uma rua sem saída ou confinar-se no campo da arte, é proposta uma conexão com a crítica social através da relação com práticas políticas e movimentos sociais. Esta saída para outros campos não significa construir uma forma absoluta, significa tencionar as regras do jogo,

transformar as artes de governo, não só em relação à instituição do campo da arte ou a instituição da arte como campo da arte, mas como participação nos processos instituintes e a nas práticas políticas que atravessam transversalmente os campos, as estruturas, as instituições. (Raunig, 2006)

Ao final de sua formulação sobre práticas instituintes, Raunig evoca a experiência *Park Fiction*, que teve lugar em Hamburgo, Alemanha, durante a década de 1990. Com o objetivo de evitar um projeto de gentrificação urbana à margem do Rio Elba, um grupo bastante diverso de

movimentos sociais levou adiante um processo de produção coletiva a partir dos desejos que foi capaz de contrapor a uma política tradicional de planejamento urbano que favoreceria apenas a especulação imobiliária. Foram produzidos diversos debates e atividades sobre a relação entre parques e política e sobre o que pode ser um parque. Entre 2003 e 2005 o parque tornou-se realidade sob a forma de uma arquipélago formado pelas ilhas da almofada voadora, das palmeiras, um anfiteatro, cancha de bocha, jardim para os cachorros e hortas comunitárias. Para Raunig (2007), a qualidade de prática instituinte pode ser atribuída a *Park Fiction* seu processo foi marcado pela presença de dois componentes vinculados entre si:

o encadeamento de vários processos instituintes não seccionados e compostos de forma tão diversa evita um modo autoritário da instituição e se aplica contra o confinamento da/na "instituição" *Park Fiction*. As diferentes estruturas de auto-organização promovem uma participação ampla no processo de instituir-se, já que se compõem continuamente de novo como poder constituinte e se envolvem em lutas locais e globais continuamente renovadas.

O segundo conceito, investigações extradisciplinares, desenvolvido por Brian Holmes no texto *Investigaciones extradisciplinares: hacia una nueva crítica de las instituciones*, orienta-se desde o questionamento sobre os motivos pelos quais os artistas desejam trabalhar fora dos limites de sua própria disciplina a qual pode ser compreendida como uma área de conhecimento, mas também como referência a um processo de disciplinarização.

Este desejo já estava presente na produção artística dos anos 1960 e 1970 como arte pop, arte conceitual, performance e vídeo. Estas manifestações rompiam com os limites de uma disciplinarização advinda da arte moderna cuja rede institucional delimitada pelo circuito galeria, revista, museu e coleções acomodava com maior facilidade as práticas da pintura e escultura.

Todavia, a confrontação entre as críticas produzidas nos anos 1960 e 1970 e as que foram elaboradas nos anos 1990 e 2000 permite a percepção do aparecimento de novas características, bem como o fato de, em alguns momentos, compartilharem o mesmo lugar modernista no qual “a arte designa-se a si mesma em primeiro lugar, dirigindo sua atenção para suas próprias operações de expressão, representação, metaforização ou desconstrução” (Holmes, 2009, p.204).

Nas práticas mais recentes há processos que ultrapassam este lugar bastante conhecido e que Brian Holmes identifica como uma prática de “crítica imanente”, termo emprestado de um grupo do grupo *Nettime*, que é uma lista de e-mails criada em 1995 e pioneira no uso da internet como espaço para o debate e disseminação de mídias táticas. Esta crítica desenha um movimento em duas direções: “ocupar um campo com potencial de agitação social (a telemática) para depois irradiar para fora deste domínio especializado” (Holmes, 2008, p. 205).

Esta ida e volta que “sem negar a existência de diferentes disciplinas nunca permite deixar-se capturar por nenhuma delas” é o princípio operativo das “investigações extradisciplinares”. Neste deslocamento no qual “devemos buscar um novo ponto de partida para o que se chamou crítica institucional” (Holmes, 2008, p. 206) cria-se um novo tropismo e um novo tipo de reflexividade. Tropismo é um conceito emprestado da biologia que nomeia o movimento de orientação realizado por uma planta sob ação de um estímulo exterior, como o de um girassol. O novo tropismo, segundo Brian Holmes, manifesta o desejo de movimentar-se sob o estímulo de ações e conhecimentos exteriores à disciplina arte. A nova reflexividade, por sua vez, indica um retorno crítico ao ponto de partida com o intuito de transformar a disciplina inicial.

A ação direta como uma das belas artes (1999-2000): o exercício da crítica no museu em um contexto de conflito urbanístico, social e político

No início do ano 2000, a *Fiambrera Obrera*, um coletivo de artistas, recebeu um convite do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) para realizar uma oficina ao qual respondeu com uma contraproposta. Os *fiambreros* Curro Aix, Santi Barber e Jordi Claramonte viviam em Valência, Espanha, quando o *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM) foi construído, provocando elevação dos preços dos aluguéis e os três tiveram de ir embora da cidade. Curro e Santi foram viver em Sevilla e Jordi em Madri e desde então sempre estiveram envolvidos em lutas dos coletivos de bairros e movimentos *okupas*¹³ contra a especulação imobiliária. O convite foi recebido com estranhamento, pois nunca haviam trabalhado diretamente com nenhuma instituição artística. Quando a contraproposta foi aceita o estranhamento foi ainda maior, pois em vez de convidarem alguns artistas e teóricos reconhecidos no meio da arte que atrairiam público e apresentariam algo já preparado com no máximo uma hora de duração, a *Fiambrera* propôs que os convidados fossem para Barcelona e permanecessem por lá de duas a três semanas em contato sistemático com os movimentos sociais da cidade.

A oficina divulgada com o nome de *Ação direta como uma das belas artes* aconteceu nos seguintes eixos: novas formas de sub-emprego e trabalho precário com a participação do coletivo francês *Ne Pas Plier* (Não se curve) habituado a desenvolver projetos com coletivos de desempregados em Paris, que colaborou com grupos locais de *Renda Mínima*. No eixo Fronteiras e migrações colaboraram *Kein Mensch ist Illegal* (Ninguém é ilegal) e organizações locais de luta por direitos dos

¹³ O *okupa* é um movimento social presente em diversos países europeus, que desde a década de 1960 ocupa terrenos, casas, apartamentos e edifícios vazios com o objetivo de dar uma destinação social como moradia para sem-tetos, hortas comunitárias, centros sociais e culturais.

imigrantes ilegais que, nos anos seguintes, seguiram realizando trabalhos com imigrantes ilegais na cidade de Tarifa, sul da Espanha. No grupo de *Especulação urbanística e gentrificação*, os ingleses do *Reclaim the Streets* (Recuperar as ruas) atuaram com a *Fiambrrera Obrera*. O grupo *RTMark*, que mais tarde se transformou no *Yes Men*, coordenou uma oficina sobre comunicação de guerrilha, que articulou a rede *Indymedia* em Barcelona, utilizada pelos movimentos anti-globalização como uma rede de comunicação pré-youtube e redes sociais. Por fim, o eixo transversal da ação direta e agenciamentos organizou debates e sistematizou estratégias e táticas para a construção de políticas emancipatórias. Entre os dias 23 e 27 de outubro de 2000, os coletivos fizeram uma apresentação do que pensaram e produziram nos 15 dias de oficinas.

O trabalho realizado pela *Fiambrrera Obrera*, antes de ser convidada pelo MACBA, e a oficina Ação direta com uma das belas artes correspondiam a questões e processos os quais o museu já tinha em seu radar. No dia 20 de outubro de 1999, exato um ano antes da oficina, o MACBA havia inaugurado uma exposição da artista Martha Rosler chamada *Posicionamentos no mundo real*, que dava destaque às reflexões vinculadas ao feminismo e ao urbanismo desenvolvidas pela artista.

O MACBA sempre esteve mergulhado em um contexto de conflito urbanístico e social. É deste conflito que ele surgiu e no qual cresceu. O museu, ademais de suas exposições e programas educativos, é uma caixa branca que contrasta com o ocre que predomina no centro da cidade, uma arquitetura de marca assinada por Richard Meier, ganhador do Prêmio Pritzker em 1984. Entretanto, Manuel Borja-Villel, que entre 1998 e 2008 foi diretor e responsável pela construção de um programa que projetou o museu internacionalmente, é categórico ao afirmar que o edifício “responde a um tipo de arquitetura espetacular que, de fato, não

precisa de obra. Uma arquitetura narcisista, autocomplacente, de imagem e espetáculo” (depoimento para SUB, 2013). Recentemente, em entrevista para Marcelo Expósito (2015), Borja-Villel foi ainda mais claro ao demonstrar seu descontentamento com o projeto arquitetônico do museu:

Nunca gostei do edifício do MACBA [risos], que é obra do arquiteto Richard Meier [...] quando cheguei ao museu, o edifício não tinha auditório, nem biblioteca, nem centro de documentação, ou pelo menos nada que realmente tivesse condições de cumprir estas funções. Imagine que concepção tão pobre de arte ao final do século XX tinham as pessoas que o projetaram. Um museu seria um lugar ao qual alguém vai para entreter seu tempo livre, olhar quadros de artistas nacionais e conhecer a arte internacional da moda, com um departamento educativo que explica o que num certo sentido não está mal, um museu também tem que facilitar este nível sensível de disponibilidade para seus visitantes. Mas outra coisa diferente é renunciar a que um centro público cumpra com a função política que lhe corresponde em uma democracia. (depoimento para Expósito, 2015, p. 113)

Definitivamente, a arquitetura não foi pensada para ser um museu de arte contemporânea, mas para compor uma paisagem urbana desenhada para ser ocupada pelo turismo e fazer par com outros arquitetos de marca, que nas décadas de 1980 e 1990 desenvolveram projetos para Barcelona, como Norman Foster, Jean Nouvel e Frank Gehry. Em Barcelona os preparativos para os Jogos Olímpicos de 1992 foram o ponto de partida para uma série de reformas urbanas e legislativas que buscaram adequar a cidade para receber um alto fluxo de pessoas que movimentam o turismo do ócio, da cultura e de negócios. Além da construção da infraestrutura esportiva para as competições muitos bairros foram remodelados. Criou-se uma grande rede de serviços com hotéis, restaurantes, comércio de grandes marcas e de atrações culturais destinadas a entreter um tipo de público que não estabelece qualquer vínculo social ou cultural com o local¹⁴.

14 O Governo Barcelona en Comú, desde junho de 2015, responsável pela administração da cidade de Barcelona tem tomado medidas para conter o que denominaram de turismo exploratório que gera grande impactos sociais junto aos moradores da cidade. No bairro da Barceloneta, provavelmente o que mais sofre com este tipo de

O Raval, bairro onde se localiza o MACBA, na década de 1980 era habitado por imigrantes com poucos recursos financeiros. Conhecido como Bairro “Xino” era um espaço sobre o qual se projetava uma imagem que o associava à desordem, prostituição e violência. O projeto Olímpico, segundo o então prefeito Pascal Maragall, propiciou a “regeneração” do tecido social do bairro através da construção de um eixo cultural associado à reabilitação de edifícios históricos como o do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) e a Capela do MACBA, a imposição de novos projetos arquitetônicos como o do MACBA e da Faculdade de História e Geografia da Universidade de Barcelona (UB). Miquel Mollins, diretor do museu entre 1995 e 1998, lembra que a construção do MACBA com a ideia de transformar a região e produzir uma renovação urbanística “não deixa de ser uma agressão, ilustrada, mas agressão” (depoimento para SUB, 2013).

O conjunto destes projetos provocou um processo de gentrificação no Raval que, com o passar dos anos, converteu-se em um “cenário de uma luta entre forças opostas” (Ribalta, 2004) : uma nova classe média urbana que se instala no bairro junto com novas lojas de moda, bares, discotecas e um novo capital injetado pelo aumento do preço da moradia; do outro lado, há a chegada de novos imigrantes paquistaneses, marroquinos, latinos e do leste europeu, a maior parte ilegais, que constituem uma considerável economia informal. Em meio a esta luta, o poder público municipal incansavelmente estabeleceu políticas de segurança e higienização social para garantir a chegada e a permanência da nova classe média e do turismo.

Como o museu pode atuar em um contexto conflituoso como este? Ser uma instituição apaziguadora e dedicada a estabelecer relações que reforcem a perspectiva do turismo? Criar um programa de exposições no

turismo, os moradores locais organizados realizam protestos contra o “turismo de bêbado”.

qual o conflito estaria ilustrado como um tema? Por alguns anos, a aposta do MACBA foi reconhecer os conflitos e antagonismos como condições constitutivas da instituição e, através da realização de exposições, oficinas e seminários, desenvolver um método de trabalho que não transformasse o conflito em um mero objeto de análise.

No artigo *Experimentos para uma nova institucionalidade*, Jorge Ribalta (2008, p.225) qualifica o trabalho do MACBA como uma “regeneração institucional” fazendo uma referência indireta à transição da ditadura franquista para a democracia do Estado Espanhol descrito como um “estado com déficits democráticos endêmicos”. As instituições artísticas criadas na Espanha nas décadas de 1980 e 1990, em contextos bastante semelhantes ao do MACBA, concebidas sob a lógica do turismo e do espetáculo, refletiam o mesmo déficit e eram “regidas por um frágil modelo de participação baseado nas estatísticas e no consumo” (Ribalta, 2008, p. 225). Neste sentido, o MACBA, sob a gestão de Manuel Borja-Villel, foi pensado como um contramodelo (Ribalta, 2008, 226), uma instituição experimental, um espaço de debate, conflito e alteridade caracterizado pela busca por conferir centralidade à dimensão educativa do museu e ao seu público sem deixar de envolver-se com as dinâmicas da cidade.

Pretendia-se com este projeto constituir um novo tipo de instituição capaz de contribuir para a construção de uma esfera pública cultural e crítica. Para isto era imperativo ir além da representação política tradicional na qual “o público” é uma concepção abstrata, consensual e preexistente, e trabalhar com uma concepção de público que “se constitui de formas abertas e imprevisíveis no próprio processo de construção dos discursos, através de seus diversos modos de circulação” e que podem produzir novas estruturas de articulação de processos artísticos e sociais¹⁵.

¹⁵ A apresentação do projeto do MACBA pela voz de um ex-diretor do museu, Jorge Ribalta, não tem o propósito de referendar, nem mesmo de avaliar, o que foi o

Las Agencias (2001): a exposição do limite político do museu

Em junho de 2001, Barcelona receberia a Conferência Anual do Banco Mundial sobre Economia e Desenvolvimento e para a ocasião o poder público da cidade decidiu realizar uma trienal que aconteceu apenas naquele ano. A participação do MACBA neste evento consistiu em apoiar o projeto *Las Agencias*, cujo ponto de partida foi a oficina *A ação direta como uma das belas artes*. Contratados como curadores, a *Fiambrera Obrera* desenvolveu a mesma dinâmica da oficina desta vez com mais tempo para trabalharem. Entre janeiro e junho daquele ano foram criadas cinco agências: a gráfica, de meios de comunicação, de moda e acessórios, uma espacial e uma fotográfica. Estes grupos de trabalho que se desenharam no final da oficina *A ação direta* constituíram uma série de coletivos que

operavam com ampla flexibilidade em uma situação experimental enormemente ambivalente: financiadas por um grande museu, apresentadas como a contribuição do mesmo em uma trienal de arte no espaço público; mas ao mesmo tempo operando como um sujeito fortemente ativador no interior dos movimentos que preparavam a campanha contra a ida do Banco Mundial à cidade. (Expósito, 2009, p.15)

Esta ambivalência comentada por Marcelo Expósito foi também o que pôs fim à parceria com o MACBA. Uma das campanhas realizadas no contexto de *Las Agencias* e da reunião do Banco Mundial foi chamada de *Dinero Gratis* (Dinheiro Grátis), que fazia um contraponto entre trabalhar e não ter dinheiro para viver. Cartazes, adesivos e serigrafias foram produzidos e espalhados pela cidade. Um destes adesivos foi parar no automóvel de uma delegada de governo da administração da Catalunha,

chamado modelo MACBA construído sob a gestão de Manuel Borja-Villel. Isto demandaria outro tipo de pesquisa que considerasse outras vozes que viveram o contexto do museu. O objetivo é pensar as condições que permitiram a realização de trabalhos como *A ação direta como uma das Belas Artes* e a *Las Agencias*.

Julia García-Valdecasas. Segundo a versão da *Fiambreira Obrera*, esta delegada passou a pressionar a direção do MACBA para por fim ao projeto, um relato que anos mais tarde foi confirmado por Manuel Borja-Villel (Expósito, 2015, p. 154-158).

Outros projetos desenvolvidos por *Las Agencias* foram o *Pret à Revolter* e *Artmani*. Os ativistas do movimento anti-globalização em outras manifestações como Praga, 2000, já haviam desenvolvido aparatos que produzissem visibilidade dos sujeitos e suas reivindicações e ao mesmo tempo funcionassem como proteções contra a provável repressão que sofreriam por polícias devido aos obstáculos que estes impunham ao percurso da manifestação com o claro objeto de desmobilizá-la. *Pret à Revolter* foi uma coleção de roupas e acessórios para serem usadas nos protestos contra a visita dos representantes do Banco Mundial, e também parte de uma estratégia que tinha como finalidade contrapor o discurso e a imagem que os meios de comunicação criavam a respeito dos movimentos e dos ativistas. Por isto a necessidade da

autoconstrução de uma imagem dos ativistas, tanto de sua imagem imediata (através das escolhas de tecidos, cores, complementos) como da imagem que oferecemos aos meios de desinformação de massas. Não temos ilusões a respeito da lucidez ou boa vontade dos tais meios; é por eles que toda a operação do *Pret à revolter* é concebida como uma cilada para eles, em especial em sua tendência a criminalizar todo o antagonismo. (*Las Agencias*, s/d)

Com um “sarcasmo apaixonado”, a coleção foi marcada pelo uso de cores alegres, desenhos despojadas e os escudos com o formato de boca, imagens que não correspondiam às descrições que os meios de comunicação faziam dos manifestantes. Os croquis das peças podiam ser apropriados, transformados e adaptados às situações de cada manifestação.

Artmani foi uma intervenção fotográfica em escudos utilizados nas

manifestações para a criação de blocos de pessoas que evitassem a dispersão e ao mesmo tempo uma proteção contra a violência policial. Estes escudos já haviam sido utilizados em outros protestos e nas oficinas de *Las Agencias* surgiu a proposta de colar imagens de movimentos de resistência de todas as partes do mundo. Ao mesmo tempo era uma ferramenta de organização, defesa e visibilidade de outros movimentos. A polícia, ao atacar os manifestantes, não atacava apenas um grupo particular de pessoas, mas “uma parte de um movimento de resistência global que se expressa em uma situação particular” (Expósito, 2009, p. 17).

Os relatos sobre o final de *Las Agencias* têm muitas versões, todavia o silêncio é o que mais intriga. Em 2015, ao consultar a biblioteca e o arquivo do MACBA em busca de material e informações sobre o projeto fui informado de que “as memórias de 2001 não existem”, isto é, não há o relatório anual de 2001. As informações que existem no arquivo, ao menos as que foram disponibilizadas, são alguns recortes de jornais da época com divulgações do evento. Jorge Ribalta, Diretor de Programas Públicos do MACBA no período de *Las Agencias*, no texto *Experimentos para uma nova institucionalidade*, que faz parte do livro-catálogo que apresenta as aquisições realizadas pelo museu entre 2002 e 2007, menciona o projeto como uma referência a um “ciclo de experimentação institucional paralelo a dinâmicas sociais da cidade”. Porém, não faz qualquer referência às tensões internas que desde o primeiro momento constituíram a riqueza do projeto. Também não faz qualquer alusão ao final do projeto dando a impressão de que *Las Agencias* encerrou-se como uma outra exposição qualquer.

Em 2015, sete anos após deixar a direção do MACBA, Manuel Borja-Villel, apresentou publicamente pela primeira vez seu relato sobre esta experiência, um relato que exigiu tempo e distância para tornar-se

público desde fora do MACBA. A avaliação do projeto *Las Agencias*, apresentada em entrevista a Marcelo Expósito (2015, p.161-2), realizada sob a perspectiva da relação entre museu e movimentos sociais é a seguinte:

Mas esta riqueza [dos projetos desenvolvidos] por *Las Agencias* não deve nos deixar cair na idealização. Todas estas práticas se produziram com grande velocidade e havia contradições que foram sendo deixadas de lado. Isto provocou que algumas colaborações foram insustentáveis a longo prazo. Teve quem interpretou posteriormente que *Las Agencias* acabou porque o museu cedeu às pressões políticas. Mas há que dizer que os movimentos tinham em grande parte uma atitude anti-institucional. Isto resultava muito complicado o diálogo e a possibilidade de chegar a acordos com aqueles que não deixavam de ver a instituição como um inimigo ou um interlocutor com qual a conversa era comprometida. Para nós não pesou tanto que tivéssemos pressões externas, senão o próprio fato de que uma dinâmica de experimentação tão vertiginosa era dificilmente sustentável para a estrutura da instituição propriamente dita. Tratou-se de uma experiência muito pioneira e no museu não tínhamos nem ideia de como construir os dispositivos que se adaptariam a este tipo de agenciamentos. Se você não acredita nas mediações adequadas, que funcionem de maneira flexível e com capacidade de adaptar-se, torna-se impossível a relação entre a estrutura do museu que é habitualmente rígida ou está pensada para outras finalidades e a improvisação e urgência dos movimentos.

Os *fiambrreros*, por sua vez, contam o seguinte: “decidimos sair do MACBA, não antes que a polícia invadissem o bar da *Las Agencias* no MACBA e destruíssem parte do material que havíamos produzido. O museu não se atreveu a dizer nada” (Senghor, 2005, maio-junho). O projeto não estava previsto para se encerrar quando a polícia invadiu o Bar do MACBA emprestado para ser sede da Agência Espacial, uma de *Las Agencias*, todavia com o episódio decidiu-se dar um tempo no projeto. No retorno das “férias”

o museu colocou uma série de condições para o uso dos espaços cedidos: “não se podia trabalhar 'de noite' [...], só uma ou duas pessoas poderiam ter acesso à chave do local, ou inclusive era um vigilante privado que ia abrir e fechar a porta ... bobagens que obviamente ocorriam para que os deixassem, como de fato fizemos, levando todo o material informático e nossos arquivos”. (*Fiambrrera Obrera*, s/d)

Las Agencias encontrou outro endereço e existiu por mais alguns anos em Barcelona. É certo que existem muitos outros relatos.

A crítica institucional em contextos precários

E.P.S. Huayco (1980-81): a fantasia originária de uma musealidade alternativa

Os artistas peruanos do *taller E.P.S. Huayco* realizaram em 1980 e 1981 algumas visitas aos lixões da cidade de Lima em busca de materiais para a realização de seus trabalhos. Em uma destas idas, Juan Javier Salazar fotografou Francisco Mariotti. Esta imagem ficou perdida no meio de outros materiais do arquivo do *taller E.P.S. Huayco* até 1983 quando Gustavo Buntinx (2008, março) a reconheceu como uma fantasia originária de uma musealidade alternativa.

A fotografia p&b apresenta como contexto um depósito de lixo. No primeiro plano, centralizado, sentado em uma cadeira com as pernas cruzadas e olhando para a câmera, aparece Francisco Mariotti, artista peruano nascido na Suíça, que havia participado da documenta 4. No canto esquerdo do segundo plano, quase fora do enquadramento, há um “figurante”, uma pessoa de aparência indígena que não participa diretamente do ato fotográfico estabelecido entre fotógrafo, câmera e artista, cuja postura permite supor um olhar que interroga a cena que ocorria diante dele. E, no terceiro plano, misturado a uma bruma há um conjunto de casas muito próximas ao lixão.

Os elementos que constituem esta imagem, a relação entre eles, e a relação destes com a construção da imagem anunciam uma produção artística atravessada por pessoas e culturas alheias ao mundo da arte moderna e contemporânea na qual o artista transita por um espaço que lhe é estranho, apesar de ainda ser a figura central. A pessoa no canto esquerdo da fotografia, um indígena como tantos outros que migraram do interior para a capital, atua como um fator de desequilíbrio. É possível imaginar que sua presença seja resultado de um erro de paralaxe comum em câmeras nas quais o visor fica ao lado da lente por onde a imagem é

captada. Todavia, o fato é que ele está ali e sua presença mesmo tímida e quase escondida anuncia a emergência do subalterno. Esta emergência, fusão de emergir e de urgência, potencializa uma compreensão da arte capaz de incorporar formas e conteúdos trazidos de uma cultura popular que irrompe de experiências traumáticas e decisivas como as migrações que transformaram a cidade de Lima e a vida dos migrantes.

Em meio a grande migração dos anos 1970, o culto a Sarita Colonia ganha notoriedade junto aos novos habitantes da capital, Lima. Sarita foi a filha mais velha de uma família do interior peruano que, aos 14 anos, após a morte da sua mãe, cuidou dos 6 irmãos mais novos. Sua vida dividiu-se entre o trabalho, quase sempre informal, as tarefas de casa e o cuidado dos irmãos e vizinhos que necessitavam de ajuda. Foi conhecida como *"pequeña madrecita"*. Quando faleceu, em 20 de dezembro de 1940, foi enterrada na vala comum de um cemitério da periferia de Lima e passados alguns meses sua família colocou sobre a vala uma cruz com seu nome e o seu retrato¹⁶. Sarita passou a ser o nome de tantas outras pessoas enterradas na mesma vala. Pouco a pouco e sem motivo aparente, as pessoas passaram a levar flores, rezar e pedir ajuda para Sarita, convertida em *"representante da almas milagrosas da vala comum"* (Quiroz, 2006). Seu culto não aceito pela Igreja Católica tornou-se popular entre estivadores, prostitutas, delinquentes, homossexuais, mães solteiras, em sua grande maioria migrantes e pobres como Sarita Colonia. Diariamente, taxistas e motoristas de ônibus transportam sua imagem por Lima e outras cidades peruanas.

Até 2006, havia nos arredores de Lima uma grande imagem de Sarita Colonia que podia ser vista da estrada Panamericana Sur. A imagem com 52 m², construída com 12.000 latas de leite em pó coletadas em

¹⁶ Outro relato conta que a família construiu um túmulo, hoje um mausoléu, para onde transportaram os restos mortais de Sarita Colonia.

depósitos de lixo e pintadas com esmalte sintético era uma intervenção realizada pelos artistas do *E.P.S. Huayco*. Se a imagem de Sarita era uma referência à cultura popular, as latas de leite eram à dependência econômica e industrial do Peru. Em 1974, 40% do leite consumido era importado e o comércio controlado pelas empresas Carnation (Leite Glória) e Nestlé, como demonstrado no artigo *Transnacionales y alimentación en Peru: el caso de la leche*¹⁷, de Manuel Lajo T. (1979), e citado pelos artistas do *EPS Huayco* no vídeo *Arte al paso* (Mariotti e Bianda, 1981), que registra alguns dos trabalhos deste coletivo. A Sarita Colonia do Huayco é uma rede de marginalidades: uma santa popular instituída pela população migrante e outros setores sociais marginalizados habitantes da periferia de Lima, não reconhecida pelo Vaticano, construída com latas de leite coletadas em depósitos de lixo e instalada na periferia de Lima.

E.P.S. Huayco surgiu em 1980 como um ateliê de trabalho coletivo,

17 Segundo Lajo T. (1979, p. 1096), "A produção de leite no Peru é insuficiente para atender a demanda de laticíneos da população (mesmo considerando que a dieta da maioria dos peruanos é deficitária em produtos lácteos). Na atual década, anualmente se importou entre 33 e 40% dos produtos lácteos consumidos no país. Isto é, 40% do consumo interno é importado [...] Praticamente o total dos produtos lácteos importados chega na forma de insumos para a indústria, principalmente gordura anidra de leite e leite em pó desnatado. Leite Glória absorve quase 50% destes insumos provenientes principalmente da Nova Zelândia. [...] Em 1943, pouco antes de se iniciar a produção das plantas processadoras da Carnation [Leite Glória] e Nestlé, a importação cobria apenas 3% do consumo nacional de leite [...]. Como pode se observar no quadro, de 1943 a 1974 a produção nacional de leite aumentou 2,5 vezes, mas a importação 60,3 vezes. Daí que o 'índice de dependência alimentar' (importações/consumo) tenha saltado de 3 para 40%. Deve-se aprofundar as causas desta deterioração. Não basta comprovar a estagnação da agricultura e pecuária, o acelerado crescimento populacional e a rápida expansão do mercado de leite. É todo um estilo de desenvolvimento agrário e industrial o que explica o aprofundamento da dependência alimentar. [...] A agroindústria de laticínios orientada pelas empresas transnacionais expande aceleradamente o consumo de leite pasteurizado, acostumando a população urbana a consumir produtos antieconômicos para o país como o leite pasteurizado e os produtos maternizados [...]"

As políticas governamentais, obviamente, estão influenciadas pelas empresas da indústria de laticínios, especialmente pelas filiais da Carnation e Nestlé [...] Se se tem em conta que no Peru se vendem aproximadamente 6 milhões de caixas de Leite Glória (mais ou menos o equivalente a 288 milhões de latas "grandes" azuis), o valor total de vendas alcançará neste ano 7,92 bilhões de soles (62 milhões de dólares). Cada centavo componente do preço de uma lata significa milhões de soles."

um espaço de formação e produção artística, cujas reuniões eram sempre registradas em ata transpondo para a atividade artística gestos burocráticos e institucionais (Mellado, 2005). Entre idas e vindas, seus membros mais constantes foram Francisco Mariotti, Maria Luy, Charo Noriega, Mariella Zevallos, Hebert Rodríguez, Armando Williams e Juan Javier Salazar (Tarazona, 2012, abril). “E.P.S.” era a sigla para “Estética de Projeção Social” e também um trocadilho com as “Empresas de Propriedade Social” criadas pela ditadura velasquista para designar as unidades cooperativas de produção. O General Juan Velasco Alvarado instituiu em outubro de 1968, através de um golpe de estado, uma ditadura militar que vigorou até agosto de 1975. Logo em seu princípio, a ditadura inscreveu na ordem do dia discussões e reformas políticas de caráter nacionalistas como a nacionalização de empresas petrolíferas e de meios de comunicação, bem como a reforma agrária.

Este governo que de início falou em integrar a população andina no imaginário social peruano não demorou para manifestar-se uma ditadura com práticas de censura, perseguições e prisões políticas de todos que fossem identificados como seus inimigos, progressistas ou conservadores. Huayco, por sua vez, é uma palavra quéchua que se refere a um grande volume de água que corre com muita força arrastando coisas que estão pelo seu caminho, podendo causar destruição, uma enxurrada ou avalanche. Os artistas do coletivo usaram “Huayco” como uma imagem metafórica para as migrações oriundas das cordilheiras para a capital e para representar o propósito de “chegar à massa, obter dela experiências e participar com elas da busca por autênticas formas culturais próprias”, como afirma Francisco Mariotti (citado por Rodriguez, 2010).

A primeira apresentação pública do *E.P.S. Huayco* foi com a exposição *Arte al paso* realizada entre os dias 14 e 27 de maio de 1980 na Galeria Fórum em Miraflores, um bairro de classe média-alta de Lima.

Foram apresentadas serigrafias assinadas individualmente por Charo Noriega, Mariella Zevallos, Maria Luy e Francisco Mariotti; e um trabalho assinado coletivamente, uma imagem de *salchipapas* pintadas sobre um tapete de latas de leite em pó, as mesmas que seriam usadas na construção da imagem de Sarita Colonia. A imagem de *salchipapas*, uma comida típica das ruas de Lima feita com salchicha e batatas fritas, ocupava o centro da galeria de modo que o visitante, para percorrer a exposição, caminhava pela periferia da sala. Foram poucos os que se autorizaram a caminhar ou sentar sobre o tapete de latas. Na abertura, um carrinho *salchipapero* serviu *salchipapas* aos visitantes. Nas paredes foram pintados alguns textos de críticos e sociólogos da arte, dentre os quais:

Nem a história nem a teoria da arte estarão em condições de abastecer ideias originais enquanto continuarem limitadas às obras de arte e dependendo delas. Juan Acha.

As múltiplas artes da plástica peruana requerem ser observadas articuladamente, pois é articuladamente que se dá a coexistência dos fenômenos em uma sociedade de dominados e dominadores. Mirko Lauer.

Evitar o bloqueio das multinacionais no mercado da arte e a colonização que impõe as grandes mostras internacionais. Somos os bárbaros de uma época futura. Frederico Morais.

Para desenvolver a participação social das artes visuais, deve-se começar por eliminar o esteticismo das belas artes e elaborar uma teoria social das artes visuais. Nestor Garcia Canclini.

Se analisadas a partir do interior da tradição colonial e eurocêntrica da história da arte, as serigrafias expostas poderiam facilmente ser associadas à Arte Pop norte-americana. Para a produção dos trabalhos, os artistas apropriaram-se de ícones publicitários como a concha de uma empresa petrolífera norte-americana, de imagens retiradas de revistas pornográficas e de adesivos publicitários de uma rádio popular, ou de um refrão da música *Pedro Navarra*, de Ruben Blades. Todas as serigrafias eram bastante coloridas e tratadas como cartazes. De imediato, a crítica e

alguns artistas do grupo estabeleceram associações com o pop norte americano (Rodríguez, 2010) (Freire, 1980, 18 de maio). Todavia, quando Francisco Mariotti afirma que o pop norteamericano é um produto industrial enquanto que o pop com o qual eles trabalhavam era revolucionário, compreende-se o esforço para não considerar o trabalho do *E.P.S. Huayco* a mera derivação de uma narrativa eurocêntrica. Havia uma tentativa de produção artística crítica vinculada à cultura de uma cidade com alto índice de pobreza e exclusão social e imersa em seus contextos de produção e recepção. A história da arte era um importante campo de debate, mas não uma referência dogmática ou um elemento de legitimação do que produziam.

O conteúdo apresentado pelos trabalhos e pelas frases postas nas paredes da galeria eram uma contradição na medida em que propunham uma produção artística crítica e de ruptura em relação ao que denominaram de arte tradicional através da incorporação da cultura popular urbana produzida pelos migrantes que viviam nos bairros pobres de Lima. Tal contradição foi detectada pelo crítico Luis Freire (1980, 18 de maio), que, ao entrevistar os artistas da exposição, formulou a seguinte questão:

O catálogo fala de “crítica às galerias, no intento de salvá-las de sua condição de meras vitrines para a efêmera transação comercial...” Querem salvar [a galeria] “Fórum”?

É um canal importante que não podemos deixar de utilizar. Não nos interessa salvar nenhuma galeria; em todo caso, é ela quem tem que salvar-se a si mesma [sic]. Entretanto, houve da parte da “Fórum” uma abertura para nossa proposição.

Estamos fazendo “arte moderna”, mas partindo de uma base social e popular. Não fazemos parte de uma moda de vanguarda. Há, por outro lado, uma metodologia e um rigoroso trabalho de grupo. Tendemos à integração com nossa realidade. Na arte popular, o artista está integrado com seu meio. Todavia, aqui se pode salvar esta situação.

O exercício da autocrítica levou *E.P.S. Huayco* a problematizar o contexto de recepção artística e a consequente condução de sua produção até um público popular. Levaram-na para a rua, literalmente. As serigrafias e as *salchipapas* de *Arte al paso* foram expostas nas ruas de Lima. Para Mariotti, este deslocamento constituía uma “ponte entre a burguesia que visitava a galeria e o público urbano que ia se definindo, cada vez mais, como o verdadeiro público que nos interessava” (citado por Buntinx, 2005, p. 113). A imagem das *salchipapas*, alguns dias antes da exposição na Galeria, havia sido exposta em uma rua do bairro Barranco, onde se localizava o *taller*. No dia 11 de junho de 1980, no centro histórico de Lima, os artistas expuseram e colocaram a venda as serigrafias exibidas na Galeria Fórum.

El Museo de Arte Borrado (1970): a crítica de uma institucionalidade ausente

O circuito de galerias¹⁸ que o *Huayco* abandona tampouco era capaz de absorver a produção artística local (Tarazona, 2012, abril). Tal fato foi objeto de um trabalho realizado em março de 1979 pelo grupo *Paréntesis* constituído por alguns artistas que depois fizeram parte do *taller E.P.S. Huayco*. O trabalho consistiu na publicação de três anúncios de classificados em um jornal de grande circulação que dizia:

18 Em 1982, Elida Román, então diretora de uma galeria de arte em Lima, Galeria 9, descreveu o mercado de arte de Lima do seguinte modo: “Sí, evidentemente existe un mercado de arte en el Perú, mercado que se canaliza no sólo a través de galerías comerciales y privadas, sino por medio de marchands ‘a domicilio’, de exposiciones públicas como las que se realizan los fines de semana en el Parque de Miraflores, por tiendas que sin ser galerías han encontrado que el arte como objeto decorativo puede ser atractivo para su clientela, a los propios artistas que buscan directamente sus clientes o viceversa, público que acude sin temores a los talleres en busca de obras” (Lauer e Oquendo, 1982). Ver ainda: Del Valle, Augusto y Jorge Villacorta (1997). “Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997”. Transcripción del original. [Publicación inicial en Cuestión de Estado.Lima, número 21, pp. 62-65], disponível em: <http://inca.net.pe/assets/objeto/instituciones-en-las-fronteras-plastica-en-lima-en-1997/>, acessado em 24 de setembro de 2015.

Plásticos buscan MECENAS.

Mecenas: Persona influyente que protege a los artistas.

Teléf. 67-5912.

Esta proposição enuncia uma precariedade institucional limenha caracterizada não só pela carência financeira, mas também pela visibilidade e interlocução (Tarazona, 2012, abril). A mesma precariedade foi objeto do trabalho que Mariela Zevallos apresentou na exposição *Arte al paso*: uma serigrafia na qual a artista apresenta uma situação em que a passageira de um transporte público anuncia *Bajan en el Museu de Arte Moderno!*, o qual não existe em Lima.

Esta precariedade acentuou-se durante a ditadura velasquista (1968-75), cuja escalada repressiva significou uma ruptura das instituições políticas com a sociedade local. A “preservação da ordem pública”, um discurso recorrente em governos de exceção, levou à prisão do crítico de arte Juan Acha, um incentivador da produção artística e cultural de conteúdo crítico e formatos experimentais. A produção experimental de caráter efêmero como a performance, a aparição do cinema experimental e de um ativismo cultural dos final dos anos 1960 em Lima provocavam em Acha um otimismo em relação aos anos seguintes a ponto de afirmar que “a década de 1970 será o apogeu do ativismo (arte como ideia ou atitude)” (Acha citado por Tarazona e López, 2009, p.126). Um otimismo arbitrariamente interrompido em 1971 durante uma batida policial a uma reunião de jovens artistas na qual encontraram maconha. O crítico de arte participava da reunião e foi levado preso sob a acusação de corromper a juventude com drogas. A prisão durou duas semanas e, em 1972, Juan Acha mudou-se para o México e nunca mais retornou ao Peru.

Em 1970, o artista Emílio Hernández Saavedra realizou na galeria Cultura y Libertad uma exposição chamada *Galeria de Arte*. Nesta ocasião, o artista apresentou uma série de fotografias e documentos que,

além de evidenciar a estrutura física da galeria que recebia a mostra, colocava em discussão a institucionalização da arte em Lima. Foram apresentadas fotografias das pessoas que trabalhavam na galeria (diretor, assessor artístico, secretária e empregado da manutenção), a planta arquitetônica da galeria, um mapa que indicava a localização geográfica da galeria na cidade, o convite e uma crítica jornalística da exposição anterior e uma imagem com a definição da palavra “galeria”. Há aqui uma referência direta a trabalhos de Joseph Kosuth como, por exemplo, *One and Three Chairs*, de 1965, no qual o artista apresenta lado a lado a fotografia de uma definição de dicionário da palavra “cadeira”, um cadeira de madeira e uma fotografia da mesma cadeira; e ao trabalho *First Investigations*, de 1966, que consiste em uma série de fotografias de definições de dicionário de palavras, por exemplo, “ideia” e “pensamento”.

A galeria de Emilio Hernández não foi apresenta ao lado de outras definições de dicionário, nem confrontada com outra imagem de galeria de modo a provocar uma leitura circular, ou tautológica. O artista confrontou a definição de “galeria” com a imagem da institucionalidade artística precária existente em Lima — confrontação evidenciada no catálogo, entendido como uma extensão da exposição, ao publicar uma imagem que não estava exposta na galeria, *El Museu de Arte borrado*. Na fotografia, o edifício sede do Museu de Arte de Lima (MALI), à época o único museu da capital, estava apagado pelo artista. No lugar do museu surge uma mancha branca que sinaliza a ausência, um gesto que oculta o museu e desvela uma paisagem institucional precária que resguardava uma convenção artística caduca, deficiente e amplamente rechaçada pelos artistas (Buntinx, 2009, p.166) (Tarazona e Lopez, 2009, p.129). As instituições de arte viviam uma crise permanente e uma relação de fricção com artistas e críticos da época.

Panfleto N°3 (1971): a construção da crítica em contextos precários e a inadequação aos cânones metropolitanos

Diante da evidente relação entre os trabalhos do artista peruano Emilio Hernández Saavedra e do norte-americano Joseph Josuth, é necessário destacar que o conceito “arte conceitual” não era uma categoria utilizada ou mesmo aceita por muitos artistas e críticos latino-americanos das décadas de 1960 e 1970 (Ramirez, 2007, p.187) (Longoni, 2009, p.96). Já radicado no México, o crítico de arte peruano Juan Acha, estabeleceu o conceito “no-objetualismo” para abordar performances, instalações e outras produções efêmeras. No Brasil, o artista Hélio Oiticica falou em “nova objetualidade”; na Argentina, o artista Eduardo Vigo usou o termo “estético revulsivo”. Estas nomenclaturas são expressões “menores” que evidenciam divisões e práticas de resistências distantes da standardização estética necessária e útil para seu “correto” intercâmbio com discursos centrais. Para o curador peruano Miguel López (2010), estas expressões

são palavras que restabelecem um elemento de indeterminação que é também testemunho do irredutível: um atravessamento de histórias desarmônicas cujas ramificações apontam formas divergentes de viver e construir a contemporaneidade.

Juan Pablo Renzi, artista argentino de Rosário participante do projeto *Tucumán Arde {Acrecentar pequena nota sobre o acento}*, foi um dos que mais deixou clara esta disputa ao negar abertamente o uso da categoria “arte conceitual” para definir sua produção artística. Em seu trabalho *Panfleto N°3: La Nueva Moda* apresentado na exposição *Arte de Sistemas*, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA), no qual expressa “a tensão entre participar de uma exposição e fazer isto apresentando uma crítica radical ao produzir dentro da instituição”

(Longoni, 2010, p.30) , o artista afirma que

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de sua mercancía — que, entre otras cosas, es siempre la misma — es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de iniciación de este fenómeno (junto a mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68).

Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética.

O artista uruguaio Luis Camnitzer¹⁹ e a historiadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez, há muito tempo radicados nos Estados Unidos da América, são importantes vozes para a compreensão de que a produção dos artistas latino-americanos “não são reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central” (Ramírez, 2007, p.186). Tal compreensão é compartilhada pelo curador brasileiro Paulo Herkenhoff (2009, p.162) que, através do que chamou “Lei Lygia Pape”, ilustra a existência de uma interpretação colonial da história da arte:

Admiro muito Rosalind Krauss, e certa vez substituí sua descrição tão precisa de Columns de Robert Morris por uma do Baile Neoconcreto de Lygia Pape e havia uma correspondência quase exata. Só havia uma pequena diferença de tempo. É que Lygia Pape havia realizado seu baile cinco, ou seis anos antes. No MoMA-NY realizei uma exposição que se chamou *The marriage of reason and squallor*, baseada na pintura homônima de Frank Stella e ao lado coloquei uma gravura de Lygia Pape. A mesma organização formal, a mesma origem em Albers, uma certa similitude de relações entre a geometria e o orgânico com diferença de um ano. E ali fiquei escutando as reações dos curadores e dos críticos. Todos diziam que Stella não a havia visto, que não pôde conhecê-la. Então a Lei Lygia Pape é a seguinte: se um artista de um país subalterno ou periférico, ou como quisermos dizer, faz algo depois é um

¹⁹ Luis Camnitzer (2008, p.14) afirma que “como a história da arte se escreve nos centros culturais, esta diferença entre arte conceitual e conceitualismo não foi analisada, pelo menos não em seu momento. Registraram-se somente aqueles artistas que se encaixavam no estilo. Portanto, o que busco neste texto é rastrear as raízes e genealogias do conceitualismo latino-americano dentro da sua própria tradição, ao invés de tratá-lo como um produto derivado das coisas que estão em Nova Iorque e em Paris, coisas que muitas vezes aconteceram depois de haverem surgido em outros lados”.

derivado; se o que fez depois é um artista metropolitano, este tem o benefício da dúvida: é que não o conhecia.

Herkenhoff, Ramírez e Camnitzer não têm a intenção de inverter a relação colonial, e sim subvertê-la, o que implica a desconstrução da compreensão centrífuga da histórica. Subverter significa compreender a construção histórica a partir da existência de relações descentradas capazes de confrontarem a realidade de processos políticos, econômicos e culturais de colonização historicamente construídos e legitimados por uma relação entre centro-periferia. A historiadora e curadora argentina Ana Longoni (2007) recorre ao conceito de “descentrado” para ressaltar o fato de que as práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 não se estabelecem a partir de um único núcleo irradiador de conceitos e procedimentos, mas se constituem como um “corpus heterogêneo e pluricêntrico” (Longoni, 2007). Ao mesmo tempo em que os artistas latino-americanos podiam compartilhar preocupações artísticas bastante próximas com os “europeus e norte-americanos”, suas práticas estabelecidas em contextos políticos e culturais específicos produziam trabalhos e ideias não subordinados aos cânones metropolitanos.

Mesmo quando há um esforço para se interpretar um conjunto de manifestações artísticas latino-americanas dos anos 1960 e 1970 sob o paradigma do conceitualismo, as diferenças e divergências que as caracterizam impedem que sejam compreendidas como um novo estilo ou movimento homogêneo. Para Mari Carmen Ramírez e Ana Longoni, a ideia de “conceitualismo” é “uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio” (Ramírez, 2007, p. 185) (Longoni, 2007). Também podemos identificá-los como contrarrelatos, ou relatos contra-hegemônicos, por serem construídos à contrapelo dos relatos políticos e culturais elaborados pelas

ditaduras civil-militares daqueles anos.

Em meio a esta heterogeneidade há alguns pontos de contato: o fato de que desde as primeiras manifestações o princípio auto-referente da arte conceitual norte-americana foi ampliado pela “reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia” (Ramírez, 2007, p. 188), e a “investigação de mecanismos [de comunicação e informação] através dos quais os significados são transmitidos ao observador” (Ramírez, 2007, p. 188). Entre as décadas de 1960-70, as práticas de muitos artistas latino-americanos ocorreram no sentido de criar contextos de produção e recepção de arte mais amplos que os estabelecidos pelas habituais instituições de arte e que incorporassem questões políticas e culturais que a arte de tradição academicista e formalista considera não artísticas. Estas incorporações não objetivavam produzir novos consensos ou parâmetros estabilizadores, mas desconstruir e desestabilizar comportamentos normalizados pela estrutura e funcionamento de instituições culturais que assimilavam e promoviam excentricidades de tipo formal, mas não uma produção crítica (Fantoni, 2000, p.387) e de instituições políticas responsáveis pelo aprofundamento das desigualdades econômicas e sociais e a instauração das ditaduras civil-militares. Na contramão das censuras, torturas e mortes que buscavam eliminar o dissenso e o antagonismo constitutivos de um espaço público e democrático, uma série de proposições artísticas incorporavam novas subjetividades políticas: catadores de lixo, *salchipaperos*, o culto popular de Sarita Colonia, e as pessoas das ruas nas proposições do *taller E.P.S. Huayco*; cara de cavalo e os passistas de escolas de samba em proposições de Hélio Oiticica e Lygia Pape; a família de trabalhadores de Oscar Bony. Estas e outras proposições reivindicavam a arte e suas instituições como um espaço público.

Entre as diferentes concepções de espaço público²⁰, é possível encontrar um ponto de convergência: a expansão da cultura democrática. E neste sentido a produção artística, ao encontrar-se com este debate, deve partir de perguntas que instituem a democracia. Para Rosalyn Deustche (2008, p.7-8), uma possível formulação desta pergunta elabora-se através da “imagem de um lugar vazio”, à qual corresponde a ideia de uma democracia radical que surge com o desaparecimento dos sinais de certeza sobre os fundamentos da vida social, bem como os de um poder absoluto e total.

O espaço público é uma invenção democrática e um “espaço social onde, dada a ausência de fundamentos [absolutos/totais], o significado e a unidade social são negociados: ao mesmo tempo que se constituem colocam-se em risco” (Lefort citado por Deustche, 2008, p.8). O espaço público implica a institucionalização do conflito no qual o exercício do poder se questiona. Compreender que a democracia e o espaço público existem ao abandonar a ideia de uma fundamentação absoluta e total do social, implica também compreender que a sociedade é “impossível”, isto é, impossível concebê-la como um entidade fechada. Ainda neste

²⁰ As diversas representações de espaço público relacionam-se com o tipo de comunidade política que se deseja construir. No debate estabelecido a partir anos 1980, o crítico cultural argentino Adrián Gorelik (2008, p.193) indentifica três principais concepções de espaço público: para a primeira o espaço público é o da ação política, aproximando-se da noção de *ágora*, como um lugar de encontro com o outro para a construção da diferença. A segunda têm como referência o espaço público burguês do século XVIII, analisado por Jurgen Habermas e entendido com um espaço de representação, e não mais de ação. Pode-se entender que a representação se estabelece através de um público ilustrado o qual representa um público maior, a humanidade (Prando, 2002, p.44). Nesta concepção os laços da comunidade encontram-se rompidos, pois o contato com o outro da sociedade só é possível pela representação. É desta perspectiva que, segundo Adrián Gorelik (2008, p.192), resulta a cidade moderna, uma moeda cujas faces são o mercado e o espaço público. A terceira concepção, uma “extensão indevida da hipótese habermasiana”, identifica o espaço público na figurada do *boulevard* do século XIX, no qual toda a vida urbana transforma-se em circulação, evidenciando o caráter mercantil da metrópole moderna. Gorelik (2008, p.192) diz “uma extensão indevida da hipótese habermasiana”, pois para Habermas os espaços burgueses de publicização, do século XVIII, entram em decadência já no século XIX com o duplo processo de estatização do social e a socialização do Estado (Prando, 2002, p.17-21).

raciocínio, o espaço público se estrutura mediante relações entre elementos que tampouco possuem identidades essencializadas. A identidade só existe através da relação com o "outro", e consequentemente não pode ser plena por si mesma: a presença do "outro" impede que eu seja totalmente "eu mesmo". "Ser público", segundo Rosalyn Deustche (2009, p.176), "é estar exposto à alteridade". Este "antagonismo" afirma e evita a totalização do social e revela a parcialidade de toda totalidade. A "imagem de um lugar vazio" proposto como ponto de partida para a articulação do espaço público corresponde, portanto, a uma cultura democrática fundamentada no antagonismo e na ausência de um fundamento social absoluto e total.

Nas práticas artísticas latino-americanas, a compreensão e a reivindicação da arte e suas instituições como espaço público e de exercício do dissenso manifestou-se em duas direções: uma identificada através das práticas realizadas em espaços de produção e recepção não reconhecidos como instituições de arte, e outra em práticas que entenderam as instituições de arte como um campo no qual os valores éticos e políticos estão em disputa e não meramente um depósito de valores superiores ou verdades inquestionáveis.

Nas décadas de 1940-50 e princípios de 1960, as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires experimentaram uma institucionalização sem precedentes através da construção de museus de arte moderna, bienais, galerias especializadas em arte moderna e da presença da crítica de arte em meios de comunicação de massas. Estes espaços gerados junto à modernização capitalista e constituídos de "atores, instituições e atividades próprias, assim como o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos e instâncias de consagração e legitimidade específicas" (Fantoni, 2000, p.387) estiveram atravessados pela ingerência direta de poderes políticos e econômicos exteriores a ele.

Este fato evidencia-se, por exemplo, no encerramento das atividades do MAM-SP pelo exercício da vontade de seu principal mecenas, na censura à Bienal da Bahia e à “Bienal de Paris” no MAM-RJ, a censura aos trabalhos a serem expostos no Instituto Di Tella em Buenos Aires, e outros tantos. Neste sentido, é possível afirmar a existência de uma rede de instituições culturais articuladas com outras relações de poder, mas não de uma autonomia (Freitas, 2005, jul-dez) (Salztein, 2001) dos espaços artísticos no sentido de que as instituições de arte e seus agentes pudessem regular seu funcionamento a partir de critérios estabelecidos pelo próprio meio. Não demorou para alguns artistas perceberem a incapacidade de aquelas instituições artísticas incorporarem proposições e ações experimentais ou com conteúdo político e a potencial neutralização dos trabalhos ao serem incorporados por elas mesmas, ou vivenciarem a própria censura aos seus trabalhos. Esta conjuntura levou muitos artistas a buscar e criar novos contextos institucionais nos quais o debate e o dissenso fossem permitidos e alimentados, ou ainda a abandonar a arte.

A percepção de que qualquer ação, por mais radical que seja, perde seu potencial crítico pelo fato de estar dentro de uma instituição de arte fez com que Jorge Carballa, um dos artistas de Tucumán Arde, realizasse um dos atos mais radicais. Em 1970, convidado para participar da exposição *Information*, realizada no MoMA-NY, apresentou o trabalho *Noche de tigres, noche de panteras. América llora*, para o qual solicitou para três videntes preverem como seria a morte de cada um dos presidentes dos países americanos, e para cada embaixada solicitou a foto de seu presidente. Em uma parede do museu desenhou uma estrela com cinco pontas ao redor da qual colocou as profecias com as fotos dos respectivos chefes de estado, e abaixo destas imagens, como uma espécie de oferenda, deixou a pele de um animal nascituro. Durante a abertura da exposição, o artista resolveu retirar o seu trabalho da mostra ao perceber

as contradições entre o discurso de seu trabalho e a realidade da instituição de arte. Em entrevista concedida a Ana Longoni (Longoni e Mestman, 2008, p.405), Carballa relata o que ocorreu naquele dia:

Minha obra estava ao lado da de Andy Warhol, que foi o único que me interessou dali. No dia da inauguração, havia tanta decadência e um luxo tão escandaloso que me enojei. Mulheres com o torso desnudo coberto de jóias. Havia ido como minha esposa de então. Ela foi ao banheiro e quando voltou não encontrou nem a mim, nem a minha obra. Eu havia arrancado e a levado comigo para a rua. Ela me encontrou no meio-fio, abraçado com os restos do trabalho e chorando. Era a sensação de que não chegava nenhuma emoção àquela gente. Alguém podia sangrar-se para comunicar (inclusive alguém o fez) que isso fosse simplesmente arte. Minha obra iria estar melhor no outro dia, quando os catadores de lixo a recolhessem, do que ali dentro, entre esta gente.

Quiçá a experiência no MoMA tenha apenas escancarado relações com as quais o artista já havia se deparado ao trabalhar com outras instituições argentinas. Carballa havia exposto seus trabalhos na *Galeria Lirolay*, *Museu Nacional de Belas Artes*, *Museu de Arte Moderno de Buenos Aires* (MAMBA) e no *Instituto Di Tella*. No *Museu de Belas Artes* seu trabalho foi censurado pelo diretor, e no *Di Tella* participou da mostra *Experiências 68*, que marcou a ruptura dos artistas de vanguarda com as instituições artísticas argentinas. Em 1968, em repúdio à censura policial²¹ à obra *El Baño*, de Roberto Plate, os artistas retiraram seus trabalhos da exposição *Experiencias 68* e jogaram os restos na rua. Este fato provocou outra intervenção policial e a prisão de alguns artistas. Em Nova Iorque,

²¹ Os fatos que levaram a censura do trabalho e as consequências desta são assim narradas por Longoni e Mestman (2008, p.113): “Tratava-se do simulacro de um banheiro público no qual os visitantes entravam por portas sinalizadas com a reconhecíveis marcas de mulher e homem em diferentes salas e deparavam-se solitárias com paredes brancas em cubículos vazios sem os artefatos sanitários. [...] Sem que estivesse explícito na proposta dos artistas, os visitantes da exposição se sentiram autorizados a intervir nas paredes do *El Baño*. Alguns dos graffiti anônimos falavam contra o regime de Onganía. [...] em 22 de maio um Oficial de Justiça e a Polícia apresentaram-se com uma confusa ordem judicial assinada pelo juiz López Lecube e pretendiam fechar a exposição. Alegavam que a obra afetava a moralidade pública, ao que Enrique Oteiza, diretor do Di Tella, argumentou que — como qualquer banheiro público — suas paredes internas não podiam ser supervisionadas. A polícia decidiu então fechar unicamente *El Baño* e montou guarda diante da obra.”

Carballa repetiu solitariamente o gesto coletivo realizado em 1968 na cidade de Buenos Aires. Todavia, em 1968, Carballa apesar de ter assinado a declaração coletiva dos artistas contra a censura e não ter destruído seu trabalho, pois ainda “sentia que era a obra que tinha de falar do problema e da instituição” (Longoni e Mestman, 2008, 403). Após o episódio de Nova Iorque Carballa vinculou-se aos Montoneros²², deu aulas de pintura em um bairro periférico de Buenos Aires, produziu “obras para uma escala familiar, doméstica”, e “fez um jardim” (Longoni e Mestman, 2008, p. 406).

Para a maior parte dos artistas, abandonar as instituições de arte não significou renunciar à arte. Alguns dos presentes na exposição *Experiências 68* que assinaram a declaração e jogaram seus trabalhos na rua optaram pela construção de novos modos de produção artística que desencadearam o projeto *Tucumán Arde*²³. Uma proposição coletiva

22 Montoneros, 1970-1980, foi uma organização política peronista que surgiu sob o governo civil-militar do General Onganía (1966) e que desde início optou pela luta armada. Uma das ações com maior repercussão, na verdade a primeira aparição pública da organização, foi o sequestro e o assassinato do general ex-presidente Pedro Eugenio Aramburu ocorrido em junho de 1970 e um dos fatores determinantes para a renúncia do ditador Onganía.

23 Juan Pablo Renzi (s/d), um dos participantes do *Tucumán Arde*, o descreve como “uma obra de concepção e realização coletiva e multidisciplinar que ocorreu em novembro de 1968 nas sedes da CGT-A de Rosário e Buenos Aires. Fizeram-na intelectuais e artistas de diferentes disciplinas, de ambas as cidades, que se propuseram a criar um fenômeno cultural de características políticas que excedessem os canais habituais das vanguardas que eles mesmos praticavam. Para eles era necessário assimilar o conceito de vanguarda estética ao de vanguarda política. Um objetivo foi o de evitar a ‘absorção da obra’ arrancando-a do circuito tradicional das instituições culturais oficiais; o outro, transformar o fato em um meio de transformação política e de adesão das lutas populares do momento [...] A estrutura consistia em diferentes ações [...]: a - campanha anônima ‘TUCUMAN’. Colar cartazes por toda a cidade. b - campanha da Bienal. Colar cartazes (com desenho mais ‘refinado’) anunciando uma ‘1ª Bienal de Arte de Vanguarda’ na sede da CGT-A. c - anúncio nos meios de comunicação da viagem de um grande grupo de artistas de vanguarda de Buenos Aires e Rosario até Tucumán para ‘interiorizarem-se’ dos problemas da região. d - campanha ‘Tucumán Arde’. Pintada com spray (ao estilo campanha política da frase ‘Tucumán Arde’). Cartazes com a mesma inscrição. e - obtenção de informação (reportagens gravadas e filmadas, fotografias, textos, etc.) pelo grupo que havia viajado para Tucumán; este material era recebido e processado para sua exibição pelo grupo baseado em Rosário e encarregado de montar a exposição final. f - regresso do grupo de Tucumán e inauguração da mostra do material na CGT-A de Rosario; no

baseada “na ruptura com os espaços e cânones tradicionais da instituição de arte” e na “busca de um suporte social e institucional radicalmente distinto” (Longoni e Mestman, 2008, p. 307). As opções pelas ações e intervenções nas ruas e pela sede da Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGT-A) como espaço para a exposição do trabalho evidenciam o esforço “para chegar a um novo público (massivo e popular) e encontrar uma nova linguagem” (Longoni e Mestman, 2008, p.307).

No Brasil, através da censura política muitas instituições de arte romperam com os artistas e impuseram dificuldades para estes exporem seus trabalhos. Frederico Moraes (Ribeiro, 2013, jan-jun, p.341) interpreta que, em decorrência destes fatos, os artistas

levaram suas obras para as ruas ou buscaram outras alternativas. Impedido de apresentar suas obras no MAM-RJ, mesmo depois de aprovadas, Antonio Manuel levou sua “exposição” para as páginas de *O Jornal*, cuja manchete dizia “De 6 às 24 horas nas bancas de jornais”. O público foi bem maior. Guilherme Vaz, após caminhar alguns quilômetros, oferecia seus sapatos e sua camisa suada às pessoas para que os vestissem, e Barrio distribuiu seus “amarrados” de pães envelhecidos e, a seguir, suas *Trouxas Ensanguentadas* em diferentes logradouros da cidade.

Na imensa maioria das outras cidades latino-americanas o contexto era distinto. As instituições de arte eram reduzidas, para não dizer inexistentes e incapazes de absorverem proposições críticas às convenções de autoria, de obra de arte como objeto, de exposição e de recepção como mera contemplação. Em Lima, Peru, muitas ações e intervenções ocorreram em espaços não reconhecidos como instituições de arte, como os jornais utilizados pelo grupo *Paréntesis* para anunciar a busca de mecenas, ou as ruas ocupadas pelo *taller E.P.S. Huayco* para a exposição-venda de serigrafias e a pesquisa de opinião, ou ainda a

mesmo dia e no mesmo lugar em que se havia anunciado a inauguração da ‘1ª Bienal de Arte de Vanguarda’”.

intervenção *Sarita Colonia*. A estas práticas, é possível somar a história da *Fundación para las Artes*²⁴ criada em 1966 pelo artista Herman Braum-Vega com o objetivo de criar espaços institucionais geridos pelos artistas. Tais experiências “não buscaram reprimir as diferenças, mas produtivizá-las” (Buntinx, 2009, p.166) e assumiram um viés propriamente institucional ao fazerem uso de mecanismos e convenções institucionais.

Na cidade de Rosário, Argentina, onde ocorreu o *Ciclo de Arte Experimental* e a exposição *Tucumán Arde* na sede da CGT-A, a emergência de práticas artísticas de vanguarda, segundo o historiador Guillermo Fantoni, esteve vinculada não apenas com a radicalidade e politização das propostas, mas também com a frágil institucionalidade local. Diz Fantoni (2000, p.387):

quando concentramos a atenção no processo de Rosário, se faz evidente que o movimento de vanguarda não gozou de permissividade institucional em nenhuma de suas fases. Acreditamos que este fato se relaciona com duas questões [...] Em segundo lugar, pelas dimensões reduzidas e a escassa diversidade do marco institucional, estruturalmente débil em relação aos fenômenos da produção. Se em Rosário gerou-se, desde as primeiras décadas do século XX, um movimento artístico potente, diversificado e dinâmico [...], não se pode dizer o mesmo das instituições cujo desenvolvimento é um fenômeno tardio, desigual e restrito. Neste caso, a função neutralizante da trama institucional se relativiza. Sobretudo, [...] de uma política museística incapaz de considerar a validade de novas produções. [grifo meu]

Em outra direção, as práticas artísticas latino-americanas que compreenderam a arte e suas instituições como espaço público e de exercício do dissenso manifestaram-se em ações de artistas e curadores para os quais o museu, tal qual a rua, é constitutivo do político e um

²⁴ Em depoimento para Emilia Tarazona e Miguel Lopez (2009, p. 120-1), o artista Herman Braum-Vega afirmou que: “indiscutivelmente, havia uma necessidade de limpar o terreno ocupado por um grupo de pessoas muito tolas, muito impregnadas do cinismo que pensavam que eles eram os que podiam governar a cultura peruana; então, neste momento, nós decidimos que era assim, senão que era um pouquinho mais complicado, que a coisa não podia vir de cima, senão que viria da baixo para cima”.

espaço em disputa. Neste sentido, é de grande contribuição a atuação do crítico de arte brasileiro Frederico Morais, que imerso num ambiente de tensão política organizou, dentre outras exposições, os *Domingos da Criação* no MAM-RJ.

O contexto que antecedeu a realização dos *Domingos* foi marcado pela vigência do Ato Institucional nº5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, e responsável por estabelecer um estado de exceção através da restrição de direitos civis e políticos e intensificar a censura e a repressão política. Um reflexo desta conjuntura nas instituições artísticas ocorreu em 30 de maio de 1969, quando foi censurada a abertura de uma exposição no MAM-RJ com obras dos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris. A proibição exerceu-se sob a alegação da presença de obras obscenas e outras que protestavam contra o governo militar.

Em 1971, Frederico Morais, então coordenador do Setor de Cursos de MAM-RJ, organizou entre os meses de janeiro e agosto os *Domingos da Criação*. A cada domingo um material diferente foi disponibilizado e alguns artistas convidados para iniciarem os processos criativos que iam sendo apropriados pelas pessoas presentes. Cada domingo que o museu existiu “lá fora” recebeu o nome do material disponibilizado: *Domingo de Papel*, *O Tecido do Domingo*, *O Domingo por um fio*, *Domingo Terra a Terra*, *O Som do Domingo* e *O Corpo a Corpo do Domingo* (Ribeiro, 2013, p. 345).

Com o propósito de “discutir o conceito de domingo e a tessitura do domingo com o trabalho e a relação com o museu” (Aguilar, 2008), a proposição concebida como “um processo de democratização e/ou dessacralização da arte” (Ribeiro, 2013, p.342) converteu o museu num espaço de manifestação e participação coletiva completamente oposto à lógica estabelecida nas instituições políticas daquele momento. Naqueles

dias, o Aterro do Flamengo converteu-se em uma extensão do museu tomado por processos coletivos de criação nos quais o público convertia-se em propositos e estabelecia uma condição de desalienação em relação às noções de obra e criação (Hoff, 2014, p.158).

Já a reflexão sobre o museu e o seu papel, centrais para a compreensão dos *Domingos*, tomou como referência a arquitetura do MAM-RJ, cuja localização é um ponto de passagem para as pessoas irem à praia e ao Parque do Aterro do Flamengo. A arquitetura do museu, desenhada por Eduardo Reidy, marcada pela sua estrutura horizontal, pelo grande vão livre e pelas paredes laterais transparentes proporcionavam também uma visão horizontal do museu de modo que a arte não seria privilégio de pequenos grupos. O MAM-RJ, segundo Frederico de Moraes (2011), tem muito “lá fora dele” o que implica compreender que o museu não é apenas o que existe dentro dele e que pensá-lo exige olhar o museu desde seu lado de fora e não apenas olhar para fora desde dentro. O MAM-RJ, para Frederico Moraes, era a pinacoteca, as salas de exposições, o setor educativo, mas também o pátio, a biblioteca, a cinemateca, a cantina, o restaurante, o estacionamento, o jardim de pedras e a área dos pescadores de modo que o acervo não eram apenas as pinturas, livros e filmes, mas “também a brisa, o espaço vazio e a beleza do lado de fora” (Moraes, 2011).

Frederico Moraes conta que, através de uma exposição sobre Bispo do Rosário, conheceu a teoria antimanicomial do médico italiano Franco Basaglia, o qual propunha o que chamou de sociedade sem manicômios através da substituição das instituições hospitalares manicomiais por uma rede territorial de atendimento constituída de serviços de atenção comunitários, atendimento de emergências psiquiátricas em hospitais gerais, cooperativas de trabalho, centros de convivência e moradias assistidas. Naquele momento, Frederico Moraes considerou a possibilidade

de uma cidade sem museus ao modo antimanicomial: “museus invisíveis que existiriam à medida que abrangessem a totalidade da cidade” e que deixariam ser apenas guardadores de obras para se transformarem em “programadores de atividades no espaço-tempo da cidade”.

Seis anos antes dos *Domingos da Criação*, e também em plena ditadura civil-militar, o MAM-RJ inaugurou em 12 de agosto de 1965 a exposição *Opinião 65* organizada pelos galeristas Jean Boghici e Ceres Franco. Hélio Oiticica²⁵, um dos artistas participantes da exposição, convidou e levou para dentro do museu uma bateria de escola de samba e alguns passistas vestidos com Parangolés que eram apresentados pela primeira vez em uma instituição de arte. Os sambistas, moradores da favela da Mangueira, foram expulsos do Museu. Rubens Gerchman, artista que também participava da exposição, relatou este fato:

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele responde com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: “é isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (citado por Reis, 2005, p. 98).

Como Hélio Oiticica, outros artistas brasileiros mantiveram uma relação próxima e crítica com os museus, que recorrentemente eram pontos das tramas tecidas em seus trabalhos, mas raramente eram o único ponto de origem de um olhar para o mundo. Os museus tampouco tinham condições de exercer um papel de agente higienizador, no sentido de construção de um discurso e uma prática artística autorreferentes. Isso ocorria fosse pelas interferências políticas e econômicas às quais foram

²⁵ As histórias do MAM-RJ, do galerista e colecionador Jean Boghici e do artista Hélio Oiticica tomaram caminhos distintos, porém coincidentemente hoje são marcadas por incêndios que comprometeram partes dos seus acervos.

submetidos diversas vezes, pela provisoriedade de suas instalações com sedes temporárias estabelecidas em metalúrgicas, bancos privados, secretarias de governos, sedes de jornais, edifícios ainda incompletos quando inaugurados, fosse por projetos arquitetônicos como os de Eduardo Reidy e Lina Bo Bardi, que não protegem os museus das impurezas cotidianas e frustram qualquer expectativa de construção de discursos de autonomia da arte.

Em diversas ocasiões, através de iniciativas isoladas em setores educativos ou que abrangiam toda concepção da instituição, os museus no Brasil cumpriram um papel importante na formação dos artistas. Entretanto, a formação dos artistas confundia-se com a do próprio museu, visto que, ao contrário da Europa e dos Estados Unidos da América, que possuíam museus historicamente consolidados, na América Latina os museus de arte moderna encontravam-se em fase de construção. As tensões nas relações entre artistas, curadores e instituições eram decorrentes do contexto político, mas também pelos museus encontrarem-se em fase de construção, uma etapa ainda hoje não concluída.

Em 1994, quase meio século após a criação dos museus de arte moderna no Brasil, o curador-professor Walter Zanini (Zanini, 2013a, p. 143), opinava que “a improvisação — gerada outrora pela ausência de quadros de pessoal habilitado assim como por nefastas injunções políticas — ainda se faz sentir na atualidade”. Esta análise encontra-se publicada no *Jornal da Tarde*, de São Paulo, com o título “Síndrome do diletantismo”, no qual é citado o “extravio ou destruição — sem que se apurem responsabilidades — de grande parte do acervo de obras multimídia do Centro Cultural São Paulo”, “o excesso de verbas destinadas a determinado espetáculo teatral”, e uma das várias crises de gestão do MASP. Fatos como estes evidenciavam que apesar dos “progressos em

nosso meio nessa área vital da dinâmica cultural contemporânea [...] não atingimos ainda o grau de maturidade suficiente". Ao final do artigo, Zanini defende que a direção de um museu seja exercida tendo em vista "as especificidades da entidade, e [...] os relacionamentos do museu com a sociedade" e que tenha como "requisito fundamental" uma "sólida e reconhecida formação em História da Arte, acompanhada, é claro, do conhecimento museológico".

Mais de vinte anos após, com a substituição dos nomes das instituições, o artigo de Walter Zanini poderia ser republicado. O tal "grau de maturidade suficiente" que permitiria delinear um futuro próximo das instituições continua comprometido. MASP, MAC-USP, Paço das Artes, Escola de Artes Visuais Parque Lage, MAM-RJ, MAC-Niterói, Bienal de São Paulo, MAM-BA, Museu da Gravura Cidade de Curitiba seguem com suas trajetórias instáveis, muitas vezes improvisadas e marcadas por recorrentes crises ao mesmo tempo em que são investidos milhões de reais na construção de novos eventos e edifícios para novas instituições.

Considerando a fragilidade das instituições por toda a América Latina, os críticos de arte Joaquim Barriendos e Vinicius Spricigo (2009, jan.), por ocasião da 28ª Bienal de São Paulo, questionaram o curador Ivo Mesquita acerca da "existência de um espaço real para a crítica institucional no interior das instituições culturais brasileiras", e a "necessidade de deixar de importar modelos europeus e norte-americanos de crítica institucional ao se pretender reinventar ou subverter a função social das instituições culturais latino-americanas". O que seria uma crítica institucional a partir da América Latina?

A estas questões Ivo Mesquita contesta que "a crítica institucional só é possível nos Estados Unidos, onde as instituições são extremamente sólidas e estão bem articuladas, organizadas e definidas" (Barriendos e

Spricigo, 2009, jan., p.149) e em razão de que:

[...] Tudo o que aprendemos a respeito da excessiva limpeza e segurança vem deles [norte-americanos]; eles introduziram estas ideias no mundo da museografia [...] O que ocorreu naqueles anos [década de 1970] foi que os norte-americanos se viram obrigados a ocultar e a limpar os vestígios de sua operação de pilhagem da cultura do outro. Então, expuseram o que havia sido trasladado da Europa para os Estados Unidos e criaram seus museus, mas tiveram que limpar tudo o que parecia “europeu” para dizer: “não, este objeto é absoluto e único”. Assim, foi devido à museografia e à museologia dos norte-americanos que é possível pensar hoje em uma crítica institucional. Uma crítica articulada dentro do sistema oficial dos museus. Portanto, toda esta assepsia da operação museológica, toda a entrada do trabalho profissional no museu — a qual separa entre dentro e fora do museu e abre toda a discussão entre o público e o privado — é que fez possível pensar em uma crítica institucional. [grifo meu]

A despeito das possíveis diferenças da museologia e museografia entre os museus de arte norte-americanos e os europeus, as condições de possibilidade para uma crítica institucional são, de fato, recorrentes nas práticas artísticas de crítica institucional das décadas de 1960-70: a excessiva limpeza e segurança, o ocultamento de vestígios do contexto de origem do trabalho, a obra de arte como objeto absoluto e único, a assepsia do espaço expositivo e separação entre dentro e fora.

A prática da crítica institucional em contextos institucionais precários exige um modo distinto de atuação dado que apenas esporadicamente convivemos com instituições sólidas, bem articuladas, organizadas e definidas e as condições de assepsia determinantes para uma crítica institucional ao modo euro-norte-americano raramente estão presentes. A inexistência de uma infraestrutura que permita falar em permanência ou estabilidade de uma cena local exige que o exercício da prática de crítica institucional não seja apenas uma adaptação ou conjugação de táticas de desvelamento de discursos e práticas ocultadas sob a suposta transparência dos espaços expositivos. Muitas vezes, a

realização de práticas artísticas ou curatoriais em contextos institucionais precários exige a produção de infraestrutura no sentido de que a enunciação pressupõe definir as condições da própria enunciação, isto é, edificar o próprio lugar a partir do qual se fala (Mellado, s/d). Seria um trabalho de edificação responsável por estabelecer aparatos críticos suscetíveis de interrogarem as instituições a partir suas histórias, com o sentido de criar uma institucionalidade crítica constituída como um espaço público antagônico.

Na produção artística latino-americana a questão institucional não se viu reduzida às de arte e cultura, pois estas, mesmo nas grandes cidades, eram poucas e frágeis. Sem sombra de dúvida, as ditaduras civil-militares, bem como a fragilidade dos sistemas políticos liberais e democráticos, contribuíram para a existência de uma institucionalidade débil e incapaz de dialogar com manifestações artísticas e culturais reflexivas e críticas. E, neste sentido, a crítica de uma institucionalidade ausente²⁶, como sugerida pelo *El Museo de Arte borrado* do artista Emilio Hernández Saavedra, sinaliza não apenas uma precariedade das instituições artísticas e culturais, mas “um vazio político e social mais amplo” (Buntinx, 2009, 165), um questionamento do poder e sua representação.

Em contextos nos quais as instituições são reduzidas, escassas e incapazes de absorver, ou mesmo dialogar com proposições críticas, como nos casos do Peru e do Brasil, é recorrente o aparecimento de práticas artísticas e curatoriais cujas estruturas de visibilidade e operatividade constituem-se de mecanismos e convenções institucionais. Uma espécie de crítica institucional que não se ocupa de desvelar os fundamentos, esgotamentos ou contradições de modelos institucionais estabelecidos,

²⁶ Este termo foi utilizado pelo Curador peruano Rodrigo Quijano para a exposição *Arte al paso*, realizada em 2012 no Museu de Arte de Lima (MALI). A exposição passou pelo Museo de la República de Bogotá e pela Pinacoteca de São Paulo.

como os artistas da chamada primeira geração da crítica institucional, tampouco ocupam-se de preencher o vazio institucional. São práticas que a partir da constatação da existência da precariedade institucional elaboram seus próprios contextos de produção e recepção artísticas com o propósito de sustentar uma reflexão crítica sobre suas especificidades culturais e políticas.

Micromuseo (1986-): mestiço e promíscuo

A história cultural peruana, como todas as outras, é construída a partir de narrativas culturais bastante fraturadas, todavia com situações nas quais as fraturas são verdadeiros abismos, vazios insondáveis. Em um contexto violento e brutal marcado por séculos de massacres, dizimação de povos e outros tipos de violências física e estrutural, qualquer manifestação cultural pode ser vista como o gesto desesperado de alguém diante de uma perda real e insubstituível. Tal gesto de urgência é incapaz de restituir a perda, mas é capaz de indicar um processo de luto que pode provocar um afastamento da realidade com a qual, ao final, se reconecta desde que o afastamento não se transforme em um quadro patológico (Rivera, 2012). O processo é, muitas vezes, moroso — mas pelo qual as pessoas reconhecem viver uma realidade transformada e constituída pela memória do que se perdeu, fundamentalmente pela ausência que irrompeu e com a qual convivem.

Em junho de 2001, Valentin Paniagua, presidente peruano em exercício, instalou a Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) constituída por membros da sociedade civil para investigar casos de violência de origem política praticadas entre 1980 e 2000 pelo Partido Comunista do Peru — Sendero Luminoso (PCP–SL), Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA) e pelo Estado peruano. A CVR

reconheceu que nestas décadas a sociedade peruana viveu um conflito interno armado. O *Informe Final*, divulgado em 28 de agosto de 2003, estima que 69.280 pessoas morreram vítimas do conflito, sendo 54% destas atribuídas ao PCP-SL, o maior responsável pelos crimes e violações de direitos humanos. O PCP-SL agiu com extrema violência e crueldade em mais de 200 massacres. A CVR recebeu relatos de 4.414 casos de desapareções forçadas (2003, p.113) de pessoas, sendo que 65% destes casos permanecem sem solução. Os agentes estatais foram responsáveis por 61% das desapareções, que consistiu numa prática sistemática do conflito armado. O Informe estima que entre 1981 e 1993 mais 500.000 pessoas tomaram a decisão de migrar como resposta à violência (CVR, 2003, p.637). As sequelas físicas e psicológicas não foram quantificadas.

As raízes do conflito interno armado, segundo o relatório final da CVR, estão relacionadas à falta de densidade institucional do Estado e sua incapacidade de cobertura territorial, aliada a uma profunda crise econômica e acadêmica da educação pública que, uma vez abandonada pelo Estado, teve parte de sua estrutura instrumentalizada pelo PCP —SL. As universidades estiveram em um fogo cruzado a ponto de, na década de 1990, o Governo Ditatorial de Fujimori instalar bases militares em alguns *campi*. A Universidade Nacional del Centro (UNCP), localizada na província de Huancayo, foi uma das mais afetadas pelo conflito, a ponto de mais de 100 estudantes, professores e trabalhadores terem sido assassinados por diferentes atores do conflito interno armado incluindo esquadrões da morte alimentados por instituições militares do Estado peruano (CVR, 2003, p. 694-5).

Um dos crimes com maior repercussão foi a explosão de dois carros com mais de 400 kg de dinamites detonados pelo PCP—SL na Calle Tarata, distrito de Miraflores, Lima. A explosão ocorreu às 21h 20min do dia 16 de julho de 1992 e deixou 25 mortos, 5 desaparecidos e 155 feridos. A

violência e a crueldade do conflito armado interno que se concentrava nas zonas rurais atingia o coração da classe média peruana. No 12º andar de um dos edifícios mais atingidos pela explosão, a artista Anamaría McCarthy tinha seu estúdio e naqueles dias recebia a visita de seu irmão Kevin McCarthy, cineasta e fotógrafo. Kevin havia saído do edifício minutos antes da explosão e retornou para passar a noite em meio aos escombros velando os restos da violência. Na manhã do dia 17 de julho, com uma câmera de vídeo, ele começou a percorrer e registrar os escombros do atentado. O áudio ambiente do vídeo de 39:31" (McCarthy, 1992) captou os ruídos produzidos pelos seus passos e pelos movimentos de pessoas que recolham destroços. As vozes praticamente inexistem. As imagens se esforçam por traduzir o indizível e representar a voz imobilizada pelo espanto diante do terror. Depois de alguns dias, Anamaría McCarthy retornou ao edifício e fotografou vestígios das pessoas e do modo como viveram até a noite do dia 16 de julho de 1992.

O ano de 1992 foi marcado por uma série acontecimentos que contribuíram para aprofundar a crise institucional na qual o país estava mergulhado havia alguns anos. No dia 05 de abril de 1992, Alberto Fujimori presidente eleito em 1990, liderou o auto-golpe de Estado. Com um discurso de moralização e modernização das instituições políticas, Fujimori dissolveu o Congresso da República, a Controladoria Geral da República e propôs uma ampla reforma do poder judiciário.

Entretanto, o discurso golpista da moralização e modernização institucional respondeu ao terror da Calle Tarata com outro crime. No dia 18 de julho de 1992, dois dias após as explosões dos carros-bomba, nove alunos e um professor da Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conhecida como La Cantuta, foram sequestrados, assassinados e seus cadáveres queimados e ocultados. A CVR afirma no Informe Final que o governo peruano criou uma série de obstáculos com o

propósito de não permitir a realização das investigações dos crimes. Os corpos foram localizados por meio de uma denúncia anônima que pôde ser comprovada com as exumações realizadas no dia 18 de julho de 1993. Já havia passado um ano do massacre e Fujimori negava publicamente a existência de qualquer crime envolvendo os estudantes e os professores assassinados. Negava também a existência do Grupo Colina, responsável pelas mortes de La Cantuta e criado pelo próprio governo. Agir clandestinamente, fora de qualquer marco legal, era parte da estratégia das Forças Armadas cujo chefe maior era o próprio presidente da república. Sob o princípio da guerra de baixa intensidade, o Grupo Colina respondia na mesma moeda ao medo que o PCP-SL instituía através do terror. Os sucessivos atentados praticados pelo PCP-SL e Grupo Colina atingiram em sua grande maioria a população civil.

A ditadura de Alberto Fujimori criou e deu guarida ao Grupo Colina e, com a Lei de Anistia, promulgada em 15 de junho de 1995, “pretendeu legalizar de forma espúria a impunidade das violações de direitos humanos realizados por agentes do Estado [...] desrespeitando disposições constitucionais e tratados internacionais ratificados pelo Peru” (CVR, 2003, itens 122, 129 e 140 das Conclusões Gerais). Esta Lei acabou com toda e qualquer possibilidade de investigação de crimes de violações de direitos humanos praticados por agentes estatais entre maio de 1980 e junho de 1995 e ainda interrompeu os processos judiciais em curso e libertou todos os agentes do Estado condenados por crimes de violação de direitos humanos. Entre os beneficiados pela Lei da Anistia de 1995 estavam os membros do esquadrão da morte, Grupo Colina, que se encontravam presos após terem sido julgados e condenados pelos crimes de La Cantuta.

Esta sucessão de fatos, massacre de La Cantuta, Lei de Anistia e a liberação dos agentes do Estado autores de crimes de violação de direitos

humanos, levou o artista Ricardo Wiese a visitar o local onde os corpos foram queimados e enterrados. No dia 27 de junho de 1995 em companhia do fotógrafo Herman Schwarz, e do cineasta Augusto Rebagliati, Ricardo Wiese foi até Cieneguilla, uma região utilizada para o descarte dos lixos produzidos pelo centro urbano de Lima, quarenta quilômetros distante dali. A visita ocorreu com o propósito de se render uma homenagem aos mortos e solidariedade às famílias e como protesto contra a impunidade.

A paisagem montanhosa e monocromática com uma superfície de cascalho e areia recebeu 10kg de pigmento vermelho manualmente espalhados ao lado da fossa clandestina, formando, com o auxílio de uma máscara de estêncil, dez grandes figuras de cantutas. A cantuta, nome que identifica a Universidade a que pertenciam os mortos, é uma flor de cor avermelhada característica dos altiplanos andinos. Hoje, considerada a flor nacional do Peru, era cultivada e utilizada em rituais religiosos incaicos desde o período pré-hispânico. Um dos usos se dava em cerimônias fúnebres, pois se acreditava que a sua coroa, semelhante à dos lírios, guardava água necessária para aliviar a sede do morto durante sua viagem póstuma.

Os trabalhos de Kevin e Anamaría McCarthy foram apresentados na exposição *Memoria del Olvido: calle Tarata 16.07.92*, inaugurada no dia 16 de julho de 2008 no Café Bar Havana, em Miraflores, Lima. No mesmo lugar, em 20 de agosto de 2008, inaugurou-se a exposição *Cantuta: Cieneguilla 27 de junho de 1995*, que apresentou os registros fotográficos e um vídeo da intervenção de Ricardo Wiese. As duas exposições integram o projeto *Partes da Guerra* desenvolvido pelo Micromuseo para marcar o 5º ano da publicação do Informe Final da CVR. Assim como as duas tragédias abordadas, as duas exposições articuladas criticamente entre si representam símbolos fragmentados de uma história despedaçada

(Buntinx, 2012, p.5).

A terceira exposição deste projeto, *Éxodo/Llaqta Puchukay: histórias de migración y violencia en las pinturas Sarhua*, foi realizada em 2011, na Galeria Municipal de Arte Pancho Fierro, no centro histórico de Lima. Nesta ocasião, foram expostos relatos pictóricos produzidos por artistas da comunidade Sarhua, que exumam histórias de violências praticadas por senderistas do PCP-SL e militares, e também histórias de resistências. A região de Ayacucho, onde se localiza Sarhua, foi a que mais sofreu com mortes, violências sexuais, migrações e desaparecimentos forçados durante o conflito interno armado. O título da exposição é uma tentativa de tradução da palavra êxodo para a língua quéchua. *Llaqta puchukay* significa “o desaparecimento factual de um povo” (Buntinx e Germaná, 2011).

Partes da Guerra é, portanto, uma re-visita histórica e cultural às décadas marcadas pelo conflito interno armado e um dos projetos através dos quais o Micromuseo, proposição curatorial de Gustavo Buntinx, desenvolve uma proposta de musealidade mestiça e promíscua na qual

as obras chamadas artísticas coexistem com suas referências eruditas, e ao mesmo tempo com produtos de consumo de massa ou objetos reciclados de toda procedência, além de notáveis exemplos da múltipla criatividade popular incluindo a parafernália religiosa e as rústicas espingardas de fabricação caseira que tiveram um papel dramático nas violências definidoras da (pós)modernidade peruana. Restos decisivos mas precários da nossa cultura (i)material mais urgente (Buntinx, s/d).

A primeira menção a tal projeto de museu, ainda sem chamar-se Micromuseo, ocorreu em 1986 no *I Encuentro de Museos Peruanos*. Neste evento, Buntinx apresentou a concepção de uma musealidade alternativa que tinha como proposta retomar e investigar a cultura local e contemporânea relacionando-a com seu contexto imediato e histórico (Buntinx, 2006, p.234): um museu pensado para um contexto institucional caracterizado pelo “vazio museal”, isto é, “uma privação provocada pela

falta de um museu” (Buntinx, 2006, p.219) de arte moderna e contemporânea em Lima. Até janeiro de 2013, com a inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Lima (MAC-Lima), cujo projeto havia sido lançado em 1955²⁷, o Museu de Arte de Lima²⁸ (MALI), inaugurado em 1961, e definido para incluir 3.000 anos de cultura peruana, era o único museu de arte da capital. O vazio, todavia, não corresponde à falta de um edifício sinalizado como um museu, mas à ausência de programas institucionais capazes de preservar, investigar e promover uma cultura crítica e agenciar uma nova cidadania a partir de uma esfera pública democrática e plural. Neste sentido, o Micromuseo, através de um programa crítico articulado entre coleção, exposições e publicações se define como um espaço político constituído na intersecção “entre uma experiência popular emergente e um setor dissidente da cultura hegemônica, a pequena burguesia ilustrada” (Buntinx, 2006, p. 233).

Em tempos atuais, os museus, antes de abrirem ao público, reivindicam um edifício, novo ou adaptado, e contratam agências de publicidade e design para definirem o nome e construírem uma marca. Estes três elementos tornam-se uma importante instância de mediação entre a instituição e o público. Na história do Micromuseo este processo ocorre na direção contrária, pois ele nasce sem edifício, sem nome e sem marca.

A primeira exposição foi realizada em 1986. *Amauta 1926-1930: exposición y homenaje*, realizada na Casa Museo José Carlos Mariategui, propunha uma reflexão sobre o Peru contemporâneo desde a Revista Amauta, fundada e editada por José Carlos Mariategui, o pensador social

27 O Instituto de Arte Contemporânea foi criado em 1955 e passou a organizar exposições no Museu Italiano, na verdade uma sala de exposições. Da sua fundação até 2013 foram encomendadas algumas maquetes de edifícios que não chegaram a se concretizar.

28 A partir da última década, o MALI incorporou em seu programa projetos curatoriais e de aquisições relacionadas à produção contemporânea.

responsável pela primeira tradução da teoria marxista do contexto europeu para o latinoamericano. Mariategui reconstruiu no contexto andino o debate crítico sobre o projeto de modernidade capitalista com a fundamental consideração de que as sociedades andinas não possuíam uma classe operária considerável, mas uma imensa população camponesa e indígena que deveria integrar a modernidade peruana e não ser reprimida, como sucedia.

O nome *Micromuseo: al fondo hay sitio* adotado, em 1997, como uma alusão aos micro-ônibus utilizados pelas pessoas ao se deslocarem por Lima refere-se também ao fato de ser um museu ambulante que coloca histórias, imagens e objetos em circulação. O itinerário de suas exposições é definido pelas circunstâncias de cada projeto. A mobilidade e flexibilidade desta proposição poderiam associar-se às virtudes do capital financeiro em movimento constante e que se faz presente no contexto peruano tanto no caso da produção e comercialização do leite em pó, evidenciado pelo *E.P.S. Huayco*, quanto nas políticas neoliberais aprofundadas pela ditadura Fujimori e responsáveis pela precarização ainda maior das instituições públicas e seus serviços tratados como mercadorias e não como direitos. O *Micromuseo* não se associa a esta apologia da mobilidade conservadora, pois ao injetar sobre este mesmo território situações estéticas e políticas que trafegam na contramão da história da arte também atua como um dispositivo de ação que recupera criticamente a heterogeneidade da esfera pública.

O prefixo “micro” revela a disposição e a necessidade de existir como uma estrutura econômica básica, suficiente e capaz de sustentar sua autonomia em relação aos poderes do Estado e do Mercado, dos políticos e do grande capital. Um museu autônomo “no qual as iniciativas e decisões permanecem sempre nos agentes reflexivos, não nos patrocinadores econômicos ou na agenda circunstancial dos governantes

de ocasião” (Buntinx, s/d).

MAC – USP (1963-1978): o museu como processo

Um plano superior e aberto como uma tomada aérea cinematográfica que produz uma imagem para apresentar o cenário e o personagem de uma história. Na fotografia, o cenário é a cidade de São Paulo, que aparece sob névoa no último plano e a Cidade Universitária da Universidade de São Paulo (USP) representada através de alguns edifícios funcionais no canto esquerdo superior e pela placa que informa a construção de um Museu de Arte Contemporânea, o personagem da história. O museu está presente como um texto impresso na placa maior ao lado da qual há outra que indicava a etapa da obra: fundações e infraestruturas. Na mesma altura das placas há duas casas de madeira que provavelmente serviram de alojamentos para o trabalhadores responsáveis pela construção do museu. As fundações podem ser vistas no centro da fotografia. Esta imagem foi produzida em 1977, um ano antes de Walter Zanini deixar a direção do MAC-USP. Hoje, na cidade universitária, há uma sede do museu²⁹ que não fez uso das mesmas estruturas e fundações enquanto que as que aparecem na fotografia do canteiro de obras foram apagadas da paisagem.

É de conhecimento público o quanto Walter Zanini, diretor do MAC-USP entre 1963 e 1978, sonhou e trabalhou para o museu deixar de ocupar espaços provisórios e adaptados. A fotografia do canteiro de obras representa uma frustração, mas também o que foi o museu sob sua direção, o qual antes de ser um edifício foi uma ideia e muitas práticas, um canteiro de obras criado e erguido em um descampado no meio de São

²⁹ Após a mudança das instalações e atividades do MAC-USP para o antigo prédio do DETRAN no Ibirapuera, a ex-sede da Cidade Universitária passará a abrigar atividades da Escola de Comunicação de Artes.

Paulo e da USP, cuja existência foi efêmera como muitas das práticas artísticas que ajudaram a construir a história do MAC-USP.

Em 1973, com a finalidade de subsidiar os arquitetos responsáveis pelo projeto da sede do MAC-USP, Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha, foi apresentado o Programa de necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O documento descrevia as necessidades estruturais para o funcionamento de um museu universitário e público que tem como origem uma coleção privada de obras de arte moderna e que funcionava como um “aglutinador de diferentes vontades” potencializadas em redes de artistas, pesquisadores e instituições com o objetivo de “criar um contexto para a arte daquele período, muito precário e muito ligado à ideia do efêmero” (Grossmann citado por Sulzbacher, 2010, p.78-79). Entre o final da década de 1950 e início da de 1960, quando Zanini retornou da Europa e o MAC-USP foi criado, o contexto cultural da cidade de São Paulo, em decorrência do processo de industrialização, estava em plena transformação e via o surgimento de teatros, salas de cinemas, indústria cinematográfica e movimentos artísticos. No que tange aos museus a situação, conforme descrito por Walter Zanini (citado por C. Freire, 2013, p. 25-26), era a seguinte:

Quando voltei ao Brasil o que havia aqui? O Rio de Janeiro que era a capital do Brasil tinha o Museu Nacional de Belas Artes [...]. Os museus de arte dos novos tempos começaram depois da Segunda Guerra, antes dela não havia isso [...] Aqui em São Paulo [...] surgiram alguns museus, o MASP, que foi o primeiro museu internacional, a Bienal de 1951, em nível brasileiro, depois latino-americano e depois mundial. [...] As bibliotecas começaram a aparecer e a crescer. A Biblioteca Mario de Andrade era uma sala da Rua da Consolação em que os artistas formavam-se ali, porque o Sérgio Millet, que foi o segundo diretor do MAM-SP, tinha tido uma formação mais geral de intelectual, sociólogo, economista. Quando ele voltou da Suíça, trouxe ideias também sobre arte e foi diretor dessa biblioteca importante no Brasil nesse ramo [...] Não se comparava a Biblioteca Mario da Andrade com as bibliotecas européias [...]. Mas existia uma coisa que veio naquele tempo e foi crescendo. Quando se fala

nas questões culturais aqui no Brasil, se fala em problemas de verba [...]. Por exemplo, quantos edifícios de museus foram construídos? O Museu Histórico é do século XIX, a Pinacoteca também do século XIX.

O MAC-USP, sob a direção de Walter Zanini, não era um museu do século XIX e isto ainda hoje desafia críticos, curadores e pesquisadores a encontrarem uma definição capaz de nomear a experiência daqueles anos. Museu laboratório, museu em processo, museu pesquisa e museu escola são tentativas de nomear uma institucionalidade crítica e aberta a proposições artísticas de seu tempo que colocaram em cheque a ideia do museu como um lugar de colecionar, guardar, conservar e expor obras de arte. Dirigir um museu de arte moderna que se diferencia dos museus de arte antiga pelo diálogo com a atualidade exigia “mais coragem” para a “organização de espaços para atuar, objetivando satisfazer a criação ativa”, pois o museu, como dizia Zanini, “não está mais só à espera da obra: o museu deixa de entrar em cena depois da obra” (Zanini, 2013b, p.118).

No artigo *Os museus de arte em seus anos de transformação*, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 16 de fevereiro de 1985, Walter Zanini faz um balanço das mudanças vividas pelos museus de arte no decorrer do século XX e usa os conceitos de “espaço operacional” e “laboratório” para referir-se a um tipo de museu que através de uma maior abertura ao público e um relacionamento direto com o artista deixa de ser apenas um receptor de obras:

Escoradas nessas ideias, começaram a surgir nos museus, ao lado das salas silenciosas onde eram vistas as coleções permanentes, os espaços operacionais ou que lembravam laboratórios, agitados pela presença pessoal dos artistas e de um público geralmente jovem e engajado. Passavam, assim, a ter coexistência nos museus áreas estáticas de domínio público ou tendendo a esta condição e outras de natureza dinâmica, e abrindo-se à própria instauração artística. Essa nova e dupla fisionomia do museu de arte moderna, ao mesmo tempo introvertida e extrovertida, tornava-se aquisição cultural da maior importância para

inúmeras instituições espalhadas pelo mundo. (Zanini, 2013c, p. 130)

O historiador da arte Benjamin Buchloh, um dos principais críticos da obra do artista Marcel Broodthaers comenta que uma característica importante da proposição *Museu de Arte Moderna —Departamento das Águias*, cuja primeira versão realizou-se na casa do artista, era que o museu deixava de ser um espaço exclusivo de recepção para ser também de produção artística. Em 2009, Buchloh afirmou que “há trinta anos” este modo de pensar o museu “simplesmente passou por alto como um comentário curioso cuja profunda qualidade como prognóstico não podia ser entendida pela maior parte do público, incluído eu mesmo, na década de 1960” (2009, p.20). Entretanto, simultaneamente a Broodthaers, Walter Zanini³⁰ pensou e criou um museu que foi uma espécie de plataforma de criação interdisciplinar e multimídia.

Em 02 de maio de 1963³¹, Walter Zanini foi nomeado, pelo Reitor da Universidade de São Paulo, para o cargo de conservador e supervisor do MAC-USP. O desafio era não apenas dirigir, mas construir um museu em uma universidade em que o “lado econômico era muito difícil e tornava difícil a sobrevivência do museu” (citado por C. Freire, 2013, p. 26). Um cenário até hoje recorrente na história do MAC-USP, que em 2013 inaugurou sua nova sede, um edifício modernista de 1954 projetado por Oscar Niemeyer para ser uma repartição pública. Durante o processo de mudança de uma área de 3 mil m², na cidade universitária, para a atual de 30 mil m², a receita orçamentária do museu sofreu um corte de 20% a 30%

³⁰ Durante um encontro do CIMAM (*Internacional Committee for Museums and Collections of Modern Art*), realizado em 1969, na cidade de Bruxelas, segundo relato da pesquisadora Cristina Freire, Walter Zanini encontrou-se com Marcel Broodthaers, oportunidade na qual teria visitado o *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Século XIX*.

³¹ A primeira reunião do museu, na qual foi fundado, realizou-se em 02 de maio de 1963 na casa de Sérgio Buarque de Hollanda.

(Segawa, 2015, 25 de fevereiro) ³².

A ata da reunião de fundação do MAC-USP expressa a provisoriedade e precariedade das suas condições de infra-estrutura. As obras doadas pelo casal Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado foram guardadas em uma sede “provisória” cedida pelo próprio casal e localizada no prédio da Bienal de São Paulo, onde o museu funcionou por décadas. Em seu princípio, como registrado em ata, a nova instituição funcionou “com um pequeno número de móveis outrora de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo” e exigia-se a construção de uma reserva técnica, pois “o referido edifício, nas atuais condições, não permite uma estabilidade atmosférica própria a esse fim”; por término, Walter Zanini informou “ter constituído um pequeno ‘staff’ de funcionários que prestam serviços ao museu” (MAC-USP, 1963).

Mesmo com poucos funcionários, o museu criou e manteve uma intensa programação interdisciplinar e multimídia que contemplava música de vanguarda, dança, cinema, palestras, cursos de história da arte e exposições com itinerâncias nacionais e internacionais. Até 1978, quando Zanini deixou a direção, o MAC-USP chegou a ter setores de fotografia, criado em 1970; de arquitetura, criado em 1971 em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil e a Fundação Bienal; de cinema, criado em 1972, em parceria com a Cinemateca; de música, criado em 1975; e de vídeo, criado em 1976.

Entretanto, muitos dos materiais que circularam por estes setores, segundo a historiadora e curadora Cristina Freire, “desapareceram ou ainda carecem de legitimação e de lugares epistemológicos definidos no Museu” (2013, p.82). O fato é que, após a saída de Walter Zanini, pouco estes setores e as respectivas atividades foram desativadas e

³² Para 2015 o orçamento previsto para o MAC-USP era de R\$ 7,5 milhões, ao passo que no mesmo ano o previsto para o MACBA era de 11 milhões de Euros.

apagadas da própria história do museu. São apagamentos recorrentes em relação a uma institucionalidade crítica e experimental construída entre os anos 1963 e 1978. Estas experiências sobrevivem como um passado histórico não incorporado aos projetos desenvolvidos pelo Museu durante os últimos anos. Em tentativas recentes de uma recuperação histórica, o museu e suas equipes de pesquisa tratam suas próprias experiências de modo semelhante ao que os clássicos museus de arte antiga fazem ao museificarem objetos e utensílios cotidianos. Projetos que, sem sombra de dúvida, cumprem um papel importante de resgatar e atualizar o passado do museu, mas que, ao serem incapazes de retomar e confrontar criticamente os acontecimentos com o presente da própria instituição, da universidade e da cidade de São Paulo produzem uma espécie de celebração e fetichização da própria história.

A estrutura organizacional acima citada transmite a responsabilidade com a qual o museu foi conduzido, mas também certa rigidez de categorias que não corresponde ao ambiente colaborativo e interdisciplinar de criação. A reduzida infra-estrutura provocou que muitos funcionários e colaboradores, artistas e pesquisadores exercessem múltiplas funções no cotidiano da instituição. O próprio Zanini foi quem inventariou todas as obras doadas na ocasião da criação do museu; o artista Donato Ferrari restaurou obras de arte, desenhou catálogos, foi membro de júri de seleção e pensou projetos institucionais; Hironie Ciafreis, chamado de *fac tótum*, era responsável pela Kombi do museu, embalava e transportava obras, montava e desmontava exposições; Daisy Peccinini, ex-aluna de Zanini, foi estagiária e em 1976 coordenou o setor de vídeo-arte; o artista Julio Plaza organizou exposições, desenhou e produziu textos para catálogos, além de organizar exposições. Tomoshige Kusuno, Aracy Amaral e Regina Silveira são outros personagens importantes que contribuíram para a construção do museu.

A constante presença de artistas e pesquisadores no cotidiano do museu foi fundamental para a percepção das condições necessárias para a construção de uma instituição cuja ênfase esteve no processo e não no objeto. Envolvidos nas tarefas de pensar e construir o próprio museu, a participação destes agentes não esteve restrita ao fornecimento de obras para exposições ou textos para catálogos. Segundo Martin Grossmann, havia no trabalho³³ de Walter Zanini um senso de coletividade pelo qual “artistas, historiadores de arte, outros profissionais do campo, estudantes de graduação e pós-graduação, todos eram parte de um sistema complexo e dinâmico que entrelaçava curadoria e educação” (Grossmann, 2013). O museu, construído e debatido coletivamente, deixou-se contaminar de ideias atuais e emergentes e transformou-se em um centro de experimentações, encontros e debates (Sulzbacher, 2010, p.54).

O MAC ainda não havia completado seu primeiro ano de criação quando um golpe de Estado comandado pelos militares e com o apoio de parte da sociedade civil instaurou uma ditadura no Brasil. Foram anos marcados pela censura, perseguições, torturas e mortes nos porões militares. Também houve resistências das quais o MAC-USP participou, convertendo-se em um espaço público quando era proibido organizar-se e manifestar-se coletivamente. O momento de maior maturidade e também de propostas museológicas mais radicais que converteram o museu em “território experimental de liberdade” foram sob a vigência do Ato Institucional Nº5, o período de maior repressão político-ideológica.

A já tão celebrada VI JAC, 1972, sintetizou em um único evento

33 Walter Zanini também esteve diretamente envolvido em projetos educacionais. Foi professor nos cursos de artes visuais da Escola de Comunicação e Cultura (ECA) na USP e da Fundação Armando Alvarez Penteado (FAAP) e com os artistas Julio Plaza, Regina Silveira e Donatto Ferrari participou da criação da Escola Aster. Para Martin Grossmann (2013), ex-aluno de Walter Zanini, com quem também trabalhou na XVI Bienal de São Paulo, estas atividades estão conectadas com uma forte inspiração nas vanguardas, um olhar atento para a arte contemporânea e processos experimentais da arte conceitual, *arte povera*, minimalismo, performances, *happenings* e novas mídias.

muitos conceitos e práticas que vinham sendo construídas pelo MAC-USP desde sua fundação. O vínculo museu-artista, um fator determinante na construção de uma institucionalidade crítica, contribuiu também para o museu converter-se em uma instituição flexível que se adaptava ao trabalho e não o contrário. Na V JAC os artistas Carlos Asp, Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura apresentaram uma instalação de autoria coletiva cuja efemeridade inviabilizava sua aquisição e incorporação ao acervo do museu e conseqüentemente o recebimento do prêmio para o qual haviam sido selecionados por uma comissão de jurados. Em outra instituição ou salão de arte, muito provavelmente, a comissão julgadora nem escolheria este trabalho por ser incompatível com um dos principais objetivos do prêmio, que era a constituição do acervo de obras. Todavia, apesar da incompatibilidade, o MAC-USP não apenas escolheu como transformou o prêmio aquisição em prêmio de pesquisa, mais adequado ao caráter processual e efêmero da obra.

Esta flexibilidade foi levada ao pé da letra durante a VI JAC, que trazia dito na ficha de inscrição que o seu “objetivo fundamental [era] deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção artística e provocar uma tomada de consciência das significações destes processos” (MAC-USP, Catálogo VI JAC, 1972). Durante a exposição o museu transformou-se em “um espaço de permanente negociação e contestação” e os debates públicos deram forma ao evento. Os 240 trabalhos de arte inscritos, ao contrário do consagrado e centenário modelo de seleção dos Salões de Arte, não foram submetidos à avaliação e aprovação de uma comissão de jurados cuja atribuição, em plena ditadura civil-militar, poderia confundir-se com as tarefas de um censor. A escolha realizou-se por sorteio, uma aleatoriedade que em maior grau está presente na censura e em menor grau em uma comissão julgadora. O MAC-USP reconhecia, portanto, que o trabalho de um júri era baseado em

um julgamento subjetivo e que os critérios utilizados são passíveis de questionamento (MAC-USP, Catálogo VI JAC, 1972).

Cada trabalho, ao ser sorteado, tinha a indicação de qual lote poderia ocupar. Os 1.000 m² do espaço expositivo do museu foram divididos em 84 lotes de diferentes tamanhos e formatos que, após a finalização do sorteio, puderam ser negociados e trocados entre os artistas. Além das trocas, houve uma situação na qual o artista sorteado convidou outro não sorteado para ocupar. A pesquisadora Tatiana Sulzbacher recupera duas histórias que representam o que foi aquela exposição processo:

A artista Paulina Rabinovich, como não foi contemplada no sorteio, acabou sendo convidada por dois outros artistas, Roberto Smith e Papa, para pensarem juntos uma proposta. No lote, que tinha tamanho pequeno, comparado com outros, foi montado um galinheiro, de forma piramidal, e foram colocadas 25 galinhas vivas New Hampshire. Um dos vizinhos de lote de Rabinovich, que tinha como proposta limpar diariamente o seu próprio espaço e guardar a água suja em garrafas de vidros, não gostou da ideia de ter um lote ao lado do seu com galinhas, pois elas sujavam muito o seu espaço. (2010, p.62)

A outra história é a da Equipe C-30, formada por alunos da FAAP, que “como não tinha lote, optou por apresentar sua proposta passeando por todo o espaço do museu” (Sulzbacher, 2010, p. 63).

Foram 15 dias de experimentação da liberdade ao final dos quais, durante os debates públicos realizados nos dias 26 e 27 de outubro, decidiu-se que o dinheiro destinado ao prêmio aquisição-pesquisa seria revertido para produção da documentação da exposição sob a forma de um catálogo. O artista Donatto Ferrari, um dos mentores da VI JAC, ficou encarregado do catálogo, que apresentou cada um dos dias da exposição e construiu uma estrutura narrativa que enfatizou o fato de a exposição ter sido processual, tal qual os trabalhos.

No artigo *Novo comportamento do Museu de Arte*

Contemporânea, publicado em 1974, Walter Zanini recorre à experiência da VI JAC³⁴ com o propósito de ilustrar o modo de operar de um Museu de Arte Contemporânea imaginado como um “museu que se organiza tendo em vista uma participação diretamente ativa no ato criador” (Zanini, 2013, p. 120), ou como disse no artigo *O museu e o artista*, de 1972, alguns meses antes da realização da VI JAC, o “novo *modus vivendi*” deveria “franquear lugar a uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador” (Zanini, 2013, p. 115).

Consciente ou inconscientemente, Walter Zanini sabia que estabelecer as condições para as práticas artísticas efêmeras e frágeis serem assimiladas e incorporadas pelo museu era aproximar este do contexto de fragilidade institucional no qual existia. O desafio não era transformar o efêmero em permanente, o frágil em resistente, ou o processo em algo fixo mas fazer com que cada uma destas características se valessem pelo que são. Uma importante contribuição daquele momento do MAC-USP foi entender como o efêmero pode existir como efêmero e ser preservado em sua constituição processual e conceitual e sem monumentalizá-lo. Pensar e operar com estas categorias era um desafio político no sentido de que a construção da democracia, baseada

34 Diz Zanini no referido artigo: “Alterando o regulamento anterior ao transferir a ênfase colocada na obra para incluir o seu projeto e o seu processo, e eliminando o princípio de seleção dos candidatos, foi sugerido aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu em centro dessas atividades. Com a proposição teórica e prática do artista Donato Ferrari, a participação do sociólogo Raphael Buongiorno Netto, do programador visual Laonte Klawa, criamos na área de exposições temporárias do museu (1.000 m²) uma sequência de lotes de diferentes contornos e relacionamentos. Um sorteio decidiu quais seriam seus detentores, estes apresentaram por escrito as respectivas proposições — muitas das quais de ordem conceitual — passando a cumprir o cronograma fixado para o desenvolvimento diário do processo e sua apresentação final. Um debate aberto para a avaliação dos resultados foi previsto para o encerramento. Dentro deste esquema e durante duas semanas, mais de duas centenas de artistas trabalharam no museu, seja individualmente, seja fazendo parte de equipes que se formaram inclusive durante os amplos contatos propiciados, efetivando duas propostas, as mais várias, em seus meios técnicos e materiais com a presença e participação de um público também jovem, por vezes bastante motivado por esta área operacional *sui generis* improvisada no museu (Zanini, 2013d, p.122)”.

no exercício do dissenso e na atitude crítica em relação ao modo como somos governados, pressupõe que esta não seja entendida como uma entidade fechada. Uma atitude ainda hoje necessária nas sociedades latino-americanas que historicamente demonstraram-se incapazes de incorporar em seus sistemas políticos e culturais as desigualdades que constituem muitos de seus conflitos.

Do mesmo modo que a formulação da VI JAC contou com a participação de artistas, sobretudo Donato Ferrari, na exposição *Prospectiva'74*, Walter Zanini esteve acompanhado do artista Julio Plaza. De naturalidade espanhola, Julio Plaza chegou ao Brasil entre 1972 e 1973 após uma passagem pela Costa Rica e logo passou a colaborar com o MAC-USP, que, através de participações nos congressos do ICOM-CIMAM e da realização de exposições e itinerâncias, sempre estimulou um diálogo com artistas e instituições internacionais. Zanini comenta que:

O MAC teve várias relações no exterior como, por exemplo, Ljubljana, na atual Eslovênia, na Bienal de Gravura deles, o MAC sempre participava [...] Uma vez mandamos uma porção de conceituais brasileiros para Detroit, por exemplo. No Museu de Arte Moderna de Nova York nós tínhamos o contato com as circulantes deles. Várias mostras do MoMA vieram para São Paulo, e de São Paulo é que elas circulavam para o resto do Brasil. Iam para o Rio, para o Museu de Arte Moderna. A exposição *Phases*, quando veio para São Paulo, depois nós a levamos para Belo Horizonte e para o Rio. Fizemos essa mostra circular, porque eu achava que não tinha cabimento trazê-la só para um estado e tinha essa ideia de fazer também fora de São Paulo[...] (citado por C. Freire, 2013, p.63)

Logo após chegar ao Brasil, Julio Plaza, juntamente com Walter Zanini, começaram a pensar e organizar a exposição *Prospectiva'74*. Julio trazia consigo uma rede de contatos e a experiência de uma exposição de arte postal que, em 1972, havia organizado na Costa Rica. Articulação de uma rede de artistas não era uma novidade no MAC-USP, porém a chegada de Julio Plaza revigorou estas linhas de atuação da instituição. Neste período há uma mudança de rota nas exposições com as quais o

museu envolvia-se, como percebido pela pesquisadora Dária Jaremtchuk (2013, p. 19). As estatísticas das exposições itinerantes alimentadas por uma rede de diretores de museus e a partir de 1968 articulada através da Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB) mostram que, entre 1963 e 1967, a quantidade de exposições itinerantes aumentou ano a ano; em 1968 teve uma baixa, e em 1969 e 1970 foram retomadas com grande intensidade para serem praticamente desativadas em 1971. Dentre os possíveis fatores que concorreram para a quase desativação desta rede de itinerâncias, Dária Jaremtchuk aponta “as mudanças das características físicas das obras dos artistas, principalmente nas últimas edições das JACs” que por vezes exigiam a “presença dos artistas, mobiliário expositivo diferenciado [...] Além disso, várias dessas experiências eram únicas e irrepetíveis” (Jaremtchuk, 2013, p. 20). Um segundo fator seria o fato de a comunicação assumir um papel central na produção artística e “a ideia de se transportar algo (um acervo) para algum lugar ficaria em segundo plano em relação às redes de comunicação desenvolvidas, principalmente, pela ‘arte correio’” (Jaremtchuk, 2013, p.20). Entretanto, estes dois argumentos, em vez de justificarem a desarticulação da rede de exposições, poderiam transformar e reforçar os intercâmbios entre instituições como demonstrado pela exposição *Prospectiva’74*. Nesta ocasião os trabalhos enviados pelo correio foram fixados diretamente nas paredes do museu sem que fossem emoldurados; havia ainda uma mesa com revistas e publicações de artistas para o público consultar, e um painel com os envelopes dos envios postais. Na exposição *Poéticas Visuais*, 1977, o público podia copiar os trabalhos e levá-los para a casa. Um terceiro fator parece ser determinante para a desarticulação da rede, a crescente censura. Como lembrado por Dária,

Apesar de o museu contar com uma imagem de espaço experimental e não se encontrar no centro das preocupações dos censores — nem mesmo recebia “conselhos” em sua programação —, a situação geral do

país era tensa e difícil. Sem dúvida, a falta de liberdade de expressão contagiou sua pauta e ajudou a condicionar sua realidade cotidiana, assim como a de toda a sociedade no período. Por exemplo, os contatos com os órgãos correlatos de outras cidades foram se tornando cada vez mais difíceis. Em muitos casos, as pessoas responsáveis por aquelas instituições haviam sido substituídas, inviabilizando a continuidade do projeto (2013, p.20).

A exposição *Prospectiva'74*, realizada entre os dias 16 de agosto e 16 de setembro de 1974, apresentou trabalhos de aproximadamente 150 artistas de diversos países em sua maioria realizados por processos multimídia e enviados pelo correio. Pela exploração de múltiplos canais de comunicação tecnológica, a arte postal converte o valor de exposição (obra) em valor de circulação (informação), um significativo deslocamento nos mecanismos de produção e distribuição de valores dentro de uma instituição que tem sua origem em uma coleção de obras vinculadas a um consagrado circuito de museus, galerias e colecionistas internacionais. Foram processos de mudança anunciados por Julio Plaza em seu texto para o catálogo da exposição (MAC-USP, 1974):

Prospectiva'74 existe como processo e não como instituição.

[...]

Prospectiva'74 codifica uma atitude ou pensamento de PROSPECÇÃO, manifesta qualitativa e quantitativamente no mundo de hoje pelos artistas não inseridos nos circuitos de consumo convencionais.

[...]

Prospectiva'74 tem sido possível graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas que tem demonstrado um espírito de cooperação e de autogestão, só possível quando existe o conceito de informação e não de mercadoria.

Prospectiva'74 mostra o trabalho em progresso destes artistas.

No momento em que a prática da censura aos meios de comunicação era corriqueira, o uso que os artistas fizeram de diversos

canais de comunicação possibilitou burlarem os limites impostos pela censura sem serem submetidos à lógica do mercado. No texto para o catálogo, Zanini faz uma referência indireta à censura praticada no Brasil ao avaliar a repercussão internacional da *Prospetiva'74*

[..] comprovada pela densa presença individual de artistas de números países, abre a meu ver um caminho que sob aspectos importantes parecia fechado nestes últimos anos ao nosso país. Um diálogo profundo poderá estabelecer-se com os artistas brasileiros. O MAC tem procurado incessantemente facilitar este contato com a área mundial, como atestam sua exposições e sua atuação no estrangeiro (MAC-USP, 1974).

Zanini referia-se ao boicote dos artistas à Bienal de São Paulo por causa da censura à exposição que se realizaria em 1969 no MAM-RJ com trabalhos dos artistas brasileiros selecionados para a 6ª Bienal de Paris. Este boicote começaria a arrefecer-se antes mesmo do final da ditadura militar quando Zanini assumiu a curadoria das Bienais de 1981 e 1983 e levou para este evento muitos dos princípios operacionais desenvolvidos no MAC-USP.

O princípio operacional da rede, desenvolvido desde o início do museu, pouco a pouco, incorporou-se no modo de fazer exposições. Para existir como uma institucionalidade crítica e de pesquisa, o MAC-USP precisou reinventar-se constantemente. Para Martin Grossmann, a dimensão crítica do MAC-USP, determinada pelo contexto de precariedade institucional das décadas 1960-70, "esteve voltada à constituição de uma esfera institucional, e não a uma crítica ao que existia" (citado por Sulzbacher, 2010, p.78). A *Prospetiva'74*, através de seu mecanismo de interação que tornou viável sua realização, trazia, segundo Zanini, um modo de existir "oposto a toda e qualquer estabilidade alienante" (MAC-USP, 1974). Naquele momento, em que a arte era pensada como a circulação das obras, Zanini transferiu este pensamento para construir um museu que não poderia viajar se

entendido como um edifício, mas que pensado como circuito pôde deslocar-se como ideia e proposição.

Campo Neutral: o relato crítico da exposição

Museu da Gravura Cidade de Curitiba (1991 –): um museu antes de ser museu

Entre os anos 1980 e 1990, as *Mostras da Gravura da Cidade de Curitiba* foram um dos principais eventos periódicos do país. No início da década de 1990, coincidindo com o *boom* das bienais de arte, alcançou projeção e visibilidade internacionais. A décima edição pode ser entendida como referência embrionária³⁵ da *XXIV Bienal de São Paulo*, 1998, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff, e da exposição *Cartografias*, 1993, realizada em Winnipeg, Canadá, com a curadoria de Ivo Mesquita. Estes dois projetos curatoriais, ao modo das *Mostras da Gravura*, confrontaram uma grande narrativa da história da arte com diferentes discursos e práticas artísticas produzidas em contextos subalternos. Nos anos 1991 e 1992, Herkenhoff e Mesquita trabalharam juntos na curadoria da *X Mostra da Gravura*, realizada entre 27 de outubro e 06 de dezembro de 1992, que teve como subtítulo *Mostra América*. Esta edição, assim com as duas seguintes, contribuiu para repensar o próprio conceito da gravura habitualmente abordada através de uma história específica e subordinada às narrativas hegemônicas da história da arte, que predominantemente emergem da pintura. Na mesma linha de raciocínio, a artista e ex-Diretora do Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC), Ana Gonzalez (2011, p.33), reconhece que a curadoria da *X Mostra*, sem se prender a especificidades técnicas, ressaltou “possibilidades de atualização do papel

35 Sobre a relação entre *Cartografias*, *XXIV Bienal de São Paulo* e a *Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*, o crítico e curador chileno Justo Pastor Mellado (s/d), afirma que “no catálogo de *Cartografias*, os textos formam parte de sua estratégia edificatória. Podemos identificá-los como Textos de Referência (de alguns autores sobre uns artistas) e Textos de Glossários (de Paulo Herkenhoff). A respeito, pensando na plataforma conceitual da *XXIV Bienal de São Paulo*, o mesmo Paulo Herkenhoff editou um glossário de termos delimitadores da nova cartografia da “arte latino-americana”. Este glossário já estava suposto no glossário de *Cartografias*. É preciso compreender o ponto de partida curatorial da *XXIV Bienal* passando por *Cartografias*, mas sobretudo pelas curadorias das IX e X *Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*, em 1993 e 1996 [sic]. É no marco de uma mostra de gravura expandida que se faz presente a antecipação do projeto que Paulo Herkenhoff edita para *XXIV Bienal*”.

que caberia à gravura, no panorama contemporâneo [...] preenchendo com este trabalho uma grande lacuna na história da arte brasileira”.

A X Mostra e as duas seguintes marcaram uma virada na história de um evento que nasceu permeado por um discurso “corporativo e protecionista” (Freitas, 2013, p.4) da gravura original, mas viu suas últimas edições ganharem um espectro de mostra de arte contemporânea e não apenas de gravura, consolidarem sua vocação nacional e estabelecerem laços internacionais ainda hoje únicos no contexto artístico local. Com grande apoio financeiro da Prefeitura Municipal, que fez daquela mostra uma celebração dos 300 anos da cidade e dos 500 da América, foram apresentados aproximadamente 1.500 trabalhos de 200 artistas de 17 países, com 40 exposições montadas em 14 diferentes espaços da cidade, mas nunca teve seu catálogo publicado. Os altos custos desta edição fizeram com que a mostra perdesse sua periodicidade, que era bienal.

As Mostras da Gravura circunscrevem um ciclo de grande agitação na cidade que esteve em contato com outros centros de produção artística e cultural e presenciou a construção de um museu nascido das reivindicações de artistas, curadores, críticos e colecionadores realizadas durante a *I Mostra da Gravura*, em 1978.

Sob a gestão de Enio Marques Ferreira, ex-membro da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), criada por Walter Zanini para estimular a constituição de uma rede de museus, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) realizou, com o apoio da Funarte, a *I Mostra da Gravura*, inaugurada em 23 de novembro de 1978. Nos dias 24 e 25, realizou-se o *I Seminário de Gravura* ao final do qual foram publicadas uma série de postulações a respeito da gravura no Brasil. No item que tratava das políticas de divulgação e da preservação, apareceu pela primeira vez a menção a um museu da gravura (citado por Freitas, 2013, p.4):

1. Que a mostra [da Gravura] seja realizada anualmente.

2. Que junto à mostra seja realizado um encontro de artistas, gravadores, críticos, colecionadores e demais interessados diretos.
3. Que as aquisições sejam canalizadas para o Museu de Gravura, com sede nesta capital, para que não se perca o excelente acervo de doações já confirmadas.

Entendia-se que a solicitada preservação da memória da gravura seria possível mediante a articulação e a realização de exposições temporárias, a instauração de um momento de reflexão teórica e política e a criação de um museu como uma intervenção de caráter não temporário que contaria com um acervo e atuaria como formulador e articulador das próximas mostras e seminários. Estas propostas justificaram-se às autoridades com o objetivo de “transformar a cidade de Curitiba no centro cultural de absorção de tudo o que nesse setor foi e vem sendo realizado em nosso país” (citado por Freitas, 2013, p.5). A efetivação destas contou com uma ação articulada por artistas e colecionadores, que no último dia do *I Seminário* doaram obras para a FCC dando início à coleção de um museu ainda inexistente.

O desafio foi parcialmente assumido pelo governo municipal, que reformou e adaptou o Solar do Barão, a antiga casa do Barão do Serro Azul. O edifício residencial, construído em 1880-83, que havia servido de Quartel General da Quinta Região Militar, entre 1912 e 1975, foi transformado em um espaço multicultural. Em vez de um museu, criou-se a Casa da Gravura, responsável pelo setor de pesquisa, ateliês e uma loja. As obras doadas pelos artistas foram incorporadas ao acervo da FCC e não ao da Casa da Gravura, a qual existiu apenas como um cargo de diretoria sem nunca ter tido uma estrutura administrativa própria. A reforma foi iniciada em 1980 e antes de sua conclusão em 1983 o edifício já era ocupado por atividades culturais, como registrado no discurso de inauguração da então diretora do Solar do Barão, Lidia Dely (citada por Freitas, 2013, p. 12):

Obra e ocupação. Isto quer dizer que por exatamente dois anos e oito meses tivemos aqui uma escola de vida. Nossos melhores colegas de trabalho foram os pedreiros, os carpinteiros, os pintores, o eletricista, o mestre de obras. Sem eles, nada teria acontecido, ou melhor, tudo aconteceu a partir deles nestas salas semi-abandonadas e sujas: desde o extermínio de ratos em nossas provisórias salas de trabalho à instalação [das] provisórias instalações. Convivemos todos, operários, músicos, artistas, zeladores e guardiões dentro da maior harmonia e do maior respeito. Com a mesma dignidade as paredes eram raspadas e os violinos eram tocados. O pedreiro ouvia a flauta, o flautista ouvia os martelos e as betoneiras. Foi uma escola de vida, de desprendimento. Quantas alegrias e algumas doenças por causa da calça e do pó. Mas quantas alegrias ao ver cada milímetro quadrado renascer do cinza escuro do antigo quartel. Quanta alegria ao ver seu Aristides, o mestre de obras, chegar de braços com a esposa para a abertura de uma mostra de gravura.

Criada em 1980, durante o mandato biônico de Jaime Lerner, 1979-82, da ARENA, a Casa da Gravura viveu, ainda seus primeiros anos, momentos nos quais praticamente desapareceu. A alternância de grupos políticos no poder público municipal estabeleceu uma disputa por paternidades museológicas. O jornalista e crítico cultural Aramis Millarch (1988, 08 de março) publicou no *Jornal Estado do Paraná* do dia 08 de março de 1988 uma nota informando que diversas obras doadas por artistas no *I Seminário* encontravam-se em várias repartições públicas da Prefeitura Municipal de Curitiba e que a Casa da Gravura nem mais constava no organograma da FCC, órgão responsável pela gestão do patrimônio histórico, cultural e artístico da cidade. O país vivia o processo de redemocratização e a gestão municipal pmdbista, de Maurício Fruet, 1983-85, e Roberto Requião, 1986-88, havia reorientado as políticas culturais com o propósito de promover a cultura nos bairros. A política museológica pmdbista concentrou todos os seus esforços na construção do Museu Municipal de Arte³⁶, criado pelo Decreto 614/88 e ainda hoje o único espaço museológico da cidade projetado para este fim. Em 1989,

³⁶ Foi criado pelo Decreto 614/88 como Museu Municipal de Arte mas, em 1996, o então prefeito Rafael Greca de Macedo, através do Decreto 615/96, alterou o nome para Museu Metropolitano de Arte de Curitiba. A alteração do nome respeitou a manutenção da sigla que identifica o museu, MUMA.

com o retorno de Jaime Lerner (1989-92) à prefeitura a desaparecida Casa da Gravura foi retomada e incorporada ao recém-criado Museu da Gravura Cidade de Curitiba (MGCC). Em 1996, Rafael Greca, sucessor de Jaime Lerner e membro seguidor do lernismo³⁷, através do Decreto 615/96, alterou para Museu Metropolitano de Curitiba o nome do Museu Municipal de Arte criado pelo grupo político opositor.

O MGCC, apesar de inaugurado em 1989, só foi instituído juridicamente em 1991 pelo Decreto nº 647/91. Desde então, o MGCC constitui-se de três setores: de exposições, responsável pela guarda do acervo, por realizar exposições temporárias e bienalmente a Mostra da Gravura; da Casa da Gravura como local de criação e restauração da gravura através de oficinas, casa do papel, casa do restauro, cursos técnicos, loja da gravura e segurança interna; e de um setor de Documentação e Pesquisa constituído de arquivo, editoração e cursos teóricos.

A implementação do museu sempre foi parcial, visto que apenas uma ínfima parte de seu regulamento foi cumprido desde sua criação. Por exemplo, os Conselhos Consultivo Nacional e o Técnico, instâncias responsáveis pela formulação de políticas museológicas, curatoriais e de acervo, muito raramente foram constituídos: um indicador de que o museu

37 Desde os anos 1970, Lerner e sua equipe projetaram a cidade de Curitiba em torno de consensos sociais relativos representados nas imagens de "cidade planejada", "cidade modelo" ou "cidade de primeiro mundo". Um projeto que compreendeu a cidade como um espaço articulado pelos fluxos de consumo e a circulação de bens e inserida na economia global.

De fato, avanços foram constatados, como a criação de um sistema integrado de transporte público; todavia, a modernização foi excludente. Não faziam parte da cidade modelo os bolsões de pobreza estabelecidos na periferia e região metropolitana. Na década de 1990, 71% da cidade não tinha saneamento básico, 57% não tinha coleta de lixo e a rede de esgoto cobria apenas 46%. Nesta década dos 1,5 milhões de habitantes mais de 15% viviam em sub-habitações. A cidade era construída para atrair um setor social como bem traduziu a Revista Veja, em edição de 13 de fevereiro de 1991: "Houve um tempo em que a migração de pessoas para Curitiba era um problema social. Hoje é sinônimo de prosperidade. Em lugar das legiões de bóias frias e trabalhadores sem terra de 15 anos atrás, a capital paranaense tem atraído nos últimos tempos forasteiros de perfil diferente: os elegantes, bem-informados e decididos executivos de grandes empresas" (Sánchez, 1997).

nunca chegou a elaborar uma política institucional e atuação. Ao ser indagada sobre as composições do Conselho Consultivo Nacional previsto no art. 10 do Dec. 647/1991 e as respectivas portarias de nomeações, a FCC informou que “não encontramos registros do Conselho Consultivo Nacional nem portarias referentes a sua existência” [grifo meu] (Documento 74-001007/2015). A respeito das composições do Conselho Técnico, durante mais de 25 anos de existência de museu a FCC informou que há apenas dois registros de nomeações: as Portarias nº 059/2005 e a nº 095/2007 (Documento 74-001008/2015). E, questionada sobre as últimas 10 obras compradas pela FCC para o acervo do MGCC, a resposta obtida é contundente:

O único registro de compra de obras de arte (especificamente gravuras para o museu) é a xerox de uma prestação de contas de 1999 [...]. Neste documento consta a lista de obras adquiridas através de projeto dentro da XI Mostra da Gravura (Documento 74-001016/2015). [grifo meu]

As *Mostras da Gravura* e o funcionamento dos ateliês de gravura consolidados como espaços de formação, encontros e trocas entre artistas, críticos e demais frequentadores foram a força motriz do MGCC nos anos 1990, uma década encerrada no ano 2000 com a realização da *XII Mostra*, a última edição de um evento que se encontrava espremido entre o anacronismo da especificidade de seu nome, que era questionado desde a *IX Mostra*, e a mudança na política cultural do país através das Leis de Mecenato. Com a nova política de financiamento público, a grande soma de dinheiro para práticas culturais passou a ser destinada através dos departamentos de marketing de empresas privadas, e a formulação de políticas terceirizada para as produtoras culturais. É sintomático que a exposição *Imagética*, realizada em 2003, com o apoio da FCC, teve produção e curadoria de Ricardo Ribenboim, ex-diretor do Itaú Cultural e proprietário da Base7 Projetos Culturais, criada em 2002.

A efetivação das Leis de Incentivo realiza-se ainda hoje com muitas distorções que as distanciam das suas promessas iniciais. As grandes

captações de recursos realizadas através da Lei Rouanet concentraram-se em regiões com maior repercussão e projeção midiática e próximas das sedes dos departamentos de marketing das grandes empresas. O valor das captações via Leis de Incentivo, ao contrário do que se prometia, não representaram um acréscimo orçamentário da FCC, órgão competente pela formulação e gestão de políticas públicas culturais, pois os investimentos via orçamento municipal foram reduzidos e “substituídos” pelos valores captados via leis de incentivo.

Ano após ano, as instituições culturais municipais, dentre as quais o MGCC, estão cada vez mais precárias, com suas instalações físicas sucateadas, postos de trabalho precarizados (SISMUC, 2015) e a formulação de políticas curatoriais terceirizadas via editais. A reserva técnica da Casa da Memória, onde se localizam as obras do acervo do MGCC, não possui climatização; em 2014, em visita à sala de reserva técnica do Museu Metropolitano de Arte, presenciei a existência de infiltrações e goteiras; no mesmo ano os banheiros do MGCC foram fechados ao público por falta de papel higiênico. Há duas décadas não é realizado concurso público para contratação de funcionários; o último ocorreu em 1996. A drástica redução do número de funcionários reflete-se na inexistência de programas culturais, principalmente na periferia da cidade, visto que a programação dos equipamentos centrais é atendida via editais do Fundo Municipal de Cultura. A estas situações soma-se o fato de inexistir dotação orçamentária destinada às atividades fins do MGCC conforme informado pela FCC em resposta ao pedido de informação sobre a receita que o Museu dispôs em 2014 e 2015 (Documento 74-001029/2015):

Não há orçamentos específicos para os espaços. A Diretoria Administrativa e Financeira da FCC trabalha com duas frentes orçamentárias:

- . folha de pagamento dos servidores
- . custeio —toda a programação, reformas, ações, materiais de consumo, luz, água, telefone, ICI, COTRANS, TECNOLIMP

. orçamentos específicos para alguma ação podem acontecer, por exemplo, via emenda parlamentar ou convênios. [grifo meu]

O MGCC politicamente despotencializado converte-se em um conjunto de salas de exposições, sem políticas de curadoria, de acervo e de mediação cultural. Entre 2010 e 2015, as nove salas do museu receberam aproximadamente 105 exposições (Documento 74-001017/2015). O número é expressivo, apesar da existência de dados equivocados. Há exposições que foram realizadas no MGCC que não constam em seus registros, por exemplo a exposição *Conversas* organizada e financiada por mim em 2011. Contabilizam exposições realizadas pela *Bienal de Curitiba*, que é produzida pelo Instituto Paranaense de Arte, que nada tem a ver com o MGCC a não ser o fato de obter a concessão gratuita para o uso das dependências físicas do museu. Todavia, o maior agravante é que poucas exposições restam documentadas e registradas nos arquivos do MGCC. O intenso calendário expositivo perde-se no tempo e em razão da precária condição institucional o museu é incapaz de processar a sua própria história.

***Fórum Permanente (2003 -)*: a economia das exposições**

A realidade do MGCC não é um quadro isolado no contexto institucional brasileiro. Apesar de raras, é possível encontrarmos pesquisas e análises sobre as atuais condições de funcionamento das instituições artísticas e culturais brasileiras. Nesta perspectiva, o Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado desempenha um papel fundamental ao construir desde 2003 um acervo virtual de vídeos e relatos críticos que permitem vislumbrarmos um panorama das estruturas institucionais brasileiras. Como uma plataforma de investigação, o Fórum Permanente coordenou em 2010 e 2011 uma pesquisa sobre a economia³⁸ das

³⁸ Conforme Ana Letícia Fialho e Ilana Goldstein (2012, p.250), o conceito de "economia" foi utilizado em sua acepção mais ampla referindo-se a "estratégias,

exposições nas instituições de arte contemporânea no Brasil. Este projeto pioneiro contou com a participação da Fundação Iberê Camargo e com o apoio financeiro e institucional do Ministério da Cultura. Diante da inexistência de informações sobre as instituições de arte contemporânea, a pesquisa propunha um estudo que contribuísse para a elaboração de políticas públicas para o setor e uma ferramenta de trabalho para as próprias instituições. Ainda hoje, devido a mudanças no Ministério da Cultura, as instituições envolvidas não apresentaram pública e formalmente os dados coletados na pesquisa, nem mesmo uma consolidação destes. Porém, parte dos dados já conhecidos demonstram que a realidade do MGCC não é um ponto fora da curva.

O único documento disponível com alguns dados é um artigo de autoria das pesquisadoras Ana Letícia Fialho e Ilana Goldstein, ambas da equipe de pesquisa do Fórum Permanente. Denominado *“Economias” das exposições de arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa*, o trabalho foi apresentado no seminário sobre Políticas Públicas da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), realizado em setembro de 2011, e posteriormente publicado no livro *Políticas Culturais: pesquisa e formação*, numa parceria entre a FCRB e o Itaú Cultural. Este documento apresenta a sistematização de alguns dados do mapeamento de instituições que atuam no campo da arte contemporânea. A pesquisa foi estruturada em duas etapas: a primeira coletou dados quantitativos das instituições e a segunda, informações qualitativas. Na primeira, das 80 instituições que receberam o formulário solicitando informações sobre modelos de gestão, programação, número médio de visitantes, orçamento global, recursos humanos e políticas de acervo e documentação, 52 responderam.

priorizações, limitações e trocas de diversas naturezas que informam as ações empreendidas no universo da arte contemporânea no Brasil”.

As 25 instituições selecionadas para segunda etapa foram filtradas por atenderem aos seguintes critérios: ser constituída formalmente, terem cinco anos ou mais de atividades e a realização de pelo menos duas exposições de arte contemporânea por ano. Nesta etapa, 18 instituições forneceram as informações requeridas. Nas duas fases nenhuma instituição forneceu todas as informações solicitadas, pois “muitos equipamentos não possuem (ou não têm condições de coletar) dados financeiros relativos às suas atividades” (Fialho e Goldstein, 2012, p.253). Tais lacunas, segundo as autoras, “são, por si só, indício claro da fragilidade do setor analisado” (Fialho e Goldstein, 2012, p.253).

A consolidação de dados informa que, a respeito das fontes de recursos das 52 instituições que responderam, 37 informaram seus respectivos orçamentos; 28 recebem recursos públicos inclusive instituições privadas; 33 utilizam leis de incentivo; 9 informam que os recursos oriundas das leis de incentivo correspondem a 50% ou mais do seu orçamento. Sobre os recursos humanos, 44 instituições responderam ao questionário; destas 27 possuem até 50 funcionários, apenas 6 tem mais de 150, 39 possuem funcionários terceirizados e 14 com um corpo de terceirizados que equivale ou supera o de permanentes ou comissionados. Na etapa qualitativa, surgiram depoimentos que relacionaram a “rotatividade de colaboradores — devido às descontinuidades na gestão, ao alto grau de terceirização de mão de obra e à baixa remuneração praticada no setor” com “a qualidade dos programas desenvolvidos” e a dificuldade de acúmulo de *know-how* e o registro da memória institucional (Fialho e Goldstein, 2012, p.261). As informações sobre acervos e documentação informam que das 52 instituições 35 possuem um acervo próprio, 20 disseram ter políticas de acervo e apenas 16 a detalharam. Ainda sobre as políticas de documentação, as autoras informam que

chamou-nos a atenção que alguns equipamentos se restrinjam a arquivar fôlder e catálogos. Outros implementaram recentemente ou ainda estão em processo de implementação de uma política de documentação e memória. Isso ajuda a

entender por que as instituições tiveram tamanha dificuldade em organizar a lista que solicitamos com informações básicas (título, curador, período) sobre as exposições de arte contemporânea realizadas entre 2000 e 2010. (Fialho e Goldstein, 2012, p.262)

***Campo Neutral* (2013): a exposição como intervenção**

A descrição deste contexto artístico e institucional tem o propósito de apontar o lugar de enunciação de alguns dos meus trabalhos artísticos, curatoriais e educacionais dentre os quais a exposição *Campo Neutral*. Compartilho com Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne (1996, p.2) a ideia de que as exposições, além de determinarem e administrarem os significados culturais da arte e seus modos expositivos, formatarem nosso entendimento e experiência artística, elas são um importante local de troca na economia da arte. Assim, a prática artística, a curatorial e a reflexão sobre estas são modos de intervir criticamente em um contexto institucional. Tais intervenções requerem, como lembra Justo Pastor Mellado (s/d), não uma prática de serviços caracterizada por “um roteiro assinado conforme os critérios de validação das indústrias das exposições, com ramificações na diversificação de investimentos no terreno das imagens da marca” e subordinada a estratégias de consolidação de carreiras, mas uma prática de infra-estrutura como uma plataforma de investigação que exige a edificação de aparatos que interroguem e criem instituições críticas.

***Sobre o Acervo Carlos Ibarra* (2010): a ausência instituinte**

A exposição *Campo Neutral* começou a ser imaginada em algumas viagens que realizei ao Chuí-Chuy, fronteira Brasil-Uruguai, no início de 2008, para a realização do projeto [paisagem:fronteira]³⁹. Desde a primeira viagem, a ausência de museus e centros culturais chamou a atenção e, ao

³⁹ O projeto [paisagem:fronteira] é um prática artística configurada como um plataforma discursiva e de investigação artística articulada em três etapas: experiências pelo site, documentos/registros das experiências e exposições (publicações e conversas) do processo de investigação. O projeto iniciado em 2008 continua em processo.

final, refletiu-se em proposições como *Sobre o Acervo Carlos Ibarra, ou modos de existir sem a presença*, uma proposta que cria um espaço institucional constituído por ausências e organizado em sete partes, ou seções, compostas de imagens cuja mídia ou o suporte é a narrativa textual:

Primeira parte do "Acervo Carlos Ibarra"

Logo quando cheguei ao Chuí(y) comecei a perguntar pela existência de algum fotógrafo que tivesse um arquivo de imagens da fronteira. Cheguei ao Carlos Ibarra, cujo arquivo perdeu-se num incêndio.

Segunda parte do "Acervo Carlos Ibarra"

O Gordo Roberto foi um segundo pai para Carlos Ibarra. Foi o Gordo quem levou Ibarra para a fotografia quando este era goleiro de uma equipe de futebol. Ibarra segue trabalhando como fotógrafo. Seu primeiro serviço fotográfico foi substituir o Gordo num casamento. Após fotografar toda a festa, percebeu que sua câmera estava sem filme. Passados alguns dias, o Gordo, ao entregar "as fotografias" comunicou aos noivos o que havia acontecido. Não foi complicado contornar a situação. Os noivos e alguns padrinhos vestiram-se novamente para o casamento e foram fotografados pelo Gordo.

Terceira parte do "Acervo Carlos Ibarra"

O Gordo já morreu, mas seu filho Jorge Rosas ainda vive por lá. É fiscal de trânsito. Jorge não faz ideia do que ocorreu com a mala de couro que o Gordo carregava com seus trabalhos fotográficos.

Quarta parte do "Acervo Carlos Ibarra"

Carlos Ibarra, depois de contar sobre a perda de seu acervo pessoal e revelar que tinha a prática de queimar negativos de tempos em tempos, pediu que eu fosse visitar o Salão de Festas do Hotel Internacional. Nos anos 1980, ele realizou um trabalho para o dono deste hotel: fotografou paisagens da fronteira. Não encontrei nas paredes do Hotel qualquer fotografia. Noutra passagem pelo Chuí(y), noutra conversa com Ibarra, entendi que as paisagens pintadas nas paredes do Salão e assinadas por Gilson eram "as suas fotografias".

Quinta parte do "Acervo Carlos Ibarra"

Renato, Cícero e José vivem, durante quase o ano todo, em Tacaratu, interior de Pernambuco, na divisa com Alagoas. Entre o Natal e Carnaval, eles moram no Hotel São João, Rua Peru nº 1587, Chuí(y), vendendo redes que são fabricadas em Tacaratu. Fazem isto há mais de 15 anos e nunca levaram para Pernambuco uma fotografia do Chuí(y).

Sexta parte do "Acervo Carlos Ibarra"

Lá no Chuí(y), elaborei algumas propostas de intervenções artísticas a partir da experiência na fronteira. Estas propostas não foram realizadas.

Sétima parte do "Acervo Carlos Ibarra"

O projeto [paisagem:fronteira] é um projeto (ir)realizado no sentido de ser concebido para existir sem a preocupação de produzir um produto

final que encerre o projeto. Encerrar um projeto tem dois sentidos: um produto que aponta para o término do projeto, mas também o de um produto (soberano e independente) que contém em si todo o sentido do projeto.

Por muitos anos, Carlos Ibarra teve uma loja de serviços fotográficos situada na avenida que corresponde à linha que separa os dois países. O ambiente de sua loja, *Tu mejor fiesta*, no qual o tempo desocupado e de espera era preenchido de conversas e encontros, norteou a primeira exposição do Acervo Carlos Ibarra realizada no dia 13 de novembro de 2010, em Curitiba, no Núcleo de Estudos da Fotografia, um espaço de produção e reflexão sobre imagem contemporânea criado e coordenado pela artista Milla Jung. A apresentação de fotografias, vídeos, documentos e outros registros reunidos e produzidos no projeto [paisagem:fronteira] e a leitura do Acervo Carlos Ibarra tiveram o formato de uma conversa com objetivo de colocar-se à disposição de encontros locais e buscar uma frequência de acontecimentos próxima à da loja de Ibarra.

A ausência institucional, o tempo desocupado e as imagens de ausências são metáforas de uma fronteira definida por seus habitantes como um vai-e-vem e que possibilita retomar a “imagem de um lugar vazio” conforme formulado por Rosalyn Deutsche como o desaparecimento dos sinais de certeza sobre os fundamentos de um poder absoluto e total. O vazio não como um lugar despovoado e vazio, mas ocupado pela pausa, por interrupções e interrogações. Um espaço de resistência à ideia de demarcar soberanias territoriais que inventam regras de acesso, pertencimento, controle e vigilância que despojam um corpo estranho sem qualquer garantia. O vazio que dá origem à fronteira de onde aparece o Acervo Carlos Ibarra e a exposição *Campo Neutral* tem como raiz a ausência de soberania criada pelo Tratado de Santo Ildefonso.

Tratado de Santo Ildefonso (1777): a dimensão instituinte do neutro

Assinado em 01 de outubro de 1777, o Tratado de Santo Ildefonso fazia parte de uma série de acordos que tiveram o objetivo de delimitar as posses territoriais das coroas Espanhola e Portuguesa na América do Sul. Os tratados de Tordesilhas (1494), Utrecht (1713-15) e Madrid (1750) haviam sido criados com o mesmo objetivo. As linhas traçadas com intuito de desenhar as fronteiras titubeavam diante da ausência de acidentes geográficos que as orientassem. No Tratado de Santo Ildefonso, o titubeio exprimiu-se por meio da criação de um Campo Neutral⁴⁰, isto é, um território que não pertencia nem à Coroa Portuguesa nem à Espanhola. Dizia-se no art. 5º do Tratado que esse espaço não poderia ser ocupado por nenhuma das duas nações, visto a inexistência de rio, lago ou montanha que pudesse servir de limite fixo e inalterável. O Campo Neutral que escapou às demarcações constituindo-se como um lugar vazio e apresenta-se como uma imagem de indeterminação de fronteiras.

Cotidianamente, o ideia de Campo Neutral foi apropriado pelos habitantes do Chuí(y) com um sentido de desordem e impresivibilidade, com o qual rompem a rígida demarcação das soberanias territoriais ao morarem ora no Brasil, ora no Uruguai, dependendo do valor do aluguel, material de construção, conta de água, luz e telefone. O neutro, como apropriado pelos moradores da fronteira, é semelhante ao entendimento de Roland Barthes: o neutro é desejo de “suspensão das ordens, leis,

⁴⁰ O Campo Neutral do Tratado tem origem no instituto jurídico da *terra nullius*, *terra de ninguém*, utilizado no direito romano para designar a terra que não tem dono e que, portanto, pode ser apropriada pelo primeiro que a ocupe. Em diferentes épocas históricas, o conceito *terra nullius* foi aplicado de forma distinta. Entre os séculos XVI, XVII, XVIII foi utilizado em conquistas coloniais “para reclamar os territórios das colônias ‘descobertas’ na América, África, Ásia e Ocaania como terras não ocupadas por ninguém” (Campillo, 2015, p.40), mas também para referir-se a “litígios entre dois estados que reclamam a soberania sobre territórios fronteiriços” (Campillo, 2015, p. 49) como ocorreu no tratado de 1777. Não obstante, o próprio direito romano havia dado outro uso ao aplicá-lo ao instituto jurídico da *res publicae*, coisas públicas, assim chamadas por não pertencerem a ninguém em particular, e tampouco poderem ser ocupadas ou apropriadas por ninguém, pois são consideradas propriedade comum da coletividade (Campillo, 2015, p.33).

cominações, arrogâncias, exigências, querer-agarrar” e remete a “estados intensos, fortes, inauditos” (2003, p.30). Assim entendido, o neutro não corresponde ao Neutro Formal, sem juízo de valor ou em cima do muro, mas a um Neutro Ético (em relação a uma opção), que escapa ao onipresente jogo das oposições binárias e ao princípio de identidade, uma vez que “o Neutro a que se alude não pende para o *mésos* (do meio, do nem-nem), mas para o *heteróklitos*, para o irregular, o imprevisível, o ora um ora outro em desordem” (Barthes, 2003, p.269) — uma percepção do neutro dissociada da ideia de imparcialidade e indiferença tantas vezes presente na concepção de um espaço expositivo que contribui com a construção do conceito de autonomia do objeto artístico e do sujeito-espectador transformado em um olho sem corpo.

A exposição *Campo Neutral* e os trabalhos nela apresentados são proposições constituídas na intersecção entre práticas artísticas e curatoriais que indagam criticamente o entendimento sobre o que é uma exposição e o entendimento da arte baseado na ideia da autonomia do trabalho de arte e autoria. Estas práticas situadas em uma zona de indeterminação, apesar de recorrentes no século XX, são imperceptíveis para a história da arte pactuada a partir da análise de objetos tomados isoladamente. Segundo Mary Anne Staniszewski (2001, p.291), em seu livro *The Power of Display*, que discorre sobre as exposições realizadas no MoMA-NY, entre 1929 e 1970, esta invisibilidade e a narrativa do cubo branco são duas faces da mesma moeda. Ambas ocultam o fato de que a suposta imparcialidade da exposição é, na verdade, carregada de valores e significados que correspondem a uma determinada concepção de arte moderna que enfatiza a autonomia da obra de arte.

Nas décadas de 1960-70, curadores como Walter Zanini, Frederico Moraes, Harald Szeemann, Lucy Lippard, Seth Siegelaub incorporaram em suas práticas o que havia de mais experimental na produção artística

daquele período. Suas exposições entendidas como processos críticos e contextuais “tornavam visível o componente de mediação nos âmbitos da formação, produção e distribuição de uma exposição ” (O'Neill, 2008, p.178), não cabendo mais ao espectador uma contemplação “inocente” como se diante de uma coisa “pura”.

O aparecimento dos programas de estudos curatoriais nos anos 1980 e a proliferação das bienais, feiras de arte e exposições em escalas globais nos 1990 criaram e consolidaram uma nova tendência no mercado da arte. Desde então, a curadoria, por um lado, converteu-se numa atividade que põe em movimento um complexo expositivo que compatibiliza um mercado consumidor final com empresas que financiam exposições e instituições (empresas de transporte, seguradora, conservadores, *designers*, imprensa, editoras, *souvenirs*). Ganhou graus de visibilidade e responsabilidade, profissionalizou-se e institucionalizou-se. Por outro, liberou-se da vocação para o trabalho com coleções de instituições e reforçou sua concepção como um prática experimental e criticamente engajada de fazer exposições. Deixou de ser entendida apenas pela atribuição de conservar e exibir obras de acervos institucionais e passou a ser concebida como uma prática cuja atividade combina funções de mediação, crítica, publicação e gestão de recursos para a produção de valores e significados, e cujo resultado é produzido por uma rede de trabalho.

Muitos artistas como Marcel Duchamp, El Lissitzky e o grupo *Tucumán Arde* são responsáveis por exposições que contribuíram para mudar o entendimento do que é uma exposição de arte. Marcel Broodthaers, *Group Material* e Fred Wilson são outros nomes que participam desta lista. As práticas destes artistas são atravessadas por um modo de pensar e agir curatorial em razão de que suas proposições consideram as convenções e os mecanismos institucionais como parte de

seus trabalhos e não como molduras destituídas de valor que adornam suas produções.

Responsáveis por questionarem convenções acerca dos contextos de produção e recepção artística, estas proposições artístico-curatoriais muito recentemente passaram a fazer parte de debates sobre práticas curatoriais. A *Afterall*, uma plataforma editorial e de pesquisa sobre arte contemporânea, organizou em novembro de 2012 o simpósio *Artist as Curator* que reuniu artistas, curadores e teóricos para analisarem exposições realizadas por artistas e refletirem sobre como estas trabalhos têm afetado a prática curatorial. Em 2013, a *Mousse — Contemporary Art Magazine* publicou o primeiro volume da série *The Artist as Curator*, editada pela curadora e crítica Elena Filipovic. Essa coleção publica histórias de práticas de artistas que tratam a exposição como um meio (mídia) artístico ou mesmo como uma articulação da forma, propriamente dita. O primeiro artista estudado nesta coleção é Marcel Duchamp, quem sob o ponto de vista da editora (2013, p.08)

inaugurou um paradigma curatorial através do seu entendimento da exposição como um meio para construir interrogações, uma ferramenta para questionar criticamente os limites de objetos e de instituições artísticas, as quais para o destino de seus readymades foram mais determinantes do que sua mera seleção.

O artista Marcel Duchamp também organizou algumas exposições — *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938 e *First Papers of Surrealism*, 1942 —, participou do comitê organizador da primeira exposição da *Society of Independent Artists*, em Nova Iorque, em 1917 (o mesmo comitê que rejeitou a *Fountain*), além de desenvolver seu museu portátil, *La Boîte-en-Valise*, 1936-41. No final do anos 1930, afirma Elena Filipovic (2008, p.87), “o artista decididamente voltou sua atenção para o contexto arquitetônico, os sistemas classificatórios, os protocolos institucionais e a

doxa [opinião] legitimadora do museu-galeria”, isto é, como artista ele incorporou um modo de pensar e agir curatorial, e vice-versa.

As práticas artísticas e curatoriais apresentadas na exposição *Campo Neutral*, cujas estruturas de visibilidade e operatividade constituem-se de mecanismos e convenções institucionais, adotam uma atitude crítica diante de seus contextos de produção e recepção e a si mesmos, seja como conteúdo seja como estrutura de apresentação. Há trabalhos que assumem características próprias de uma instituição de arte, que produzem duplicações institucionais ao criarem instituições dentro de outras, que parasitam em instituições para serem utilizados por estas e também utilizarem outra estrutura para existirem.

Nestes trabalhos a crítica à instituição manifesta-se não apenas pelo desvelamento de discursos e estruturas políticas, sociais e culturais através da retirada de camadas e excessos que fabricam a falsa transparência de instituições e espaços expositivos instalados em edifícios concluídos, mas pelo fato de muitas vezes trabalharem em instituições e espaços provisórios e inacabados, a crítica é exercida como uma prática que adiciona camadas através da elaboração seus próprios contextos de produção e recepção. As práticas críticas reconhecem as crises e contradições como constitutivas das próprias instituições para proporem diferentes modos de existirem nos contextos de que se originam.

A precariedade de contextos institucionais expressa nas contidas dimensões, na pouca diversidade e nas frágeis estruturas faz com que o potencial de neutralização das instituições artísticas seja reduzido. A situação, por um lado, mostra-se permeável a proposições que se posicionam criticamente em relação às instituições, ao mesmo tempo em que estas não possuem aparatos críticos que as interroguem e elaborem suas próprias histórias de modo que as proposições acabam ocultadas e silenciadas. Em vista disso, um dos objetivos da exposição *Campo Neutral*

foi tornar visíveis um conjunto de práticas e documentos que, mesmo quando produzidos em reconhecidas instituições, permanecem encobertos e disponibilizá-los em forma de conhecimento prático.

***Campo Neutral* (2013): a exposição como processo**

A formulação dos espaços expositivos de *Campo Neutral* teve como ponto de partida a escuta e o mapeamento do contexto expositivo constituído pelos trabalhos a serem expostos e o espaço institucional que a recebeu. Tal processo de escuta curatorial identificou nos trabalhos uma crítica aos padrões expositivos clássicos através de formatos e estruturas processuais nas quais as publicações, os seminários, as conversas e práticas de mediação desempenham um papel central. Com o intuito de inscrever-se no contexto dos trabalhos a serem expostos e considerando as características desses mesmos trabalhos a exposição *Campo Neutral* desdobrou-se em três espaços expositivos: uma publicação, um seminário e uma sala do MGCC.

Esta processualidade nos contextos europeus, em voga desde o final da década 1990, corresponde à produção de imagens críticas a modelos institucionais consagrados e a uma denúncia ao déficit de antagonismo nestas instituições entendidas e constituídas como espaços públicos. Em contextos de precariedade institucional nos quais as instituições artísticas ora inexistem, ora são recentes, ora incompletas e raramente chegam a produzir uma imagem estável, as estruturas processuais adquirem outros significados. O caráter efêmero e frágil enfatizado pela processualidade de práticas artísticas e curatoriais espelha e reflete outras experiências efêmeras e frágeis como as das democracias latino-americanas. A dimensão pública aqui reivindicada não é a reposição de um déficit, mas o próprio espaço público historicamente censurado por ditaduras cívico-militares e sufocado por políticas de homogeneização e

indiferenciação levadas adiante por políticas culturais mercadológicas. As estruturas expositivas processuais, como propostas por Walter Zanini, sugerem uma institucionalidade crítica capaz de incorporar e processar experiências efêmeras.

Projeto A2 (2010-2013): a exposição portátil

Alguns trabalhos apresentados na exposição *Campo Neutral* conheci durante o Mestrado em Artes Visuais⁴¹, realizado na UDESC. Nas reuniões de orientação e na disciplina *Relações espaço-obra, circuitos e sistemas* a curadora e pesquisadora Regina Melim apresentou documentos, cartazes, publicações, fotografias e relatos dos trabalhos *BASEmóvel*, *Projeto Matéria*, *Café Educativo*, *Formas de Pensar*, *Não há nada para ver* e o *Arte e Esfera Pública*. A sala de aula abordada como um ambiente expositivo era ocupada com trabalhos para serem manipulados e muitos, por serem múltiplos, disponibilizados para serem levados pelos alunos.

Ao questionar-se sobre o que apresentam as imagens, textos e depoimentos de trabalhos que não podem ser repetidos ou reconstruídos, o artista Helio Fervenza (2009, p.45) referiu-se a estes registros como “tipos especiais de ausências”, que diante da privação dos trabalhos funcionam como uma alavanca, “um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo do que ocorrera em outro momento e de outra forma”. Nascido em Sant’Ana do Livramento, divisa com o Uruguai, e com uma trajetória artística e acadêmica desenvolvida em Porto Alegre, o artista lembra que sua relação com os trabalhos de arte através dos registros destes teve como princípio os fascículos de história da arte que comprava nas bancas de revistas. Esta

⁴¹ PRANDO, Felipe C. M. (2010). [Banca 2 —Dissertação] uma exposição do projeto *[paisagem:fronteira]*. 99 fls. Dissertação de mestrado. PPPGAV, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

relação que ainda hoje atravessa sua formação e produção provavelmente no contexto brasileiro não é exceção, pois

O país é extenso e nossas coleções públicas, mínuas. Às vezes, chove dentro das exposições ou falta luz. Outras vezes, os museus pegam fogo. Não raro, as coleções de arte brasileira migram como pássaros. Viajar é caro. Alguns poucos artistas têm muito e a grande maioria, muito pouco. Reflexos de nossa indigência e de profundas divisões sociais e econômicas se encontram disseminados por toda parte. Por que o campo artístico permaneceria imune a isso? Se quisermos, tudo isso poderá ser visto, embora a falta do que ver nesse contexto deva ter algum valor secreto (Ferverza, 2009, p. 44).

Há na arte do século XX uma diversidade de procedimentos teóricos e práticos que objetivaram reunir e organizar informações e referências sobre trabalhos de arte. Muitas vezes são documentos que subsidiam montagens e reconstruções de trabalhos, como o manual de instruções de Duchamp para o *Étant Donnés*, 1946-66, que também apresenta o modo como a obra foi pensada e construída. Os diagramas e certificados dos *Wall Drawings*, 1969-2007, de Sol LeWitt, pensados como partituras possibilitam diversas interpretações e construções dos desenhos ao mesmo tempo que atestam a autenticidade do trabalho. Nestas condições, o registro ainda corresponde a uma informação sobre o trabalho de arte que pode ser apresentando sem qualquer referências aos documentos, apesar de nos dois casos citados integram o próprio trabalho.

A separação entre o que é o trabalho de arte e o que é a documentação e o registro deste nem sempre é nítida — uma situação que pode ser evidenciada pela dificuldade com que a maior parte dos museus tem de lidar com trabalhos que problematizam categorias que, em determinados períodos, são consideradas estáveis, como as de obra e registro. Em 2014, durante a pesquisa para a produção da exposição *Cena Raul Cruz*, o curador Paulo Reis (comunicação pessoal, 03 de março de

2016) encontrou no Centro de Documentação e Pesquisa do MGCC uma reprodução em xerox da série *Exercícios de me ver*, 1981, do artista Hudnison Jr. Outra história semelhante é relatada pelo historiador e crítico norte-americano Douglas Crimp (2005, p.71), que ao fazer uma pesquisa na Biblioteca Pública de Nova Iorque encontrou na seção dos livros sobre transportes a publicação *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, do artista Ed Ruscha. Estas situações, mais do que apontarem erros de catalogação ou desconhecimentos em relação à história da arte, indicam que estes trabalhos são incompreensíveis do ponto de vista das classificações usadas para catalogar e diferenciar trabalhos de arte, livros de arte e documentos e que esta incompreensão faz parte de suas conquistas. O fato de estarem em lugares “errados” mostra a maneira desafiadora com que confrontaram modos de pensar consagrados e ampliaram a própria noção do que é o trabalho de arte e o que é documento.

Através da recusa à “síndrome do objeto precioso” (Lippard, 2014), a arte processual estabeleceu alternativas para os artistas se identificarem com o que produziam como, por exemplo, performances, trabalhos na rua, vídeos e ações efêmeras, trabalhos muitas vezes realizados a partir de instruções e outros para os quais a documentação e os relatos são imprescindíveis em reapresentações. Essas transformações no modo de pensar e produzir arte também desafiaram os modos de pensar e fazer exposições. Nesta perspectiva, a partir de 1969, Lucy Lippard (2014) organiza exposições que quanto mais inclusivas fossem “mais coerente(s) ela(s) seria(m) com todas as outras chamadas revoluções que aconteciam naquela época”. A preferência pelo inclusivo em detrimento do exclusivo possibilitou uma presença maior de artistas e a realização de exposições em espaços não convencionais. Esta abordagem curatorial intensifica-se após uma viagem pela Argentina em plena ditadura cívico-militar na qual

encontrou-se com os artistas que realizavam o projeto *Tucumán Arde*. Na volta para Nova Iorque, ainda contaminada pelo clima argentino, Lippard depara-se com um ambiente marcado pela fundação da *Art Worker's Coalition*⁴² (AWC), responsável por diversas ações contra a guerra do Vietnã e com uma espécie de energia internacional inconsciente com

ideias fora no ar, como a doença de Alzheimer, de um incompreensível enredo de nervos e interações entre artistas de diversos meios. Isso tudo surgiu da amizade como matéria-prima, da história da arte, dos livros e de um fervor em mudar o mundo e também as formas como os artistas atuavam nele. O movimento transdisciplinar do *Do It Yourself* (DIY) [...] era um elemento integrante dessa rede internacional. Você não se candidatava a subvenções: você trabalhava apenas com o que estava à mão. Para mim, o ponto principal da Arte Conceitual estava nessa noção de fazê-la nós mesmos — ignorando as instituições oficiais e a noção opressiva de ascensão no mundo arte ao ter qualquer ideia e, direta e indiretamente, atuar nela (2014).

Este relato de alguém que viveu naquele ambiente distingue-se dos produzidos por críticos e historiadores que se depararam com alguns trabalhos daquele período já inseridos em galerias e grandes museus de arte. Para estes últimos, a descoberta da arte conceitual poder ser compreendida como uma nova moda para renovar o estoque e incentivar a venda de mercadorias, como dito pelo artista argentino Juan Pablo Renzi, membro do *Tucumán Arde*, com quem, muito provavelmente, Lucy Lippard tenha se encontrado na viagem à América do Sul. Apesar da oposição manifestada pelo artista em relação à crítica e curadora, inclusive citada por ele em seu trabalho *Panfleto N°3*, a ambos não interessava que seus trabalhos fossem consideradas estéticos; interessavam-se pelas informações e mensagens estruturadas em função do seu conteúdo e nem

42 AWC foi uma associação de artistas, *videomakers*, escritores, críticos e funcionários de museus fundada em Nova Iorque, em 1969. Dentre as diversas pautas defendidas e reivindicadas pela associação, destacaram-se os direitos autorais, a denúncia da ausência de mulheres e negros entre os artistas presentes nas exposições, o acesso gratuito ao museu e a pressão para os museus posicionarem-se contra a guerra do Vietnã.

sempre transmitidas pelos canais oficiais como as reconhecidas instituições de arte.

Algumas das proposições curatoriais de Lucy Lippard que apresentavam seus novos modos de operar são as exposições *557,087 Seattle Art Museum*, de 1969, e *955,000 The Vancouver Gallery*, de 1970, cujos números correspondiam à população aproximada das cidades. O convite para os artistas participarem destas exposições comunicava que não haveria limitações quanto à concepção, com exceção à questão financeira, pois não havia dinheiro para locomoção dos artistas, transporte de coisas pesadas ou execução de projetos caros. Solicitava-se aos artistas o envio de mais de uma proposta para que fosse escolhida a mais viável a ser realizada, pois a própria curadora realizaria os projetos enviados com a ajuda de amigos e voluntários. Na exposição de Seattle pelo menos metade dos trabalhos foram realizados fora dos museus num raio de aproximadamente 25 km, sendo que as localizações estavam indicadas no mapa distribuído pelo museu. Colocados fora do museu, o artista, seu trabalho e o público eram expostos a novas experiências, inesperadas e desconhecidas.

Ao final do convite era informado que um catálogo seria editado com fichas avulsas do tamanho 10 x 15 cm. Da exposição de Seattle resultaram 42 fichas e da de Vancouver, 45. Esta publicação ganha relevância se considerados os fatos de que dada a dimensão da exposição poucas pessoas puderam visitá-la por inteiro e nem todas as propostas selecionadas puderam ser montadas fosse por falta de dinheiro ou de ajuda, inviabilizadas pelo clima ou por demandarem muito tempo de execução (Lippard, 1997, p.111). Todavia, o conjunto integral dos trabalhos pôde ser acessado através das instruções em suas respectivas fichas. Esta situação borra as demarcações que separam as ideais de

trabalho de arte, registros, documentos e exposição, além de que, através da publicação, a exposição continua a existir fora do museu.

Sobre o catálogo, cujas fichas podiam ser descartadas ou lidas aleatoriamente, e a mobilidade da exposição, Lucy Lippard (2014) conta que

gostava da ideia de que o leitor podia jogar fora as fichas de que ela ou ele não gostasse, fazendo um paralelo com o viés anti-gosto de toda a exposição. A mostra era tão grande que o público seria sobrecarregado e teria que depender de suas próprias percepções. O formato das fichas foi levado adiante nas exposições subsequentes: 2.972.453 no *Centro de Arte y Comunicación*, em Buenos Aires, em 1971 (incluindo apenas artistas que não estavam nas primeiras exposições [...]) e c. 7.500 na *CalArts*, em Valencia, California, em 1973-74. Não montei nenhuma dessas exposições, e c.7.500 viajou para muitos outros lugares.

Inicialmente, a exposição *Campo Neutral* havia sido pensada para ocorrer apenas no espaço expositivo de uma publicação numa referência explícita ao livro *Six Years: the desmaterialization of the art objetc from 1966 to 1972*, editado em 1973 pela Lucy Lippard. Este livro, uma compilação de eventos, publicações e exposições de trabalhos de arte conceitual, é considerado por Lucy Lippard (2014) não apenas uma exposição, mas o seu mais bem sucedido esforço curatorial, cuja estratégia inclusiva, o acúmulo, é resultado de uma estética politicamente intencional e antiexclusiva que era o valor essencial da arte feminista. Um dos trabalhos mencionados em *Six Years* é *July, August, September 1969*, uma exposição organizada por Seth Siegelaub que contou com a participação de vários artistas, na qual os trabalhos aconteciam simultaneamente em lugares distintos e distantes. Os trabalhos espalhados por várias cidades norte-americanas e europeias eram suplementares ao catálogo/publicação, em razão de que o lugar da exposição era a publicação. Aliás, pelo fato de o catálogo ainda existir pode-se afirmar que o lugar da exposição é a publicação. O valor

intrínseco (comunicativo) dos trabalhos conceituais não é alterado se apresentado em publicações impressas, assim como muitos trabalhos que não precisam da parede para serem expostos e se adaptam a páginas impressas que deixam de ser informações sobre exposições que aconteceram em espaços físicos. Uma publicação entendida como uma exposição portátil expande a noção de espaço expositivo, seu tempo de acontecimento e cria novos circuitos que extrapolam a circunscrição dos museus e galerias, visto que pode ser transportada para qualquer lugar, a qualquer hora e em diferentes contextos (Melim, 2006-2007).

A curadora e pesquisadora Regina Melim, também propositora da plataforma *par(ent)esis*, lembra que, além das práticas de Lucy Lippard e Seth Siegelaub, são também importantes as de Walter Zanini, citado no capítulo anterior, em particular a exposição *Poéticas Visuais*, organizada em parceria com o artista Julio Plaza, no MAC-USP. Realizada entre os dias 29 de setembro e 30 de outubro de 1977, com a participação de aproximadamente 200 artistas, a maior parte dos trabalhos chegou ao museu pelo correio. A exposição tomou a atitude incomum de disponibilizar no espaço expositivo uma máquina fotocopadora para as pessoas copiarem trabalhos expostos e levarem para a casa suas próprias exposições. Esta atitude foi destacada pelo próprio Zanini (1977) ao afirmar no catálogo da exposição que “*Poéticas Visuais* terá um aspecto insólito. O público poderá obter exemplares em xerox da maioria dos documentos exibidos, o que a configurará também como uma exposição portátil”. A possibilidade da cópia possibilitou a manipulação dos trabalhos, algo incomum quando museus e galerias realizam exposições de documentos, enquanto que a exposição ser portátil permite a configuração de circuitos com os trabalhos passados de mão a mão.

Poéticas Visuais e a expressão “exposição portátil” são espécies de bússolas para a plataforma *par(ent)esis* que, desde 2006, de modo

independente, pesquisa, produz e publica práticas artísticas e curatoriais no formato de publicações impressas. Pelo fato de muitas vezes os trabalhos pedirem um tempo maior para sua recepção, algo raramente propiciado por exposições nos museus e galerias, as publicações da *par(ent)esis* são produzidas, segundo Regina Melim, para serem levadas para a casa como os gêneros de primeira necessidade que podem ser acessados e consumidos por valor acessível. No caso da plataforma *par(ent)esis*, pelo fato de ser bancado pelo próprio bolso, isto é, sem verbas de editais ou instituições, levar uma publicação para a casa significa comprar os trabalhos, o que por sua vez é uma forma de auto-financiamento do projeto.

As afinidades entre as práticas curatoriais de Regina Melim e Walter Zanini refletem-se também na construção de uma rede entre artistas, curadores, editores, editoras, estudantes e instituições. Após publicar os primeiros projetos, Regina Melim deparou-se com a inexistência de um contexto para a recepção de publicações de artistas. Da percepção de que a distribuição ou circulação demandavam a mesma importância que sua produção (Melim, 2014, p.81), e através de redes de colaboração, realizaram-se os projetos *Loja*, 2009-10, e *Turnê*, 2012-13, que percorreram diferentes regiões do Brasil e assim estabeleceram-se instâncias de reflexão e de mapeamento sobre a produção atual de publicações de artistas no Brasil.

A plataforma *par(ent)esis* e os respectivos projetos editados são desdobramentos das atividades que a curadora Regina Melim desenvolve como pesquisadora e professora na Graduação e na Pós-Graduação em Artes Visuais, na UDESC, Florianópolis. Ao definir o ambiente universitário pela presença de discursos homegeneizadores das produções acadêmicas, a pesquisadora se reconhece como inadequada a este espaço, mas ao mesmo tempo muito adequada (*Campo Neutral*, 2013). Este conflito de

algum modo é elaborado nas diversas tentativas de levar a universidade para fora da sala de aula de modo que as exposições portáteis e a construção de novos circuitos são também pesquisas acadêmicas, como se estivesse apresentando um texto ou um artigo. O estabelecimento de vasos comunicantes entre a universidade e as exposições levadas para fora desta permitem

visualizar situações que, via de regra, são excluídas ou permanecem invisíveis. Além do percurso, muitas vezes restrito à condição de bastidor, o cruzamento entre uma pesquisa realizada na universidade com exposições abertas ao público tem gerado processos efetivamente mais dinâmicos. Assim, tanto a pesquisa acadêmica quanto as exposições se tornam estruturas abertas, processos contínuos de formulações e debates coletivos, dentro e fora da universidade (Melim, 2010, p.563).

O Projeto A2, 2010-2013, apresentado pela plataforma *par(ent)esis* na exposição *Campo Neutral* teve como origem uma dissertação de mestrado. Após participar da banca final do artista Diego Rayck, foi proposta a transposição de um dos capítulos para um papel tamanho A2. O segundo trabalho deste projeto é um desdobramento da minha pesquisa de mestrado, projeto *[paisagem:fronteira]*. O projeto A2 é composto de 10 trabalhos, porém durante o *Campo Neutral* não estava finalizado e os trabalhos que já havia foram apresentados dentro de um envelope com uma estampa impressa que remete a uma caixa arquivo-morto. Ao todo eram 10 envelopes dispostos numa prateleira. O fato de o trabalho estar em um envelope fechado exigia do público rasgá-lo para entendê-lo. O trabalho só funcionaria se alguém o destruísse, o que não ocorreu no período da exposição, exceto pelo fato de que ao final do dia da abertura da exposição uma pessoa levou consigo um envelope com os trabalhos.

Outro trabalho presente na exposição *Campo Neutral* também tributário das práticas curatoriais de Walter Zanini é o *Fórum Permanente*,

uma plataforma virtual para a ação e a mediação cultural. Baseado em uma rede de instituições artísticas e culturais “opera conectando diferentes atores envolvidos nestes processos [debates, pesquisas, seminários] através de uma mediação cultural crítica” (*Fórum Permanente*, s/d). Através de um website, *forumpermente.org*, o *Fórum Permanente* hospeda documentos e registros de atividades artísticas e culturais próprias e outras desenvolvidas por seus parceiros. Em seus mais de 10 anos de existência, o Fórum idealizado em 2003 por Joachin Bernauer e Martin Grossmann estabeleceu alguns modos de operar que contribuem para a elaboração crítica da história das instituições artísticas brasileiras, como, por exemplo, as coberturas críticas de debates e seminários. Nestas, frequentemente realizadas em colaboração com outras instituições, realiza-se o *streaming*, transmissão *online*, das atividades, a posterior disponibilização deste conteúdo na internet e a produção de relatos críticos das respectivas atividades, também disponíveis na internet. A transmissão on-line permite que pessoas de diferentes localidades acompanhem as atividades em tempo real; a disponibilização do conteúdo constrói uma memória das atividades e das instituições propositoras; e os relatos críticos são uma prática de mediação entre um evento e seus diversos públicos que interrogam o conteúdo desta memória.

Recentemente, em 2014, o *Fórum* criou a *Revista Virtual Periódico Permanente*. Com uma periodicidade trimestral, o projeto editorial tem como propósito revisitar e dinamizar o arquivo do próprio Fórum Permanente “vendo como conteúdos publicados em diferentes épocas podem se tornar produtivos para gerar uma reflexão crítica no presente” (*Fórum Permanente*, s/d). A concepção deste projeto evidencia o modo de o *Fórum Permentente* se pensar como uma instituição de arte e não apenas como um site:

Uma revista como exposição temporária

A lógica do Periódico Permanente será similar à de exposições temporárias que mostram peças escolhidas do acervo de um museu.

O editor como curador

O coletivo editorial do Fórum Permanente compreende a sua prática como uma forma de curadoria, substituindo a denominação “editor” por “curador”. Entende-se assim que, além do exercício editorial, é possível desenvolver, na virtualidade e nas suas relações com a cultura material, outras formas de organização e exposição da informação.

A publicação do Campo Neutral, a princípio prevista para ser lançada no encerramento da exposição, só pôde ser finalizada em dezembro de 2014. A proposta inicial se manteve, a de constituir um documento de registro das práticas artísticas e curatoriais presentes no projeto com informações e referências externas.

O catálogo abre com uma série de 10 imagens que registram a espacialização da exposição através de imagens da montagem do espaço expositivo, de algumas atividades e da visita à exposição. O espaço mínimo proposto para cada trabalho era de 2 a 4 páginas com pelo menos uma ficha técnica com nome e descrição do trabalho. Solicitou-se aos artistas e curadores que incluíssem, na descrição dos trabalhos, alguns lugares por onde já haviam circulado, indicando o circuito e os contextos de recepção como constitutivos da materialidade de suas práticas tais quais as técnicas e os materiais usados na elaboração de obras tradicionais. Incluíram-se ainda referências que apontam outras conexões dos trabalhos e que sugerem aos leitores caminhos para compreendê-los para além da exposição *Campo Neutral*. Ao final, a distribuição do espaço ficou irregular, com trabalhos que ocupam uma página e outros, até 11.

Alguns artistas e curadores optaram por acrescentar outras informações aos seus trabalhos. O *Café Educativo* incluiu o *Manual para um Café Educativo*: guia para realização da obra no qual descreve as situações nas quais já foi apresentado bem como as condições necessárias

para a sua execução. O *Arte e Esfera Pública* publicou alguns verbetes de um glossário de termos recorrentes nos debates e oficinas realizadas pelo projeto, com a ideia de construir um vocabulário comum que acolhesse diferentes vozes. *Formas de Pensar* publicou o texto presente no folder da exposição. *Não há nada para ver* publicou o texto do folder e a programação das conversas/encontros realizados. *Temporada de Projetos na Temporada de Projetos* publicou uma troca de e-mails na qual os curadores conversam com um artista que recusou o convite para disponibilizar ao público o seu projeto enviado e não selecionado pelo mesmo edital que promovia a exposição. *Um espaço para a contracultura inglesa* publicou um texto que o artista Jorge Menna Barreto havia produzido para a exposição. *Invernos de um Balneário* apresentou a narrativa visual *La Fusa* (1970-71).

Por fim, há dois textos produzidos por curadores e pesquisadores integrantes da exposição que apresentam reflexões sobre museus e exposições. Não são textos inéditos, mas que colocados lado a lado e inseridos na exposição Campo Neutral podem ser lidos de maneira diferente e contribuem para adensar debates provocados pelas práticas artísticas e curatoriais presentes neste projeto. No texto *Como garrafas lançadas ao mar*, Regina Melim apresenta uma série de referências que reconstroem pedaços do percurso que a levou a criar exposições portáteis cujos itinerários são desconhecidos e construídos por pessoas que levam e compartilham as publicações em diferentes contextos. Já o texto *O antimuseu*, do pesquisador e curador Martin Grossmann, propõe uma releitura e atualização do museu não apenas como um conceito, mas como uma prática. Ao apresentar uma revisão da história dos museus de arte que, no decorrer do século passado, afastaram-se de sua condição pública e abordar criticamente a experiência do MoMA-NY como uma tentativa de enfrentar a trajetória do museu para morte, o autor busca

outras experiências históricas que permitam reescrever uma história capaz de repensar a atualidade de uma instituição que, mesmo sob ataques, continua sendo a “cabeça” do sistema da arte. A crítica proposta através do *antimuseu* caracteriza-se como uma crítica no interior do sistema arte que está mais para um deslize, uma variação, do que para uma ruptura real.

Café Educativo (2007 -): seminário, aulas e mediação

Do mesmo modo que a publicação é entendida como um espaço expositivo, o seminário, as aulas e as instâncias de mediação presentes na exposição Campo Neutral também o são, afinal a apresentação de uma proposição artística ou curatorial não se restringe à sua exposição num lugar físico determinado.

No texto *Formas de apresentação: da exposição à autoapresentação como arte*, o artista e pesquisador Hélio Ferverza questiona-se sobre o sentido e o predomínio dos museus, galerias, bienais e feiras serem entendidos como os espaços expositivos por excelência. Referindo-se ao conceito de espaço de Michel de Certeau (citado por Ferverza, 2009b, p. 74) como um lugar praticado de sorte que “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” e “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos — um escrito” o artista compreende que “um espaço de exposição não é produzido simplesmente em decorrência da presença física de uma obra ou produção artística no lugar constituído pelo museu ou galeria” (Ferverza, 2009b, p.75). O espaço expositivo se estabelece por elementos que formulam e agem sobre a visualidade: exposição, obra, artista, curador, mediador, público, publicação, pôster, publicidade, galerista, crítico, colecionador, museu,

galeria, acervo, patrocinadores, formas, cores, suportes, história da arte, etc. Em razão disto, Fervenza (2009b, p. 76) conclui que

uma palestra, por exemplo, pode constituir-se numa apresentação e agregar valor simbólico ou agir sobre a visualidade. Embora possa não ser designada explicitamente como um ato artístico, ou não querer sê-lo, uma palestra ou uma publicação pode produzir um efeito de arte, agir no sentido e na concepção de uma produção [trabalho de arte], ser um desdobramento de fato anterior, mesmo que o ocorrido não esteja mais visível ou acessível, a não ser talvez por sua documentação. [grifo meu]

Ao lado das aulas e da mediação, o seminário realizado no *Campo Neutral* atua como um espaço expositivo, pois é entendido como uma instância de produção dos trabalhos e não como um anexo destes. Não são conversas sobre um trabalho exposto, mas o próprio trabalho, visto que podem agir sobre o sentido e a concepção das proposições. É o que ocorre, por exemplo, no *Projeto Matéria* do artista Jorge Menna Barreto e n o *Projeto Mutirão* da artista Graziela Kunsch. No *Projeto Matéria*, realizado em 2004, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), o artista propôs o que chamou de *oficina como intervenção* durante a qual realizou-se um curso sobre arte contemporânea. No CCSP, duas paredes falsas ambientaram uma sala de aula onde a oficina ocorreu. O público imediato da oficina foi limitado a 15 pessoas com o propósito de estabelecer uma relação mais horizontal com os visitantes e gerar entre os participantes um vínculo que se desdobrasse no tempo. Presente em outros trabalhos do artista, esta diminuição quantitativa do público decorre também de uma “migração da especificidade do lugar para a do público, que deixa de ser tratado como genérico e assume um perfil” (Barreto, 2007, p.114). As pessoas que não puderam participar das aulas tinham a possibilidade de acessar o trabalho através de anotações deixadas na parede, que funcionava como um quadro-negro. Na exposição *Campo Neutral*, o *Projeto Matéria* foi apresentado por meio de um documento com a programação da oficina de 2004 e a realização de uma nova aula realizada

na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) no dia 20 de junho de 2013. Nessa ocasião, a aula-exposição chamou-se *Matéria Invertida: sala de aula na exposição exposição na sala de aula* em uma clara alusão ao deslocamento produzido pelo projeto curatorial do Campo Neutral: em 2004 a sala de aula foi levada para dentro de uma exposição; em 2013 foi a vez de a exposição ser deslocada até a sala de aula. Com a participação predominante de alunos da EMBAP cuja graduação em artes visuais é ancorada nas clássicas práticas de ateliês de gravura, escultura e pintura, a aula-exposição do *Projeto Matéria* pôde contrapor-se como um outro modo de pensar e fazer arte e debater os trânsitos entre produção acadêmica e circuito de arte, espaço de exposição e espaço de formação, e artista-pesquisador e curador-pesquisador.

O *Projeto Mutirão*, desenvolvido desde 2007 pela artista Graziela Kunsch, é uma obra processual que ocorre na forma de conversas e apresentações que têm como ponto de partida uma série de excertos de imagens videográficas capturadas em plano-sequência cinematográfico, sem edições e que documentam a produção coletiva da cidade. A cada apresentação, são escolhidos alguns excertos que são exibidos para dar início a uma conversa com o público presente. Todas as apresentações são registradas e excertos auto-reflexivos destas são incorporados ao trabalho com o objetivo de repensar o papel dos indivíduos nos processos coletivos, históricos e políticos, incluídos os artistas. No *Campo Neutral*, o *Projeto Mutirão* pela primeira vez não teve a presença da artista Graziela Kunsch na condução da conversa e foi apresentado em seção única no dia 30 de junho de 2013, às 15:00 h, na sala de exposição. Apenas cinco pessoas presenciaram e conversaram sobre a série de excertos escolhidos pela artista e exibidos em sequência linear e não randomicamente quando da presença da artista.

Muitas vezes, a reapresentação destes projetos em um espaço expositivo ocorre através de resíduos, registros e documentos de experiências anteriores. Foi deste modo que muitos trabalhos apresentaram-se na exposição *Campo Neutral*, o que implicou em uma grande quantidade de material documental. A quantidade e diversidade de fotografias, textos, publicações, vídeos e áudios para serem consultados e a sala de exposição como um espaço em elaboração e transformação diária exigiram atenção maior para construção de um contexto de recepção adequado a estas condições. Neste sentido, o trabalho Café Educativo do artista Jorge Menna Barreto desempenhou um papel central para o cotidiano da exposição — não como um aparato de suporte à exposição que é a ideia predominante nos educativos de museus, mas como um espaço de ativação da própria exposição. Como contraponto às narrativas diretivas das visitas guiadas, o *Café Educativo* foi pensado como uma instância de mediação espontânea com a intenção de estabelecer vínculos e manter o visitante por mais tempo na exposição.

Descrito pelo artista como a instalação de um café no espaço expositivo, que, além de servir café ou comida funciona, como uma ilha de mediação não-diretiva entre a instituição, seu departamento educativo, profissionais da arte e o público, o *Café Educativo* tem como diferencial o fato de seus atendentes serem pessoas aptas a estabelecer conversas sobre a exposição (Barreto, 2014, p.28). A criação desta proposição respondeu a uma situação específica do Paço das Artes, São Paulo, na qual o artista fazia parte do *Grupo de Educação Colaborativa*. Em 2003, ao perceber a ociosidade de um canto anexo ao espaço expositivo, propôs à instituição instalar ali um café que seria atendido por mediadores. A proposta que não chegou a ser realizada no Paço propunha uma mediação espontânea e desinteressada sem cobrar do mediador e do visitante que ocupassem um lugar num jogo.

Diante de questionamentos feitos durante o Seminário sobre a proposta do *Café Educativo* e as possíveis relações com práticas educativas dos museus, o artista Jorge Menna Barreto propôs a construção de um novo vocabulário para pensar seu próprio trabalho e outros presentes na exposição que também assumem a mediação como constitutivas de seu próprio corpo:

Eu acho importante nesse projeto educativo, que a gente está chamando de aspecto educativo da exposição, e talvez devesse até pensar em outros termos, falar dessa esfera que é um educativa reivindicado mais pelos artistas e pelos curadores do que de fato pelo campo da educação. Talvez ele esteja mais alinhado com o campo da reflexão sobre a recepção em arte e daí sua relação com o público. Porque a partir daí a gente pode alinhar vários trabalhos na exposição, nessa preocupação, da ideia de recepção. Daí a gente entra numa outra discussão que é de participação, interatividade, que são vocabulários e questões mais próximos dos participantes do que questões de cunho educativo da instituição, que tem uma responsabilidade que muitas vezes é de de uma contrapartida social com o atendimento a escolas. (Campo Neutral, 2013)

A esta reflexão seguiu-se um comentário do artista Ricardo Basbaum, para ressaltar a necessidade de um outro vocabulário para se pensar trabalhos que prescindem dos educativo dos museus:

[...] você está sendo muito preciso sobre a necessidade de ter esse outro vocabulário. É preciso entender que a pedagogia é parte da obra, ela não está dissociada. [...] Esse tipo de obra tem que pensar na sua pedagogia como parte do processo. E os trabalhos prescindem de um educativo da instituição na medida em que isto se torna muito claro no trabalho. (Campo Neutral, 2013).

Apesar de constar no projeto enviado e aprovado pela FCC e MGCC, alguns meses antes da abertura da exposição, a Diretoria de Patrimônio da FCC, através da Direção do MGCC, telefonou para comunicar-me a impossibilidade de o *Café Educativo* ser instalado no espaço museológico. Alegaram que a presença de alimentos e bebidas poderia danificar outros trabalhos expostos no museu e que restos alimentícios atrairiam insetos e bichos. Jorge Menna Barreto e eu

argumentamos que não poderíamos tomar como ponto de partida a incapacidade do público de diferenciar situações artísticas e optamos por contestar por escrito. No dia 02 de março de 2013, foi enviado o seguinte e-mail à Direção do Museu:

Olá Ana,

ontem conversei com o Jorge Menna Barreto a respeito da situação passada por vc sobre a "impossibilidade" da exibição do trabalho "Café Educativo".

1. A presença de seguranças na porta das salas expositivas é algo agressivo ao público visitante do Museu, bem como hostil ao trabalho.

2. É possível estabelecermos uma relação de maior cumplicidade e respeito com o público.

3. Quando o "Café Educativo" foi exposto no Panorama 2011 — MAM-SP houve questionamentos semelhantes. Nesse caso uma solução foi o uso de sinalização do trabalho.

4. Por fim, acreditamos que o papel do "segurança" possa ser substituído pelo(s) mediador(es) que estarão presentes durante todo o período de exposição. O mediador "atenderá" o "Café", servindo café e informações sobre a exposição.

Acho que essas duas situações (sinalização e presença de mediador) possam ser importantes na conversa com os responsáveis por autorizarem a exposição do trabalho "Café Educativo".

Felipe

Nos dias 15 e 16 de junho de 2013, durante o seminário que contou com a participação dos dez artistas e curadores com trabalhos expostos em *Campo Neutral*, o *Café Educativo* preparou as refeições servidas no espaço expositivo. Conforme proposto pelo artista, a alimentação predominantemente orgânica e vegana teve como propósito levantar questões referentes a uma maior consciência ecológica. As verduras, frutas e temperos servidas foram todas comprados na Feira de Produtos Orgânicos do Passeio Público, localizada a duas quadras do MGCC. Alguns produtos adquiridos na Barraca da Cooperfloresta Barra do Turvo haviam sido encomendados havia algumas semanas quando o artista visitou a cooperativa de produtores agroflorestais. Esta visita ocorreu como parte da disciplina *Arte e Esfera Pública*, ministrada pelo Jorge

Menna Barreto em um curso de especialização⁴³ em Artes Visuais por mim coordenado.

O Seminário, de acordo com o convite feito aos artistas e curadores, teve o propósito de ser uma exposição das práticas, trajetórias e questões constitutivas das proposições apresentadas. O dia 15 teve início com a ida à Feira, a preparação dos alimentos para serem consumidos durante o final de semana e a chegada, pouco a pouco, de aproximadamente 40 pessoas que participaram das 6 horas de conversas. Primeiramente, como de praxe, fiz os agradecimentos a todos os envolvidos na realização do projeto e em seguida apresentei algumas questões que orientaram a construção da exposição e que desenvolvo nesta tese como, por exemplo, a relação com projetos anteriores, o campo neutro como uma imagem da indeterminação de fronteiras, a intersecção entre práticas artísticas e curatoriais, a proposta da crítica institucional ser repensada a partir de contextos institucionais precários, a construção de uma exposição como produção de contextos de recepção, a exposição no museu como um espaço de uso e cultivo e, por fim, que a exposição exibia indistintamente práticas artísticas e curatoriais.

Quiçá pela ênfase dada por mim na apresentação inicial, um assunto que atravessou os debates no decorrer da tarde foi a relação institucional que atravessa os trabalhos expostos. O *Café Educativo* mais uma vez voltou ao centro da mesa em decorrência da sua aquisição pelo MAM-SP e os procedimentos de empréstimo estabelecidos pelo contrato de aquisição. Tal história adensa questões mais amplas, como a apresentada pelo historiador e curador Paulo Reis sobre as condições e

⁴³ O curso de especialização em Artes Visuais, 2012-14, realizado em parceria com a Universidade Positivo, teve como princípio gerador a ideia do artista-etc. O conteúdo programático contemplou discussões sobre práticas artísticas, curatorias, mediações críticas, design de exposições, publicações de artistas e projetos editoriais e gestão de projetos culturais. Todos os professores são artistas e/ou curadores que desenvolvem pesquisas acadêmicas.

possibilidades de as obras perdurarem como objetos de cultura que serão pensados daqui a vinte anos, como viverão os trabalhos que não serão adquiridos por qualquer museu, enfim: como isto se tornará um regimento de cultura possível de ser acessado? Ou sobre a burocratização da cultura no Brasil, assunto que foi abordado pela exposição *Temporada de Projetos na Temporada de Projetos*, e retomado no seminário pelo crítico e curador Santiago Navarro. Foi também questionada a capacidade de controle e negociação sobre o trabalho estabelecida pelas relações entre instituição, artista, curadores, mediadores. Tais questões podem ser percebidas na transcrição abaixo:

Paulo Reis — Felipe, falando da obra do Jorge [*Café Educativo*] em uma exposição que tem esses trânsitos institucionais ou alguma coisa que a gente possa chamar de crítica institucional, eu queria saber como foi o teu diálogo com o MAM. Como um sujeito particular que empresta uma obra. Como é esta negociação com um museu que tem um trabalho sério com acervo, catalogação, pesquisa e tudo mais? A negociação foi conjunta, Jorge e você, ou você como organizador da exposição foi quem dialogou com o MAM-SP? Só para saber como é o trânsito institucional.

Jorge Menna Barreto — Está ocorrendo ainda o processo de empréstimo, mas não chegou o contrato porque ele precisa ser refeito. Quando a obra *Café Educativo* foi adquirida, houve oito meses de negociação até a gente descobrir o que seria adquirido. Ela não se constitui em uma obra no sentido material. Não existe isso, tanto que aqui ela não tem a mesma configuração de quando ela foi adquirida. E quando me enviaram o formulário de empréstimo de obras, talvez só 30% dos itens se aplicavam ao *Café Educativo*. É preciso refazer todo o formulário de empréstimo e isto está ocorrendo. Como é a primeira vez que ela é emprestada para fora do MAM-SP é a primeira vez que este formulário precisou ser preenchido.

Graziela Kunsch — Jorge, a obra foi adquirida como uma proposta do educativo, como uma obra de arte, ou as duas coisas?

Jorge Menna Barreto — Ela é adquirida como obra de arte, mas ela acontece neste nó da instituição que tem a ver com o educativo, a expografia, com os artistas, com o público. Um dos pré-requisitos para ela ser emprestada é que a instituição tenha um vínculo educativo, ou com educativo, ou um educador presente no espaço, ela necessita do educativo para acontecer.

Graziela Kunsch — É um texto de contrato?

Jorge Menna Barreto — Exatamente. O que acabou acontecendo é que a instituição, o MAM-SP, torna-se muito mais um arquivo da obra, no sentido de qual o papel do museu. Ele zela pela obra, afinal a instituição que a abriga tem estas características, mas também se torna um espaço de memória. Cada vez que o Café é montado gera-se uma nova documentação que passa a integrar um arquivo em curso que está ocorrendo na instituição. Quanto mais denso estiver o arquivo mais autonomia a obra vai ter em relação a minha presença.

Graziela Kunsch — E isto tudo já tinha sido previsto no contrato?

Jorge Menna Barreto — Sim, mas o pedido de empréstimo do Felipe acabou gerando novas questões também.

Graziela Kunsch — E aí, esse contrato é reescrito...

Jorge Menna Barreto — É ...

Martin Grossmann — Deixe-me perguntar uma coisa: o pedido de empréstimo foi feito pelo Museu da Gravura?

Jorge Menna Barreto — Não.

Martin Grossmann — Por que não?

Felipe Prando — O MAM-SP disse que quem tinha que solicitar o empréstimo é quem está organizando a exposição.

Roberto Traplev — E não a instituição que está sediando a exposição?

Felipe Prando — Não, o contrato de empréstimo será feito no meu nome.

[...]

Roberto Traplev — Independente da obra ser exposta num museu...

Felipe Prando — Foi feita uma solicitação de empréstimo que explicava a proposta, a data e o local da exposição. Mas a resposta do MAM-SP foi muito simples: "Ok, está autorizado o empréstimo".

Paulo Reis — O MAM-SP?

Felipe Prando — Sim, o MAM-SP. É interessante por que o que é comprado é um projeto, um conceito e não há nenhuma obra [objeto] a ser transportado. Depois enviei um e-mail lembrando que a exposição estava prestes a ocorrer e perguntando sobre o contrato de empréstimo, condições, etc. Pois, o Jorge havia comentado que por conta do processo de negociação sobre o que e como o trabalho seria adquirido o contrato traria algumas condições de execução e apresentação estariam colocadas no contrato. Mas, a conversa continua, ainda não fechou.

Ricardo Basbaum — Então você tem que apresentar uma documentação para o museu?

Jorge Menna Barreto — Exatamente, isto faz para do contrato de empréstimo.

Ricardo Basbaum — E a produção desta documentação, o museu se responsabiliza também?

Jorge Menna Barreto — Não. Quem se responsabiliza é quem está com a obra emprestada, no caso esta exposição. Quem gera a documentação é quem toma emprestado. Isto é algo que estamos conversando que os educadores que participam, a Margit⁴⁴ e o Marcos, também foram envolvidos no projeto como criadores desta documentação já que são eles quem estão nesta posição privilegiada de convívio maior com a exposição. Isto integra o arquivo em curso. Sei lá, depois que eu morrer a obra continua existindo e quanto mais isto tiver acontecido mais a pessoa que for remontar o trabalho vai ter material para ler e perceber este movimento na história. Por isso, digo que, quanto mais a obra for realizada, mais autonomia terá em relação à minha presença. Atualmente, está no contrato que a exposição pague meu deslocamento e trabalho para remontar a obra.

A conversa do dia seguinte, iniciada aproximadamente às 11h, foi pontuada pelas práticas artísticas e curatoriais apresentadas no *Campo Neutral*. Nos meses que antecederam a exposição a artista Milla Jung, o historiador e curador Paulo Reis e a curadora Keila Kern foram convidados para trabalharem na elaboração de alguns questionamentos aos trabalhos expostos. Nas reuniões que realizamos, discutimos quais seriam as questões fundamentais da exposição e de cada trabalho, além de, segundo afinidades pessoais e conceituais, organizar três grupos de artistas: Milla Jung encarregou-se das questões sobre a produção do Vitor Cesar, Santiago Navarro e Regina Melim; Paulo Reis sobre a produção de Jorge Menna Barreto, Ricardo Basbau e Graziela Kunsch; e Keila Kern sobre a produção de Luiza Proença, Roberto Winter, Martin Grossmann e Roberto Traplev. As questões elaboradas que não eram perguntas a serem respondidas obrigatoriamente, mas leituras críticas compartilhadas com o público presente foram as seguintes:

Vitor César, na sua dissertação, você cita Vilém Flusser, questionando-se se é possível configurar objetos de modo que os aspectos comunicativo, intersubjetivo e dialógico sejam mais enfatizados do que os aspectos

⁴⁴ Margit Leisner atuou como educadora nas três primeiras semanas da exposição e depois foi substituída pela Aline de Lima Moraes. O outro mediador-atendente foi o artista Marcos Frankowicz.

objetivo, objetual e problemático... Esta é a proposta do *BASEmóvel*? Nesse sentido, o que é esse lugar que você, nesse caso, em parceria com o Felipe Prando, constrói no Museu? Trata-se de funcionalizar a ideia da curadoria e/ou de desfuncionalizar o cubo branco?

Regina Melim, você foi orientadora do Felipe Prando no mestrado realizado na UDESC; então, é possível entender sua presença nesta exposição não só a partir da Plataforma *par(ent)esis*, mas também como uma interlocutora/pensadora que apresenta a fundamentação para a configuração desses novos agenciamentos nas artes visuais. Gostaria de saber sobre a sua atuação como artista/pesquisadora, de que modo você constrói a relação entre a sala de aula/universidade e o circuito de arte e o que a *par(ent)esis* representa dentro deste debate.

Santiago Garcia Navarro, no texto crítico escrito em 2012 para o *Prêmio Pipa* (em suas palavras, texto como obra ou ação literária), você rejeita as prerrogativas do programa daquela instituição considerando os conflitos de interesses entre o sistema econômico e o da arte, e sugere um posicionamento urgente de horizontalidade e cooperação entre esses diferentes lugares. No texto crítico que você escreve em 2012 para o *Prêmio Pipa* (em suas palavras, texto como obra ou ação literária), você rejeita as prerrogativas do programa daquela instituição, considerando os conflitos de interesse entre o sistema econômico e o da arte e sugere um posicionamento urgente de horizontalidade e cooperação entre esses diferentes lugares. Flusser, falando do estrangeiro, dá importância à passagem de "livre de quê" para "livre para quê", uma travessia interessante para entender um gesto e seu alcance. Como é possível pensar a arte hoje?

Jorge Menna Barreto, gostaria que você discorresse sobre alguns de seus procedimentos poéticos que incluem ações reais e simbólicas de atravessamento de espaços, entendidos aqui como apropriações, trânsitos, usos e conexões discursivas entre diferentes espacialidades. Tomo como referência suas proposições *Entre o céu e a terra* (2003), o *Projeto Matéria* (2004) e sua proposta do *Café Educativo* (2007/2013), atualmente no acervo do MAM-SP.

Ricardo Basbaum, podemos facilmente aferir que não mais cabe pensar num projeto único que oriente toda a complexa produção artística da atualidade e, de forma mais arriscada, afirmar que cada obra ou proposição se coloca sempre como um projeto possível da arte na contemporaneidade. Entendo aqui "projeto" como um conjunto de atitudes prospectivas estabelecidas em relação a um determinado dado de temporalidade, seja no agora, no plausível ou implausível, num futuro imediato ou mais longínquo. O "possível" sendo uma percepção e ação críticas frente às condições materiais, sociais, vivenciais e/ou simbólicas nas quais estamos mergulhados. E a "arte" apreendida como uma construção específica de afirmação, compartilhamento, aposta, jogos e negociações do sensível. Dito isso, pode-se ponderar um projeto possível, assim definido, em suas proposições artísticas?

Graziela Kunsch, entendendo a provocação crítica que aparece no título de sua exposição *Não há nada para ver* (2007) e em seus postulados conceituais, vai propor uma fricção de ordem estrutural-poética com outra proposta sua, o *Projeto Mutirão*, na qual o ato comprometido de ver, registrar e abrigar visualidades realizadas por outros olhares ganha presença pungente. Seria possível afirmar então que entre essas duas polaridades complementares, a do “nada para ver” e a do “tudo para ver”, estariam estabelecidos um dos motores poéticos de sua pesquisa artística, ou de forma mais ampla, em produções contemporâneas?

Luiza Proença e Roberto Winter, a *Temporada de Projetos*, em 2009, foi um período extenso de convivência intensa entre instituição (ainda que a direção do Paço das Artes estivesse no MIS), o projeto (que além da exposição consistiu em oficinas e palestras) e o público (animado pelas atividades); numa experiência que ampliava ainda mais seus braços via internet com transmissão on-line e blog, que ainda estão disponíveis. Passada a experiência e somadas outras e novas atividades, nas quais nem sempre foi possível tanta interlocução, pergunto: em que medida será possível um “desvio” da solidão, desde a solidão do projeto pré e pós sua realização até a solidão do artista (ou curador) ante a Instituição e, se podemos dizer, a solidão do espectador? Que reflexões apareceram, nesse sentido, quatro anos depois?

Martin Grossmann, como um dos idealizadores da plataforma *Fórum Permanente* você tem pessoalmente conduzido parcerias com diversos atores e instituições do sistema de arte, criando e tornando disponível, desde 2003, imenso e valioso conteúdo crítico sobre esse sistema a visitantes (como são visitantes os que frequentam museus) brasileiros e estrangeiros. A sua trajetória como profissional, entre professor, curador e diretor de instituições paulistanas, de certa forma também possibilita e conduz as experiências do Fórum. Atualmente, como diretor do Instituto de Estudos Avançados IEA-USP, novos temas estarão entrando na agenda do Fórum Permanente?

Roberto “Traplev” Moreira, Marcel Broodthaers, artista belga pelo qual partilhamos apreço, inventou um museu em sua própria casa, em 1968. Ele dizia que a ficção trata a realidade revelando também o que ela, a realidade, esconde. Podemos considerar *Recibo* como um projeto ficcional? Quais “realidades”, ainda que circunstanciais, entre burocracia e sistema da arte no Brasil hoje, alcançaram ser “reveladas” pela experiência, em continuidade, desse projeto?

Ao final do dia e alegando certo cansaço, o artista Jorge Menna Barreto em vez de tratar do atravessamento de espaços entre suas próprias proposições, comentou sobre a criação de uma vizinhança concreta entre os trabalhos que nunca nunca tinha sido apresentada apesar de sabermos da existência destas relações.

Estes trabalhos surgiram como respostas a situações que em sua época foram específicas e, neste sentido, são uma resposta que pressupõe uma escuta, pois não se responde a algo que não existe. São trabalhos que “por um confronto, um embate, uma adesão se constituem como uma instância relacional”, enquanto “construção de uma voz em relação a outra voz” (*Campo Neutral*, 2013). Daí a ideia de resposta e responsabilidade retirada do texto *A arte de ser testemunha da esfera pública nos tempos de guerra*⁴⁵, no qual a autora Rosalyn Deutsche desconstrói a palavra “responsabilidade”: a palavra em inglês “re-spons-ability” seria “habilidade de resposta”. O artista conclui sua participação retomando uma afirmação da artista Graziela Kunsch e uma participação da artista Milla Jung na *Aula: crítico-etc.*, realizada no dia 06 de junho de 2013.

Jorge Menna Barreto — Hoje mesmo a Grazi, ao defender a presença do seu trabalho no MAR, disse que o artista não é irresponsável; o Vitor mesmo falou da ideia de responsabilidade. E também ouvi a Milla fazer uma costura possível da exposição e dos trabalhos aqui presentes falando sobre a noção de responsabilidade. [...] E acho que já falamos bastante do *Café Educativo* ontem, e daí eu queria passar a palavra para a Milla.

Milla Jung — A *Aula: crítico-etc.* era a última aula da disciplina de *Crítica de Arte* [a última aula da disciplina ministrada pela artista na Universidade Tuiuti do Paraná foi realizada na sala de exposição do *Campo Neutral*] e eu trabalhei com a turma o que é crítica de arte?, o que é crítica de arte hoje?, o que é crítica? Sem entrar numa abordagem histórica da crítica e abrir um pouco o campo de reflexão. O final desta disciplina coincidiu com o início da exposição e a ideia passou a ser pensar a zona reflexiva de cada trabalho, que cada trabalho constrói seu próprio argumento e sua própria zona de reflexão. Chamava a atenção nos trabalhos a responsabilidade por criar algo novo e quando você cria isto também tem que criar uma forma de pensa-lo. Tem que construir o argumento. Os trabalhos daqui, cada um ao seu modo, tem esta esfera crítica. [...] Alguns com seminários, as palestras, enfim, cada um a sua maneira carrega sua própria reflexibilidade. (*Campo Neutral*, 2013)

45 O artista Jorge Menna Barreto foi quem fez a tradução deste texto para o português.

BASEmóvel (2006-): a exposição na sala do MGCC

Além de não se adequarem ao formato padrão de exposição, outra aproximação possível entre muitos dos trabalhos expostos é a escala reduzida na qual se estabelece a relação entre o público e essas práticas. Esta escala pode potencializar a criação de uma esfera relacional e comunicacional que faz da exposição um espaço de uso e de encontro. No primeiro dia do Seminário, 15 de junho, após eu mesmo fazer uma apresentação do projeto, a artista Graziela Kunsch, ao comentar essa concepção de espaço expositivo, argumentou que por muito tempo também usou os mesmos termos, mas que atualmente prefere falar de um espaço expositivo a ser cultivado e afirmou que

é legal ver o Jorge [Café Educativo], com essas lentilhas germinadas, com as coisas literalmente cultivadas, e um pouco essa ideia, como você estava dizendo: as pessoas voltam, as pessoas gostam de passar tempo aqui, as pessoas estudam nesse espaço. É um espaço de transformação. Algumas coisas novas vão acontecer, e vai mudar um pouco, nunca está totalmente pronto. Essa defesa tem um pouco a ver com isso, a gente tende a olhar para um espaço de exposição como um espaço que já é acabado, que já é pronto, que existe sem a presença das pessoas, mas é um espaço permanentemente cultivado, resignificado (*Campo Neutral*, 2013).

Nos dias atuais, práticas artísticas e curatoriais que acontecem em escalas espaciais menores e temporais mais dilatadas constituem contrapontos às bienais e feiras de arte⁴⁶, cujas estruturas expositivas, em grande parte, continuam marcadas pelo histórico das exposições universais do século XIX. Nesta mesma perspectiva, a criação do Museu de

⁴⁶ As Bienais e Feiras de Arte são importantes mecanismos alimentadores de uma produção artística criada e consumida globalmente. A globalização da arte contemporânea, que pode potencializar localidades, a partir de seus contextos específicos, ativar redes que facilitem a comunicação e produção local sem a intermediação de centralidades de base eurocêntricas, enfrenta, segundo Charles Esche (2011), um paradoxo que o *boom* das bienais dos anos 1990-2000 tornou bastante evidentes: "enquanto artistas, escritores, músicos, curadores e seus públicos são provocados a produzir e se engajar em trabalhos artísticos que lidam com políticas de exploração e suas consequências, esta mesma produção e engajamento pode ser facilmente transformada em *comodities*".

Arte Moderna de Nova York, MoMA-NY, em 1929, segundo Martin Grossmann (2011, agosto, p.147-8), também pode ser compreendida como um processo de reatualização das exposições universais, porém uma reatualização que rompeu definitivamente com as belas artes.

Este duplo processo, reatualização e rompimento, na criação do MoMA-NY, produziu transformações no sistema da arte que consagraram o Cubo Branco como a forma predominante de apresentação de trabalho de arte. Mary Anne Staniszewski (2001, p. xxi), afirma que o esquecimento de uma ampla variedade de formatos expositivos, presentes nas primeiras décadas do MoMA-NY, resulta da institucionalização da arte moderna e contemporânea e do desenvolvimento de convenientes fórmulas profissionais. Desde então, o predomínio do Cubo Branco como forma de apresentação da produção artística estabelece um ritual da modernidade “no qual os indivíduos visitam museus para contemplar criações, uma a uma, em interiores neutros⁴⁷ organizados para enfatizar a autonomia de quem vê [espectador] e do que é visto [obra de arte]” (Staniszewski, 2001, p. 291). Essa concepção de espaço expositivo reforça a identidade do indivíduo como um consumidor e o encoraja para o seu exercício do livre arbítrio no livre mercado, validando uma noção muito particular de subjetividade moderna conforme o “sonho americano” (Staniszewski, 2001, p.291).

Numa rápida passagem por museus, galerias e centros culturais, percebemos o predomínio de espaços expositivos organizados de modo a replicarem a ideia do Cubo Branco. Mesmo lugares como o MGCC, que não foram projetados para serem Cubos Brancos, tentam travestir-se como tal. O edifício que abriga o MGCC, um antigo casarão com grandes

47 O “neutro” aqui tem um sentido oposto ao “neutro” barthesiano. O “neutro” comentado por Mary Anne Staniszewski faz referência a uma neutralidade formal, sem juízo de valor, que remete a um estado imparcial, enquanto que o “neutro” barthesiano apresenta-se como “neutro” ético, em relação a uma opção, que não alude ao nem-nem, mas para o irregular, imprevisível, o ora um ora outro em desordem.

janelas e alguns afrescos restaurados, faz uso recorrente de paredes falsas, janelas lacradas e da iluminação para homogeneizar o espaço, otimizar o uso das paredes e transformar antigos cômodos de uma casa em um espaço para exposição de obras de arte. Esses revestimentos são tentativas de aproximar o espaço expositivo da descrição que Brian O'Doherty (2002, p.04) faz da galeria Cubo Branco ao associá-la à construção de uma igreja medieval, ao afirmar que

o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, "para assumir vida própria".

A construção do aparato expositivo do Cubo Branco pressupõe a existência de dois mundos distintos, separados e sustentados por um conjunto de medidas para impedir a contaminação do ambiente por elementos que lhe são estranhos. Um espaço asséptico e livre de contaminação.

O Cubo Branco revestido pelos discursos da transparência, imparcialidade e inércia visa a permitir ao espectador a pura fruição estética da obra que estaria "isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma" (O'Doherty, 2002, p.03). Todavia, uma observação crítica deste revestimento revela um espaço conotado social e ideologicamente. O Cubo Branco é, em si, uma instituição cuja configuração encontra-se próxima das instituições disciplinares, descritas por Michel Foucault (2002) como produtoras de corpos dóceis⁴⁸. O visitante de uma exposição Cubo Branco é um contemplador de coisas

⁴⁸ Nas fábricas, hospitais e escolas, exemplos clássicos de instituições disciplinares, o controle da existência dos indivíduos trata "não somente de apropriação, de extração máxima de tempo, mas também, de controlar, de formar, de valorizar, segundo determinado sistema, o corpo do indivíduo". Para Foucault (2002, p.119), o aparecimento desta estrutura disciplinar nas sociedades pós-revolução industrial tem uma dupla função: "transformação do tempo em tempo de trabalho", e fazer com que o "corpo dos homens se torne força de trabalho".

postas no nível do seu olhar, é um olho com pés. Ao dispor e alinhar os trabalhos a uma altura de 1,50 em relação ao chão, considera-se um tamanho médio do público de modo que, sem qualquer esforço, os trabalhos estejam no campo de visão do visitante. A contemplação passiva respeita códigos e condutas predeterminadas de modo que “o observador [sob uma claridade esclarecedora] foi configurado para garantir uma distância segura, um olhar desinteressado e o esquecimento do corpo” (Filipovic, 2008, p.88). Esse saber tecnológico na construção de exposições é, a partir do pensamento de Michel Foucault, um poder epistemológico cujo saber é extraído do próprio indivíduo, a partir do seu comportamento registrado, anotado e acumulado pelo poder que se exerce sobre ele por intermédio da vigilância (2002, p.121).

Duchamp, conhecedor desse saber tecnológico que conforma o espaço expositivo, permanentemente questionou “não só o quê e como vemos, mas o que e como as instituições de arte nos fazem ver” (Filipovic, 2008, p.90). Em 1937, na *Exposition Internationale du Surréalisme*, ao assumir o papel de designer da exposição, ele realizou uma série de intervenções no espaço expositivo. O teto, originariamente fonte de luz, ficou ondulado e forrado com 1.200 sacos de carvão, cuja poeira caía sobre a roupa dos convidados, dispôs os trabalhos em portas giratórias e a galeria ficou numa quase completa escuridão. Duchamp desejou dispor sensores elétricos que seriam ativados pelo trânsito dos visitantes de modo a iluminar os trabalhos, todavia Man Ray teve que adaptar a ideia e durante a noite de abertura apagou as luzes da galeria e distribuiu lanternas para que os visitantes pudessem ver os trabalhos. Em 1942, a convite de André Breton, ele montou outra exposição, *First Papers of Surrealism*, realizada numa mansão com adornos dourados, teto com pinturas da mesma cor e candelabros de cristal. Para contrapor essa arquitetura que emolduraria a mostra, ele instalou 25 mil metros de barbante, criando uma teia de fios enroscados através da galeria da exposição, que

apresentava basicamente pinturas. Para atravessar a malha de fios, chegar aos trabalhos e observá-los, o visitante precisava contorcer o seu corpo. No dia da abertura, Carol Janis, de 11 anos de idade, e seus amigos que corriam e brincavam entre os fios da exposição, quando chamados à atenção respondiam que Marcel Duchamp havia pedido para irem brincar lá (Filipovic, 2008. p.90).

Na exposição *Campo Neutral*, a ocupação da sala do museu foi concebida com o intuito de dialogar com as práticas artísticas e curatoriais expostas e interrogar a configuração do espaço expositivo, fato este bastante evidente em projetos como *Formas de Pensar*, *Arte e Esfera Pública* e *BASEmóvel*. A exposição *Formas de Pensar*, realizada em 2004, na cidade de Buenos Aires, no Malba, foi proposta por Santiago Navarro como um projeto coletivo do qual participaram Francisco Ali Brouchoud, Ricardo Basbaum, Santiago Navarro, Nicolas Guagnini, Karin Schneider e Carla Zacagnini. A exposição apresentou-se como uma trama de relações e competências nas quais os atores do sistema da arte perdem exclusividade em suas funções e as relações de poder entram em crise. Os textos, vídeos e intervenções disponibilizados ao público haviam sido desenvolvidos nos mais diversos campos da curadoria — produção editorial, crítica, gestão de espaços e escritura em geral. Na exposição *Campo Neutral*, por opção do propositor, *Formas de Pensar* foi apresentada por registros fotográficos, peças gráficas e textos, todavia a apresentação em 2004 causou incômodos ao museu, como relatado por Santiago Navarro (*Campo Neutral*, 2013), a ponto de o curador-chefe do Malba censurar uma das proposições, que consistia numa

lista com todos os textos que tinham sido colocados no espaço expositivo, e, ao lado de cada, para cada dia, um quadradinho. Iríamos pedir ao Museu, isto é, aos guardas da sala, para, diariamente, anotarem se os textos continuavam lá ou não, e se alguém havia levado algum.

Esse procedimento de registro e anotação daria visibilidade à vigilância, que constitui o poder epistemológico de uma instituição disciplinar. Provavelmente essa tenha sido a razão da censura, não tornar visíveis mecanismos que configuram um espaço expositivo supostamente imparcial.

O espaço expositivo da exposição *Formas de Pensar* configurado pelas práticas expostas questiona a ideia do que é uma exposição. A artista Carla Zacagnini apresentou a intervenção *Fotocopiadora*, 2004, que permitia os visitantes fotocopiarem as publicações ali expostas. Esse percurso, no qual o visitante leva os trabalhos até a *Libreria La Coppia*, criou um espaço entre o museu e um pequeno comércio de rua. Já o artista Ricardo Basbaum apresentou no próprio espaço expositivo uma espécie de curso realizado em três encontros que tinham como título *El artista como agenciador, como curador y como crítico*. O trabalho convidava os visitantes, sempre condicionados à passagem pelo espaço expositivo, a permanecer e a retornar à exposição.

Alguns meses depois da exposição encerrada, o mesmo curador-chefe do Malba que, no ato de censura, disse “crianças, parem de brincar” afirmou que *Formas de Pensar* tinha sido muito importante para ajudar o museu a se repensar (*Campo Neutral*, 2013).

A exposição *Arte e Esfera Pública*, organizada, via edital *Conexões Artes Visuais-Funarte*, pelos artistas Vitor Cesar e Graziela Kunsch, realizou uma série de debates e apresentações de práticas artísticas a partir das perguntas: como se constituem e se sobrepõem diferentes esferas públicas, diferentes contextos e diferentes audiências? Como o mundo da arte se relaciona com outros mundos/outras esferas? As práticas artísticas escolhidas para estarem na exposição traziam, além das questões acima relacionadas, outras acerca do que é uma exposição de arte: *Group Material*, Julie Ault; *Arquivo de Emergência*, Cristina Ribas; *Biblioteca da Grazi*,

de Graziela Kunsch; *Café Educativo*, Jorge Menna Barreto; *Exposições Portáteis*, Regina Melim; *Projeto Matéria*, Jorge Menna Barreto; a exposição *Não há nada para ver*, Graziela Kunsch; e *BASEmóvel*, Vitor Cesar com a colaboração da Graziela Kunsch e do Grupo Risco. A *BASEmóvel* constou de uma intervenção no espaço expositivo, traçando linhas amarelas no piso para indicar ambientes para os trabalhos expostos e para a realização de debates. Sem levantar paredes falsas, construiu-se um espaço expositivo cuja estrutura manteve visíveis suas adequações e inadequações. Sem criar uma separação entre o dentro e o fora, a intervenção não isolou a exposição do Centro Cultural São Paulo, instituição que recebeu a exposição e foi projetada para não estar separada da cidade de São Paulo.

Ao final dessa exposição, criou-se um glossário com uma série de conceitos recorrentes nos debates, como, por exemplo, endereçamento, registro e *site-specific*. Dois dos verbetes que o *Arte e Esfera Pública* expôs no *Campo Neutral* tratavam de possíveis modos de pensar o espaço expositivo:

Exposição. A noção de que o conteúdo pode ser simplesmente inserido nas formas existentes de exposição e display, como se essas formas fossem neutras, ou se como a produção artística fosse genérica, é bastante problemática. A arte corre o risco de ser confinada por sua apresentação, mais que expandida e apropriadamente contextualizada. [Julie Ault, *Widely spaced at eye level*]

Exposição. A relação entre os trabalhos de arte e a audiência criada pela exposição é de posicionalidade, e como tal a posição de quem fala é algo que deve ser tornado visível pela exposição e seus modos de display. A exposição deve estabelecer um espaço social, isto é, um espaço onde significados, narrativas, histórias, conversas e encontros são ativamente produzidos e colocados em movimento. [Simon Sheikh]

Considerando as questões apresentadas nesses verbetes, é possível afirmar que a *BASEmóvel*, desde suas versões iniciais, constrói um discurso crítico sobre os modos de fazer exposições e os espaços que as recebem. A

BASEmóvel surgiu como uma continuidade da BASE, uma casa localizada em Fortaleza que, entre 2002 e 2004, promoveu e recebeu encontros, exposições e debates. Da desativação desse espaço físico-fixo, a *BASEmóvel* constituiu-se como “uma plataforma de encontros e estudos que assume diferentes formas em resposta às questões que emergem nos espaços e situações onde se apresenta” (*BASEmóvel*, 2014, p.26). Em 2006, a primeira versão⁴⁹ foi feita no interior do Ceará, através de uma série de oficinas e encontros. Vitor Cesar, Renan Costa Lima e Rodrigo Costa Lima viajaram levando uma mala com publicações acumuladas na antiga BASE; a cada cidade abriam a mala e disponibilizavam o material para consulta dos visitantes, realizando algumas rodas de conversa.

A presença da *BASEmóvel* na exposição *Campo Neutral* é muito semelhante ao modo como ela esteve no *Arte e Esfera Pública*. Ao mesmo tempo em que a exposição contém a *BASEmóvel*, esta contém a exposição, isto é, além de ser uma prática artística apresentada nessas exposições, o seu desenho delineia a forma de apresentação delas mesmas. O convite inicial feito a Vitor César foi duplo: expor a *BASEmóvel* e colaborar na concepção e construção da ocupação da sala do museu. Após algumas conversas sobre a expografia, quando questionado sobre como a *BASEmóvel* estaria presente no *Campo Neural*, ele afirmou entender que o projeto expográfico que construíamos era a *BASEmóvel*. A afirmação fazia sentido, pois o objetivo da expografia não era apenas delimitar espaços para os trabalhos, mas criar um contexto para a recepção das práticas expostas, algo que em versões anteriores a *BASEmóvel* já havia realizado. Ao convite da exposição *Campo Neural*, a *BASEmóvel*, com a qual colaborei, respondeu criando um contexto de recepção que afeta a

⁴⁹ Na exposição *Campo Coletivo*, no Centro Cultural Maria Antonia, em colaboração com Graziela Kuschn, apresentou-se como uma poltrona namoradeira que continha a *Biblioteca da Grazi*. Em 2011, na exposição *Conversas*, no MGCC, em colaboração com Enrico Rocha, tomou o formato de um *outdoor* com janela disposto no espaço de exposição.

constituição física e perceptiva das práticas ali apresentadas, e que se constitui por concepções de arte e discursos. Contrapor-se ao controle do Cubo Branco foi algo que norteou a concepção do espaço expositivo, pois, apesar de já ser bastante debatido, o Cubo Branco ainda se reproduz com muita naturalidade. Nesse sentido, o ponto de partida foi considerar a não imparcialidade da exposição e evidenciar isso, algo que, segundo Vitor Cesar (*Campo Neutral*, 2013),

levou a gente a optar por uma montagem que revelasse a sua própria estrutura, que tivesse cor, que tivesse outra espacialidade e que, além disso, uma coisa que está muito relacionada a isso, modificasse também uma espécie de padrão de conduta que o corpo possui nos espaços expositivos mais naturalizados.

A sala do MGCC foi redesenhada. O visitante, ao entrar na sala que tem um formato quadrado, atravessava uma espécie de parede falsa paralela à parede da porta e afastada 1,5 m desta. Construída com madeira e pintada de preto, a parede falsa pensada como uma duplicação da parede do museu ia de uma extremidade à outra da sala. Sua estrutura toda vazada tinha a intenção de manter a continuidade de espaços. O interior da estrutura da parede recebeu algumas prateleiras amarelas que podiam ser acessadas de qualquer lado e sobre as quais alguns trabalhos foram disponibilizados. Nas paredes que a priori sempre são brancas foi pintada uma faixa cinza com 2,70 m de altura sobre a qual foram postos outros trabalhos. Uma placa branca de MDF utilizada para a realização de projeções foi deixada em uma das esquinas da sala. No meio havia banquetas e algumas mesas que foram agrupadas para formar um nicho que abrigou o *Café Educativo*. Esses mobiliários, com as cores amarelo e vermelho, podiam ser recombina- dos pelos visitantes e conforme a necessidade das atividades.

Pensar e problematizar o lugar no qual participamos não implica negá-lo. De diferentes maneiras e intensidades fazemos parte das

instituições de arte cuja existência não é determinada por um endereço, mas por enquadramentos conceituais e perceptivos construídos por discursos e práticas de artistas, curadores, mediadores, público, críticos e demais agentes culturais. A crítica às instituições, deste modo, é inseparável da crítica à própria prática e colocar-se em questão, segundo Hélio Oiticia, citado por Vitor Cesar (*Campo Neutral*, 2013)

implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto a ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente — envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos, etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.

Considerações Finais

Sem um marco teórico consolidado sobre contextos institucionais precários, ou algum trabalho “modelo” como referência, esta pesquisa teria se realizado no escuro, não fosse o fato de reconhecer que ela possuía um lugar: o lugar onde vivo e trabalho, o contexto institucional de Curitiba, uma cidade com cinco museus de arte moderna e contemporânea, mas nenhum com um projeto ou programa institucional capaz de processar crítica e contextualmente nem mesmo suas próprias histórias, como o MGCC, comentado e analisado nesta tese.

Não foi preciso observar este contexto com uma lupa para identificar sua principal falha, o não cumprimento da promessa de serem instituições artísticas comprometidas com a guarda de trabalhos de arte, a documentação e a pesquisa em artes e a construção de uma institucionalidade negociada desde uma esfera pública. Isto é, instituições que não se convertam em espaços de consumo ou de consensos políticos-governamentais e sejam capazes de absorver e refletir dissensos tantas vezes sufocados por ditaduras civil-militares e políticas culturais preparadas por departamentos de marketing de empresas privadas que usam o dinheiro público para promoverem suas marcas.

Participar como artista, curador em projetos realizados no MGCC, bem como frequentá-lo como público, foi crucial para constatar o contraste entre a realidade destes museus, seus discursos institucionais de órgãos governamentais e referências bibliográficas quase sempre estrangeiras, tanto pelos objetos de análise quanto pelos marcos teóricos e práticos. A dificuldade para encontrar outras referências refletiu-se no trabalho para reconhecer e localizar em um contexto mais amplo o lugar desta tese. Um lugar que, como demonstrado na pesquisa *Economias das Exposições*, citada nesta tese, não é uma exceção no contexto brasileiro muitas vezes contagiado pela aparecimento de Inhotins e Sp-artes.

Tomando o cuidado para não construir uma importação acrítica de modelos conceituais que refletem implícita ou explicitamente um contexto sócio-histórico muito diferente do nosso, ou um folclorismo que, ao colocar-se como algo tão único que não pode ser analisado comparativamente, foi preciso “perder o norte” ao reconhecer que este sempre existiu como miragem no horizonte institucional com o qual trabalho. Esta mesma miragem corresponde à miopia de burguesias periféricas dependentes de modelos metropolitanos que raramente consideram as comunidades locais como contemporâneas e viáveis.

No decorrer da pesquisa, foram identificadas experiências institucionais, como as do Micromuseo e a do MAC-USP de Zanini, cujas arquiteturas respondem à formulação de redes de artistas, curadores, pesquisadores e instituições que se mostraram hábeis no processamento crítico de suas histórias e de se seus contextos sem monumentalizá-las e reconectando-as a acontecimentos contemporâneos. Tais experiências são reflexos percebidos como estruturas e conteúdos em práticas artísticas e curatoriais apresentadas na exposição *Campo Neutral* situada em um lugar periférico; não um lugar subordinado ou derivado de uma metrópole, e sim periférico no sentido de ser uma proposta construída a partir da revisão e digestão de conceitos metropolitanos transformados em função de uma especificidade que é local. Tal condição é necessária para deixarmos de ser tão-somente aquele que é observado pelo outro e passarmos a nos ver em relação ao outro. Sem o propósito de celebrar qualquer localismo de base identitária, a exposição e esta reflexão crítica questionam-se sobre como somos, o que somos, ou como podemos ser a partir das opções históricas concretas que nos constituem e como podemos assumi-las de modo que seja possível decidir sobre elas.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. (2008). Frederico Moraes, o crítico-criador (Entrevista com Frederico Moraes). Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9384&portal=cronopios>, acessado em 28 de dezembro de 2010.

ALBERRO, Alexander (2003). Conceptual art and the politics of publicity . Cambridge : MIT press.

ALBERRO, Alexander. (2009). Institutions, critique, and institutional critique. In ALBERRO, A., STIMSON, B.. Institutional critique: an antology of artists' writings. Cambridge : MIT Press.

ASHFORD, D., AULT, J., LOCKS, S. (Org). (2010). Show & Tell: a chronicle of Group Material. London : Four Corners Books.

BARRETO, Jorge Menna. Lugares Moles. (2007). Dissertação de mestrado. PPGAV. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARRETO, Jorge Menna. (2014). Manual para um Café Educativo: guia para realização da obra. In PRANDO, Felipe (Org.). Campo Neutral [Catálogo da exposição]. Curitiba.

BARRIENDOS, J., SPRICIGO, V.. (2009, jan.). Horror vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de São Paulo. Estudios Visuales (revista editada pelo Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo - CENDEAC). n. 6. Disponível em: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf, acessado em 02 de janeiro de 2016.

BARTHES, Roland. (2003). O Neutro: anotações e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASEmóvel. (2014). In PRANDO, Felipe (Org.). Campo Neutral [Catálogo da exposição]. Curitiba.

BENJAMIN, Walter. (1985). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: obras escolhidas (magia e técnica, arte e política). Rio de Janeiro : Brasiliense.

BISHOP, Claire (2011). Qué es un curador? El ascenso (y caída?) del curador auteur. E-Zine Denken Pensée Thought Mysl..., Criterios, La

Habana, nº 7, mayo 2011. Disponível em:
<http://www.criterios.es/denken/articulos/denken07.pdf>, Acessado em 05 de maio de 2015.

BOCHNER, Mel. (1999). Mel Bochner [Catálogo]. Rio de Janeiro : Centro de Arte Hélio Oiticica.

BROODTHAERS, Marcel. (1968). A mes amis. In KERN, Keila. (2014). Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, Agora em Português. Tese de doutorado, PPGAV-ECA-USP, São Paulo.

BROODTHAERS, Marcel. (1972). Este museu é um museu fictício. In KERN, Keila. (2014). Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, Agora em Português. Tese de doutorado, PPGAV-ECA-USP, São Paulo.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (2004). El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. In Formalismo e historicidad: modelos y métodos em el arte del siglo XX/. Madrid : Akal Ediciones.

BUCHLOH, Benjamin. (2009). La promesa fraudulenta. In BORJA-VILLEL, M., ROMERO, Y. (Editores). 10.000 Francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto). Madrid : Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE), Ministerio de Cultura, Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

BUNTINX, Gustavo. (s/d). Qué es y qué quiere ser micromuseo: "al fondo hay sitio". Manifiesto de viaje. Micromuseo. Disponível em
<http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html> ,acessado em 15 de abril de 2014.

BUNTINX, Gustavo (Org.). (2005). E.P.S. Huayco: documentos. Lima : Centro Cultural de España em Lima, Museo de Arte de Lima.

BUNTINX, Gustavo. (2006). Communities of Sense/Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery. In KARP, I., KRATZ, C., SZWAJA, L., YBARRA-FRAUSTO, T. (Editores). Museum Frictions. Durham, London : Duke University Press.

BUNTINX, Gustavo (2008, março). Mutatis Mutandi: micromuseo y el reciclaje 25 años después. In Micromuseo. Itinerarios 1. Disponível em
<http://www.micromuseo.org.pe/publicaciones/itinerarios/itinerarios1.html>, Acessado em 30 de agosto de 2015.

BUNTINX, Gustavo. (2009). Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua: nuevas rutas para un micromuseo. In BORJA-VILLEL, M., ROMERO, Y. (Editores). 10.000 Francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto). Madrid : Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE), Ministerio de Cultura, Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

BUNTINX, G., GERMANÁ, G. (Curadores) (2011). Éxodo/Llqta puchukay: sinópsis curatorial [Catálogo da exposição Éxodo/Llqta puchukay: historias de migración y violencia em las pinturas de Sarhua]. Disponível em <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/exodo/exodo.html>, acessado em 07 de abril de 2015.

BUNTINX, G., VICH, V. (Editores). (2012). Anamesia: retornos fantasmáticos de la violencia [Catálogo da exposição dos artistas Rudolph Castro, Claudia Martínez Garay e Santiago Quintanilla]. Lima : Micromuseo, Ediciones Copé, Petróleos del Perú.

BUREN, Daniel (1972). Exhibitions of an exhibition. Disponível em: http://www.eflux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html, Acessado em 03 de março de 2015.

BUREN, Daniel (1992). Exhibitions of an exhibition. Disponível em: <http://www.frieze.com/article/being-curated/>, Acessado em 03 de março de 2015.

BUREN, Daniel (s/d). Catalogue raisonné (1967-1972). Disponível em: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/2087?q=documenta&x=0&y=0&country=&city=>, Acessado em 06 de junho de 2015.

CAMPO NEUTRAL. (2013). Seminário [realizado nos dias 15 e 16 de junho de 2013 no Museu da Gravura Cidade de Curitiba] [áudio e vídeo].

CAMPILLO, Antonio. (2015). Tierra de nadie: como pensar (em) la sociedad global. Barcelona : Herder.

COLACELLO, Bob. (2008, 30 de abril). Remains of the Dia. Vanity Fair magazine. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/magazine/1996/09/colacello199609>, Acessado em 26 de julho de 2015.

COMISSIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACION. (2003). Informe Final. Lima : Ministerio de Justicia, Gobierno de la República del Perú. Disponível em <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>, acessado em 08 de maio de 2015.

CAMNITZER, Luis. (2008). Didáctica de la Liberación: arte concetualista lationamericana. Montevideo : Casa editorial HUM, Centro Cultural de España em Montevideo.

CRIMP, Douglas. (2005). Sobre as ruínas do museu. São Paulo : Martins Fontes.

DEL VALLE, Augusto, VILLACORTA, Jorge (1997). Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997. Cuestión de Estado, número 21, pp. 62-65, Lima. Disponível em: <http://inca.net.pe/assets/objeto/instituciones-en-las-fronteras-plastica-en-lima-en-19972/>, acessado em 24 de setembro de 2015.

DEUSTCHE, Rosalyn. (2008). Agorafobia. Quaderns portàtils 12. Barcelona: MACBA. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche>. Acessado em: 10 de janeiro de 2013.

DEUTSCHE, Rosalyn. (2009). Arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. In: Concinnitas. Ano 10 – Vol.2, n. 15.

ESCHE, Charles. (2011). Making Art Global: A Good Place or a No Place?. In: WEISS, Rachel et al. Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989. London: After All.

EXPOSITO, Marcelo. (2008). Introducción (por el colectivo editorial transform), in: Transform (Org.). Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid :Traficantes de Sueños.

EXPOSITO, Marcelo. (2009). Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento. [Versão ampliada da conferência pronunciada na Cidade do México em 30 de janeiro de 2009, no VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur, sur..., organizado por Cuauhtémoc Medina]. Disponível em http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf, acessado em 07 de junho de 2015.

EXPOSITO, Marcelo. (2015). Conversación com Manuel Borja-Villel. Madrid : Ediciones Turpial.

FANTONI, Guillermo. (2000). Un movimiento artístico entre el heroísmo y la crisis. In Heterotopías: Medio siglo sin-lugar 1918 – 1968 [Catálogo]. Madrid : Museo Nacional Reina Sofia.

FERVENZA, Helio. (2009a). Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: COSTA, Luis Cláudio da (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Faperj.

FERVENZA, Hélio. (2009b). Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte. Revista Palíndromo: processos artísticos contemporâneos. n.2, ago-nov. 2009, p. 75.

FIALHO, Ana L., GOLDSTEIN, Ilana. (2012). "Economias" das exposições de arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa. In AA.VV. Políticas Culturais: pesquisas e formação. São Paulo : Itaú Cultural, Fundação Casa de Rui Barbosa.

FIAMBRERA OBRERA. (s/d). Disponível em: <http://www.sindominio.net/fiambrera/memoria.htm>, Acessado em 23 de agosto de 2015.

FILIPOVIC, Elena. (2008). Introdução (o que é uma obra de arte?). In Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"[Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo: Fundación PROA.

FORUM PERMANENTE. (s/d). Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/>, acessado em 13 de janeiro 2015.

FOUCAULT, Michel. (1979). A governamentalidade. In Microfísica do Poder. Rio de Janeiro : Edições Graal.

FOUCAULT, Michel. (1990). Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. Bulletin de la Société française de Philosophie, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr./juin. 1990. (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). O que é a crítica? Tradução: Gabriela Lafetá Borges. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critica.pdf> >. Acessado em: 14 agosto de 2009.

FOUCAULT, Michel. (2002). A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: NAU Editora.

FRASER, Andrea. (2008, dezembro). Da crítica às instituições a uma

instituição da crítica. Revista Concinnitas, ano 9, vol 2. nº13. Rio de Janeiro.

FREIRE, Cristina. (2013). Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini. In Cristina Freire (Org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo : Annablume.

FREIRE, Luis. (1980, 18 de maio). ¿Es arte popular o "Pop Art"? La alfombra de latas de Fórum (Comentario a la exposición Arte al paso y entrevista a los artistas). El Diario de Marka. Lima, p. 19. Disponível em <http://inca.net.pe/assets/objeto/es-arte-popular-o-pop-art-la-alfombra-de-latas-de-forum/>, acessado em 23 de setembro de 2015.

FREITAS, Artur. (2005, jul-dez). A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. Revista ArtCultura, v. 7, n.11. Uberlândia : UFU. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%2011_artur.pdf, acessado em 01 de setembro de 2015.

FREITAS, Artur. (2013). A invenção do Solar do Barão: a gravura brasileira em Curitiba. CLIO, Revista de Pesquisa Histórica, n.31.2. UFPE. Disponível em <http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/299/201>, acessado em 22 de março de 2014.

GONZÁLEZ, Ana. (2011). Ateliês do MGCC: estados de uma resistência. In LAZ, Andrea (Org.). Solar da Gravura: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Curitiba : Medusa.

GORELIK, Adrián. (2008). O romance do espaço público. In Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 17. Disponível em: <http://www.eba.ufrrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:gorelik.pdf>. Acessado em: 10 de janeiro de 2013.

GREENBERG, R., FERGUSON, B. W., NAIRNE, S.. (1996). Thinking about Exhibitions. Londres e Nova York,: Routledge.

GROSSMANN, Martin. (2011, agosto). Desplazamientos y reposiciones en el arte: em el paso de lo internacional a lo contextual. ERRATA, n. 5 (fronteras, migraciones y desplazamientos). Bogotá : Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Disponível em <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-5-fronteras-migraciones-y-desplazamientos/del-texto-al-contexto/>, acessado em 22 de março de 2014.

GROSSMANN, Martin. (2013). Transformational Curating. In DEMEESTER, A., VAN DUYN, E., FOLKERTS, H. (Editores). The Shadowfiles #3 - On Curatorial Education. Amsterdam : de Apell arts centre.

GROSSMANN, Martin. (2014). Antimuseu. In PRANDO, Felipe (Org.). Campo Neutral [Catálogo da exposição]. Curitiba.

HERKENHOFF, Paulo. (2009). Paulo Herkenhoff (intervenção na conferência La voz subalterna: latinoamérica). In BORJA-VILLEL, M., ROMERO, Y. (Editores). 10.000 Francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto). Madrid : Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE), Ministerio de Cultura, Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

HOFF, Mônica. (2014) A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. 272 Fls. Dissertação de Mestrado. PPGAV, UFRGS, Porto Alegre.

HOLMES, Brian. (2008). Investigaciones extradisciplinarias: hacia una nueva crítica de las instituciones. in: Transform (Org.). Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid : Traficantes de Sueños.

JAREMTCHUK, Dária. (2013). MAC do Zanini: o museu crítico do museu. Disponível em http://www.cbha.art.br/img/zanini/hom_daria_zanini.pdf, acessado em 13 de abril de 2015.

LAJO T., Manuel. (1979, outubro). Transnacionales y alimentación en Perú: el caso de la leche. In Comércio Exterior, vol. 29, n. 10. México: Banco Nacional de Comércio Exterior. Disponível em <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/435/3/RCE3.pdf>, acessado em 29 de julho de 2015.

LARA FILHO, Durval. (2006). Museu: de espelho do mundo a espaço relacional. Dissertação de mestrado. 130 fls. PPGCI, ECA, USP, São Paulo.

LAS AGENCIAS. (s/d). Disponível em <http://www.sindominio.net/fiabrera/web-agencias/paginas/index/indexPRETA.htm>, Acessado em 04 de setembro de 2015.

LAUER, Mirko, OQUENDO, Abelardo (1982). Elida Román: Arte y mercado en Lima. Una conversación. Hueso Húmero, número 14, pp. 32-

52, Lima. Disponível em <http://inca.net.pe/assets/objeto/elida-roman-arte-y-mercado-en-lima7/>, acessado em 26 de setembro de 2015.

LIPPARD, Lucy. (1997). Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972... Berkeley: UCPress.

LIPPARD, Lucy. (2014). Curadoria por Números. In MELIM, Regina (Org.). ¿Hay em Português?: I Love Lucy, Número Hum. Plataforma Par(ent)esis : Florianópolis.

LONGONI, Ana. (2007). Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). In LÓPEZ, Miguel L.. Blog Arte Nuevo. Disponível em <http://arte-nuevo.blogspot.com.br/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>, acessado em 31 de julho de 2015.

LONGONI, A., MESTMAN, M.. (2008). Del Di Tella a Tucuman Arde: vanguardia artistica y politica en el 68 argentino. Buenos Aires : EUDEBA.

LONGONI, Ana. (2009). Outros relatos dos conceitualismos. In FREIRE, C., LONGONI, A. (Orgs.). Conceitualismo do sul/sur. São Paulo : Anablume, USP-MAC, AECID.

LONGONI, Ana. (2010). El panfleto como una de las bellas artes. In II. Juan Pablo Renzi (1940-1992): la razón compleja [Catálogo]. Buenos Aires : Fundación OSDE.

LÓPEZ, Miguel L.. (2010). How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?. Afterall Journal. n. 23, spring. Disponível em <http://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>, acessado em 11 de agosto de 2015.

MAC-USP. (1963). Primeira ata do Conselho Consultivo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Arquivo MAC-USP.

MAC-USP. (1972). VI JAC [Catálogo da exposição VI Jovem Arte Contemporânea]. São Paulo : USP, MAC-USP.

MAC-USP. (1974). Prospectiva'74 [Catálogo da exposição]. São Paulo : USP, MAC-USP.

MAC-USP. (1977). Poéticas Visuais [Catálogo da exposição]. São Paulo : USP, MAC-USP.

MARIOTTI, Francisco, BIANDA, Lorenzo. (1981). Arte al paso [Filme]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ke16GYqF14s>, acessado em 03 de agosto de 2015.

McCARTHY, Kevin. (1992). Tarata [Vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L0KflvX-Zb4>, acessado em 13 de outubro de 2015.

MELIM, Regina. (2006-2007). Outros Espaços Expositivos. Revista DAPesquisa, Florianópolis, v.2, n.2, ano 4. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Regina%20Melim.pdf. Acessado em: 28 maio 2014.

MELIM, Regina. (2010). Exposição LOJA: pesquisa acadêmica e (seus) modos de apresentação. In Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos. Rio de Janeiro : CBHA.

MELIM, Regina. (2014). Como garrafas lançadas ao mar. In PRANDO, Felipe (Org.). Campo Neutral [Catálogo da exposição]. Curitiba.

MELLADO, Justo Pastor. (2005). E.P.S. Huayco (1). Disponível em <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index2.php?option=content&task=view&id=263&pop=1&page=0>, acessado em 03 de agosto de 2015.

MELLADO, Justo Pastor. (s/d). Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura. Disponível em: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>, acessado em 01 de julho de 2015.

MILLARCH, Aramis. (1988, 08 de março). Aonde estão as gravuras que foram doadas ao MNG. Jornal O Estado do Paraná. p.3. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/aonde-estao-gravuras-que-foram-doadas-ao-mng>, acessado em 21 de janeiro de 2016.

MILLARCH, Aramis. (1988, 03 de março). Pouco a pouco, apaga-se nosso passado cultural. Jornal O Estado do Paraná. p. 3. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/pouco-pouco-apaga-se-nosso-passado-cultural>, acessado em 21 de janeiro de 2016.

MÖNTAMANN, Nina. (2007). Ascenso y caída del nuevo institucionalismo: perspectivas de un futuro possible. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>, Acessado em 15 de maio de 2014.

MÖNTAMANN, Nina. (2009). (Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's "If You Lived Here...". In: E-flux journal #9, October. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/issue/9>, Acessado em: 15 de novembro de 2009.

MORAIS, Frederico. (2011). O legado dos "Domingos da Criação" (Palestra realizada no II Seminário Reconfigurações do público: arte, pedagogia e participação, organizado pelo Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-RJ entre os dias 8 e 10 de novembro de 2011). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xDVI_t5EzD8, acessado em 10 de janeiro de 2016.

OITICICA, Hélio. (2006). Brasil Diarréia. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte.

O'DOHERTY, Brian. (2002). No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo : Martins Fontes.

O'NEILL, Paul. (2008). El giro comisarial: de la práctica al discurso. In: CENTRE D'ART LA PANERA. IMPASSE 8 - La exposición como dispositivo. Teorías y prácticas en torno a la exposición. Lleida: Centre d'Art la Panera.

PRANDO, Felipe C. M. (2002). Desobediência Civil: uma possibilidade para a realização dos Direitos Humanos. 130 Fls. Dissertação de mestrado. CPGD, UFSC, Florianópolis.

PRANDO, Felipe C. M. (2010). [Banca 2 —Dissertação] uma exposição do projeto [paisagem:fronteira]. 99 fls. Dissertação de mestrado. PPPGAV, UDESC, Florianópolis.

QUIROZ, Ana María. (2008, abril). Sarita Colonia, Sante Te Quiero El Pueblo: el origen y características del culto a Sarita Colonia. In LAZARo, Arturo Quispe (Ed.). Interculturalidad N° 3. Disponível em http://www.interculturalidad.org/numero03/5_021.htm, Acessado em 08 de junho de 2015.

RAUNIG, Gerald. (2006). Prácticas instituyentes: Fugarse, instituir, transformar. Disponível em: <http://transversal.at/transversal/0106/raunig/es>, Acessado em: 17 de março de 2015.

RAMÍREZ, Mari Carmen. (2007). Tácticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. Arte & Ensaios: revista do

ppgav/eba/ufrj, n. 15.

RAUNIG, Gerald. (2007). Prácticas Instituyentes nº2: la crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del processo instituyente. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>, Acessado em 17 de março de 2015.

REIS, Paulo R. O. (2005). Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 213 Fls. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba.

RENZI, Juan Pablo. (s/d). Tucuman Arde (manuscrito). Disponível em: http://juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf, acessado em 03 de fevereiro de 2015.

RIBALTA, Jorge (2004). Contrapúblicos: Mediación y construcción de públicos. Disponível em http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm, acessado em 07 de maio de 2015.

RIBALTA, Jorge. (2008). Experimentos para una nueva institucionalidad. In Macba. Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007 [Catálogo]. Barcelona : Macba. Disponível em http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf, Acessado em 23 de março de 2015.

RIBEIRO, M. A. (2013, jan-jun). Entrevista com Frederico Moraes. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_moraes.pdf, acessado em 21 de outubro de 2014.

RIVERA, Tania. (2012). Luto e melancolia, de Freud, Sigmund. *Novos Estudos - CEBRAP*, (94), 231-237. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016>, acessado em 27 de maio de 2015.

RODRÍGUEZ, Hebert. (2010). Hebert Rodríguez: la movida barranquina en mi memoria. Disponível em <http://controversiarte.blogspot.com/2010/06/la-movida-barranquina-en-mi-memoria.html>, acessado em 03 de agosto de 2015.

ROSLER, Martha. (2001). Si vivieras aquí. In Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (Orgs). (2001). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca : Ediciones Universidad de

Salamanca.

SALZTEIN, Sônia. (2001). Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias. Rio de Janeiro : Contracapa.

SANCHÉZ, Fernanda Ester. (1997). Cidade Espetáculo: Política , Planejamento e City Marketing. Curitiba : Editora da Palavra.

SEGAWA, Hugo. (2015, 25 de fevereiro). Diretor do MAC-USP, Hugo Segawa aponta desafios da instituição [Depoimento para Camila Molina]. O Estado de São Paulo. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,diretor-do-mac-usp-hugo-segawa-aponta-desafios-da-instituicao,1639050>, acessado em 10 de novembro de 2015.

SENGHOR, Albin. (2005, maio-junho) Fiambrera obrera: instrucciones de uso. Revista LDNM, n.16. Disponível em <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=16&id=396>, Acessado em 02 de abril de 2015.

SISMUC. (2015). Pauta de reivindicações específicas dos trabalhadores/trabalhadoras da Fundação Cultural de Curitiba (Documento do Sindicato dos Servidores Públicos Municipais de Curitiba-SISMUC encaminhado ao Prefeito Municipal e protocolado em 17 de março de 2015).

SMITHSON, Robert (1996a). Language to be looked at and/or things to be read (1967). In: FLAM, Jack (Org.). Robert Smithson: The collected Writings. University of California Press.

SMITHSON, Robert. (1996b). Cultural Confinement (1972). In: FLAM, Jack (Org.). Robert Smithson: The collected Writings. University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert (1996c). A provisional theory of nonsites (1968). In: FLAM, Jack (Org.). Robert Smithson: The collected Writings. University of California Press.

SMITHSON, Robert (1996d). Spiral Jetty (1972). In: FLAM, Jack (Org.). Robert Smithson: The collected Writings. University of California Press.

SPRICIGO, Vinícius (2012/2013). A oeste, nada de novo: notas para uma

arqueologia das exposições com referência à Documenta. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=74, Acessado em 03 de maio de 2015.

SUB - Societat U de Barcelona (Produtor e Diretor). (2013). *Macba: La derecha, la izquierda y los ricos*. [Filme-vídeo]. Barcelona : SUB.

SULZBACHER, Tatiana C. (2010). *Laboratório no museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte*. Dissertação de mestrado, PPGAV-CEART-UDESC, Florianópolis.

STANISZEWSKI, Mary Anne. (2001). *The Power of Display: a history of exhibition installarions at the Museum of Modern Art*. Cambridge : MIT Press.

TARAZONA, Emilio. (2012, abril). Un aluvión socioestético a inicios del conflicto armado interno en Perú. *Revista de Artes Visuales ERRATA*, n. 7 (creación colectiva y las prácticas colaborativas). Bogotá : Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Disponível em <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/un-aluvion-socioestetico-a-inicios-del-conflicto-armado-interno-en-peru/#regresar7>, acessado em 22 de setembro de 2015.

TARAZONA, Emilio, LÓPEZ, Miguel L. (2009). Outra revolução possível: a guerrilha cultural no Peru em 1970. In FREIRE, C., LONGONI, A. (Orgs.). *Conceitualismo do sul/sur*. São Paulo : Anablume, USP-MAC, AECID.

THEA, Carolee (2006). Entrevista Harald Szeemann 6/2000. *Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 13. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Carolee_Thea.pdf, Acessado em 03 de maio de 2015.

TYRE, P. e WALLS, J. (1989, 24 de abril). Down but not out in Soho. *New York Magazine*. p. 21. Disponível em: <https://books.google.es/books?id=d-gCAAAAMBAJ&lpg=PA21&ots=mbL7q5iHh7&dq=%22homeward%20bound%22%20%22dia%20art%20foundation%22&pg=PA21#v=onepage&q&f=false>, Acessado em 28 de julho de 2015.

ZANINI, Walter. (2013a). *Síndrome do diletantismo*, 1994. In FREIRE, Crisitina. (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo : Annablume.

ZANINI, Walter. (2013b). Mais coragem, 1973. In FREIRE, Crisitina. (Org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo : Annablume.

ZANINI, Walter. (2013c). Os museus de arte em seus anos de transformação, 1985.. In FREIRE, Crisitina. (Org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo : Annablume.

ZANINI, Walter. (2013d). Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea, 1974. In FREIRE, Crisitina. (Org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo : Annablume.

Anexo I
Decreto N° 647/1991

DECRETO Nº 647/1991

ESTABELECE NORMAS DE FUNCIONAMENTO DO MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA E OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O Prefeito Municipal de Curitiba, Capital do Estado do Paraná, no uso de suas atribuições legais, e

Considerando que o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, inaugurado em 16 de fevereiro de 1989, pela iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba, possui a finalidade precípua de dar destaque exclusivamente a arte da gravura;

Considerando que a iniciativa da criação do Museu da Gravura de Curitiba, é pioneira em todo território brasileiro;

Considerando que o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, possui em ser acervo obras dos mais renomados gravadores brasileiros e estrangeiros;

Considerando que a Fundação Cultural de Curitiba engariou nesses anos e as mantém em seu patrimônio, 1.200 (um mil e duzentas) gravuras provindas do território brasileiro e ainda no Uruguai, México, Estados Unidos da América do Norte, Índia, Iugoslávia, Canadá, Coréia, Polônia, Suécia;

Considerando que a Fundação Cultural de Curitiba, mantém sob comodato, 230 gravuras do paranaense Napoleon Potyguara Lazzarotto;

Considerando que o Museu da Gravura Cidade de Curitiba possui coordenação própria, com catalogação, registro e manutenção da arte da gravura;

Considerando a necessidade de institucionalizar e regulamentar o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, decreta:

Art. 1º O Museu da Gravura Cidade de Curitiba, unidade da Fundação Cultural de Curitiba, terá sede em dependência exclusiva Solar do Barão, que funcionará com coordenação própria, com a finalidade e a responsabilidade da guarda, preservação, manutenção e divulgação do acervo da gravura. O acervo será composto de gravuras obtidas através de doações, aquisições e comodatos, advindas de artistas ou colecionadores locais, nacionais e estrangeiros. A propriedade da gravura doada ou adquirida é da Fundação Cultural de Curitiba.

Art. 2º O Museu da Gravura de Curitiba, para cumprir sua finalidade deverá:

- a) Reunir em local próprio o acervo de gravura de artistas mais representativos, tanto local como nacional e internacional, dando destaque para suas diversas técnicas;
- b) Manter estreito relacionamento com todos os museus de arte na cidade, dando apoio técnico para a preservação e divulgação dos respectivos acervos, no que se refere à gravura propriamente dita;
- c) Manter estreito relacionamento com todos os museus de arte, fundações e escolas de âmbito nacional e internacional para intercâmbio e divulgação do respectivo acervo de gravura;
- d) Atualizar e enriquecer o acervo adquirindo obras através da Fundação Cultural de Curitiba;
- e) Atualizar e enriquecer o acervo através de doações de gravuras;
- f) Integrar a comunidade em suas atividades e criar condições para o desenvolvimento artístico e crítico de seus freqüentadores;
- g) Promover atividades culturais e artísticas que visem o desenvolvimento do conhecimento na área de gravura e suas diversas técnicas.

Art. 3º O Museu terá coordenação geral, divididas em três setores:

- De Exposições
- De Casa da Gravura
- De Documentação e Pesquisa

1- Setor de Exposições tem como finalidade:

- a) A guarda do acervo;
- b) As realizações de exposições temporárias;
- c) A realização bienal da Mostra da Gravura Cidade de Curitiba.

2- Setor da Casa da Gravura será o local de criação e de restauração da gravura, através:

- a) De oficinas
- b) De casa do Papel
- c) De casa do Restauro
- d) De curso Técnico
- e) De loja de Gravura
- f) De segurança Interna

3- O setor de Documentação e Pesquisa, local de pesquisa, de edição, de informação, contará:

- a) Arquivo
- b) Editoração
- c) Cursos teóricos

Art. 4º O acervo do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, será composto por obras adquiridas pela Fundação Cultural de Curitiba, por doações de colecionadores de gravuras e adquiridas através de prêmio das mostra de gravura, por doações de artistas gravadores locais, nacionais ou internacionais, e por coleções de propriedade de terceiros, recebidas em regime de comodato ou empréstimo, por prazo indeterminado.

Art. 5º O Museu da Gravura Cidade de Curitiba procederá o tombo de seu acervo e responsabilizar-se-á:

- a) Pelo registro e divulgação;
- b) Pelo controle e a guarda dentro das formas técnicas de conservação e segurança recomendadas;
- c) Pela catalogação em arquivo da documentação relativa a aquisições, doações e comodatos;
- d) Pela promoção de exposições de atividade correlatas;
- e) Pela realização de exposições itinerantes e receber exposições de instituições congêneres;
- f) Pela realização anual de inventário do acervo, dos bens permanentes e dos equipamentos;
- g) Pela realização da Mostra bienal da gravura.

Art. 6º O Museu de Gravura Cidade de Curitiba manterá:

I - Livro tombo do acervo permanente, destinada à inscrição dos bens inalienáveis que integram o acervo permanente;

II - Livro do comodato ou do empréstimo, para inscrição dos bens que permanecem sob a responsabilidade do museu, por tempo indeterminado e em condições especiais.

Art. 7º O Diretor Presidente da Fundação Cultural de Curitiba, indicará o coordenador geral que se denominará Diretor do Museu de Gravura da Cidade de Curitiba, que por sua vez indicará Conselho Técnico que será composto por 4 (quatro) especialistas da área aprovados pela Fundação Cultural de Curitiba, que indicará os membros do Conselho Consultivo.

Art. 8º Compete ao Diretor do Museu da Gravura Cidade de Curitiba:

- a) A administração geral do Museu;

- b) Delinear o perfil do Museu e duas diretrizes, ouvindo o Conselho Consultivo;
- c) Escolher os membros do Conselho técnico;
- d) Presidir e referendar as reuniões e decisões do Conselho Técnico.

Art. 9º Cabe ao Conselho Técnico do Museu:

- a) Aprovar as doações e comodatos recebidos, sendo vedada a aceitação de doação ou comodato que restrinjam a autonomia do Museu no que se refere à exposição, divulgação ou local de guarda. São especialmente vedadas a aceitação de doações que condicionem gravuras não artísticas;
- b) Dar parecer sobre a programação do Museu e exposição, permanente e provisória;
- c) Reunir-se obrigatoriamente de 6 (seis) em 6 (seis) meses, ou extraordinariamente quando convocado pelo Diretor do Museu;
- d) Indicar o Conselho Consultivo Nacional, cujos membros não receberão remuneração diante do trabalho cultural em prol da comunidade.

Art. 10 - O Conselho Consultivo Nacional, composto por sete membros, terá por função a política cultural do Museu, cujos membros após escolhidos pelo Conselho Técnico, serão nomeados pela Fundação Cultural de Curitiba, através de Portaria, com mandato de dois anos, devendo reunir-se uma vez por ano, em data previamente designada pelo Diretor do Museu.

Parágrafo Único - Quando da sucessão, cada membro indicará para o Conselho Técnico, dois nomes de sua preferência, para escolha pelo Conselho Técnico e homologação pelo Diretor Presidente da Fundação Cultural de Curitiba.

Art. 11 - Compete ao Conselho Consultivo Nacional a avaliação dos relatórios anuais do Museu, aprovando, sugerindo e recomendando.

Art. 12 - O Museu da Gravura Cidade de Curitiba, em seu corpo físico será composto de três salas destinadas ao acervo, localizados no 2º andar do prédio central do Solar do Barão, 5 (cinco) salas destinadas à exposição temporárias, uma sala didática e uma sala de exposição para jovens gravadores, Sala Gilda Belczak, localizadas no 1º andar do prédio central do Solar do Barão. Completam ainda o Museu da Gravura no andar térreo do mesmo prédio, Oficinas de Gravura, Sala Índice, Loja da Gravura, Oficina de Papel, Oficina de Restauro e o escritórios técnicos do Museu. O Museu da Gravura ocupará ainda as salas do Setor de Documentação e Pesquisa que se subdividirá em: documentação, pesquisa e editoração.

Art. 13 - A organização de exposições temporárias se dará sob a supervisão do Diretor do Museu ou orientação de um Curador.

Art. 14 - Quando de eventos maiores, tais como: Mostra da Gravura Cidade de Curitiba serão liberados todos os espaços do Museu para a realização da exposição.

Art. 15 - As exposições realizadas no Museu não poderão ter caráter comercial, sendo vedada a venda das obras expostas.

Art. 16 - Os diretores e funcionários da Fundação Cultural de Curitiba que tiverem sob empréstimo gravuras de acervo do Museu, devem informar o mesmo, qualquer tipo de ocorrência, como transferência de sala, condições adversas de unidade ou temperatura, danos, extravios e outros.

Art. 17 - O Museu da Gravura ouvido o Conselho Técnico, poderá emprestar obras de acervo para exposições temporárias, mediante contrato comodato, onde haja obrigação da guarda, preservação a segurança. A cada empréstimo deverá haver a previa celebração do contrato de seguro.

Art. 18 - O Museu da Gravura deverá ser aberto ao público, durante toda a semana, inclusive sábados e domingos.

Art. 19 - O ingresso às exposições será franqueado ao público. Em casos especiais e com autorização do Diretor Presidente da Fundação Cultural de Curitiba, poderá ser cobrado ingresso.

Art. 20 - O Museu da Gravura deverá oferecer na área didática, cursos práticos específicos de gravura, utilizando para isso suas respectivas oficinas, devendo:

- a) O diretor do Museu organizar um cronograma de curso anual nas áreas técnicas de gravura, da confecção de papel artesanal e de restauração.
- b) O diretor do Museu promover e divulgar esses cursos na comunidade bem como no âmbito nacional;
- c) Oferecer bolsas de estudo aos freqüentadores carentes;
- d) Fornecer recursos técnicos aos artistas freqüentadores;
- e) Promover intercâmbio com oficinas de outros Estados.

Art. 21 - O Museu da Gravura poderá comercializar, através da Loja da Gravura:

- a) Produtos das Oficinas;

- b) As gravuras originais de artistas locais ou nacionais;
- c) Materiais utilizados nas oficinas, bem como manter relacionamento comercial com fornecedores dos mesmos materiais;
- d) Livros, catálogos, revistas e outros, referente às áreas de gravura, papel e restauração.

Art. 22 - O Museu da Gravura Cidade de Curitiba deverá, através do seu Setor de Pesquisa, arquivar e fornecer informações de todos os documentos e projetos realizados ou não, desde o 1º Seminário da Gravura da Arte Cidade de Curitiba, marco da Fundação do Museu.

Art. 23 - O Setor de Pesquisa deverá desenvolver projetos de pesquisa no campo específico da gravura, preparando assim, material a ser utilizado na área de editoração.

Art. 24 - Caberá através do setor de Documentação e Pesquisa a promoção de cursos teóricos, palestras, seminários na área, com intuito de esclarecer e informar o público sobre o assunto.

Art. 25 - O Museu da Gravura deverá editar boletins informativos e material de divulgação das atividades do Museu para colocar à disposição da comunidade e assim promover a arte da gravura em âmbito local e nacional através do Setor de Documentação e Pesquisa.

Art. 26 - O Museu da Gravura deverá manter sistema de segurança interna, contra roubo e incêndio, colocando vigilância durante exposições, porta fogo no laboratório de restauração e acervo e extintores atualizados em toda área do Museu.

Art. 27 - Os programas e ações do Museu estarão integrados às ações das coordenações de arte da Fundação Cultural de Curitiba.

Art. 28 - O presente decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Palácio 29 de março, em 23 de outubro de 1991.

JAIME LERNER
Prefeito Municipal

Anexo II
Pedidos de Informação para a Prefeitura Municipal de Curitiba

Pedido de Informação 74-001007/2015

Considerando o Art. 10 do Decreto 647/1991, quais foram, desde a publicação do respectivo Decreto, as composições do Conselho Consultivo Nacional e quais as portarias que os constituíram?

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA
LEI DE ACESSO À INFORMAÇÃO
Documento 74-001007/2015

[Resposta encaminhada pela Fundação Cultural de Curitiba.](#)

Conforme este decreto, o Presidente da FCC designa o coordenador que por sua vez indica um conselho técnico de 4 especialistas e este indica o Conselho Consultivo de 7 membros. Não encontramos registros do Conselho Consultivo Nacional nem portarias referentes a sua existência.

Agradecemos seu contato

Responsável pelo parecer: TAITIANA PEREIRA DOS SANTOS - 80891 /
FCCDC - DIVISÃO DE CONTRATOS

Atenciosamente

Thomas Alberto Micko
CGIP – Central de Gestão de Informações Públicas

Pedido de Informação 74-001008/2015

Considerando o Art. 8º, c, do Decreto 647/1991 que atribui ao Diretor do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba a competência para “escolher os membro do Conselho Técnico”, quais foram, desde a publicação do respectivo Decreto, as composições do Conselho Técnico e quais os atos administrativos que os constituíram?

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA
LEI DE ACESSO À INFORMAÇÃO
Documento 74-001008/2015

[Resposta encaminhada pela Fundação Cultural de Curitiba.](#)

Conforme este decreto, o Presidente da FCC designa o coordenador que por sua vez indica um conselho técnico de 4 especialistas e este indica o Conselho Consultivo de 7 membros

O Conselho Técnico ou Comissão de Acervos é nomeado por meio de Portarias publicadas em Diário Oficial.

- Portaria nº 059/2005 - DESIGNA MEMBROS PARA COMPOR O CONSELHO TÉCNICO

Membros: Dulce Regina Baggio Osisnki, Maria José Justino, Rosane Schögel, Uiara Bartira Saporotti Cioffi e Nilza Knechtel Procopiak.

- Portaria nº 095/2007 - Publicada em DOM nº 44 de 14/06/2007 - DESIGNA MEMBROS PARA COMPOR O CONSELHO TÉCNICO

Membros: Dulce Regina Baggio Osisnki, Maria José Justino, Rosane Schögel, Uiara Bartira Saporotti Cioffi e Nilza Knechtel Procopiak.

Não foram encontrados registros anteriores ou posteriores aos anos de 2005 e 2007..

Portaria nº 043/2010 - Publicada em DOM nº 25 de 30/03/2010 - COMISSÃO DO ACERVO ARTÍSTICO DO MUNICÍPIO DE CURITIBA

Membros: Ana González Perera, Crhstine Maria Vianna Baptista, Rodrigo Celso Ferreira Marques, Bernadete Panek, Artur Correia de Freitas.

Membros Suplentes: Simone Landal, Marili Azim.

- Portaria Nº 27 - Publicada em DOM nº 59 de 27/03/2014 - COMISSÃO DE ACERVO ARTÍSTICO DO MUNICÍPIO DE CURITIBA

Membros: Ana González Perera, BernadettePanek, Carina Weidle, Denise Lílian Zanini, Felipe Prando, Huilton Luiz Silva Lisboa, Keila Kern, Priscila Camargo Jacewicz, TâniaBittencourt Bloomfield.

- Portaria nº 77 - Publicada em DOM nº 87 de 13/05/2015 - COMISSÃO DE ACERVO ARTÍSTICO DO MUNICÍPIO DE CURITIBA

Membros: Hugo Moura Tavares, Rodrigo Celso Ferreira Marques, Ana González Perera, Cristina Herrera, Maria Isabel Borba Soppa, Estelamaris Ramos,

- Portaria Nº 27 - Publicada em DOM nº 59 de 27/03/2014 - COMISSÃO DE

ACERVO ARTÍSTICO DO MUNICÍPIO DE CURITIBA

Membros: Ana González Perera, BernadettePanek, Carina Weidle, Denise Lillian Zanini, Felipe Prando, Huilton Luiz Silva Lisboa, Keila Kern, Priscila Camargo Jacewicz, TâniaBittencourt Bloomfield.

Agradecemos seu contato

Responsável pelo parecer: TAITIANA PEREIRA DOS SANTOS - 80891 /
FCCDC - DIVISÃO DE CONTRATOS

Atenciosamente

Thomas Alberto Micko
CGIP – Central de Gestão de Informações Públicas

Pedido de Informação 74-001016/2015

Considerando o Art. 2º e Art. 4º do Decreto 647/1991, quais foram as dez últimas obras compradas pela Fundação Cultural de Curitiba para o acervo do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, quais os respectivos valores pagos, e quais as respectivas datas das aquisições?

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA
LEI DE ACESSO À INFORMAÇÃO
Documento 74-001016/2015

[Resposta encaminhada pela Fundação Cultural de Curitiba.](#)

O único registro de compra de obras de arte (especificamente gravuras para o museu) é a xerox de uma prestação de contas de 1999, o qual está em anexo. Neste documento consta a lista de obras adquiridas através de projeto dentro da XI Mostra da Gravura. Em anexo enviamos também uma lista dos artistas que tem obras no acervo do MGCC, para registro e eventual fonte de pesquisa.

Responsável pelo parecer: TAITIANA PEREIRA DOS SANTOS - 80891 /
FCCDC - DIVISÃO DE CONTRATOS

Atenciosamente

Rosali Maria Zasyeki
CGIP —Central de Gestão de Informações Públicas

RELAÇÃO DE ARTISTAS

MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA

ABRAMO, Lívio
ABU-SHAKRA, Walid
AFAMADO, Gladys
AGE, Jussara
AHLGREN, Roy
AJALLA, Luiz Carlos Rettamozo
ALMEIDA, Armando
ALMEIDA, Maria Beatriz Caruso de
ALVARENGA, Lótus Amanda Maria Lobo de
ALVARENGA, Lótus Amanda Maria Lobo de
ALVES, Thereza Miranda
AMARAL, Paulo
AMORIN, Jorge Luis
ANDRADE, Lauro Roberto Meira
ANDRADE, Romulo Pinto
ANDRÁS, Butak
ANDRÉ, Marcus
ARAÚJO, Emanuel
ARISMENDI, Elbio
AYVAZIAN, Maria Rita Reichmann
BADARO, Enrique
BADO, Claudio
BANDEIRA, Denise Adriana
BAPTISTA, Maria Angela Biscaia Vianna
BARKI, Monica
BARROS, Joao de
BARTH, Luiz
BASÍLIO, Dora de Sá Freire
BATALHINI, Arnaldo
BATISTA, Antonio
BATISTA, Abraão
BATISTA, Alexandre Alves
BATTIONE, Beatriz
BEAVER, Tessa
BEHRING, Edith
BELCZAK, Gilda Elisabeth
BELKIS, Ayón Manso
BELL, Ingrid
BELLA, Maria Inês Di
BENDEL, Alejandra
BERGSTEIN, Lena Cecília
BERGSTROM, Jan Erik
BERNABÓ, Hector Julio Páride
BERNARDES, Maria Helena
BETHONICO, Roberto

BEUVAIS, Francine
BLAUTH, Lurdi
BOCHARD, Guilherme
BONATELLI, Ivani Regina Marques
BONATO, Ernesto
BONFANTI, Gianguido
BONOMI, Maria
BORBA, Gabriel
BORGES, Álvaro
BORGES, Joel Francisco
BORGES, Maria de Lourdes Gomes
BOURGEOIS, Louise
BOURQUIN, Thierry
BRACHER, Elisa
BRAGA, Isis Fernandes
BRESCIANO, Miguel
BRIGGS, Josephine
BRIZOT, Edénei
BROKER, Karin
BUBNIK, Gernot
BUENO, Vera Andrade
BUTI, Marco Francisco
CALDERARI, Fernando Rogério Senna ,
CAMARGO, Ibere
CAMILO, Otacilio Lara de Oliveira
CAMPOFIORITO, Quirino
CAPELÁN, Carlos
CARDILLO, Rimer
CARMENES, Alvaro
CARNEIRO, Mario
CARO, Bernardo
CAROLINA, Anna
CARRANZA, Mariana
CARVALHO, Leonardo
CARVALHO, Luíz Carlos de
CARVALHO, Maria do Carmo Dias de
CARVALHO, Maria do Carmo
CARVALHO, Maria Violeta Franco de
CASABO, Cristina
CASAGRANDE, Juliane Fuganti
CASALS, Nestor Pellicer
CASANOVA, José Miguel Gonzalez
CASTELLANO, Saverio
CASTRO, Amílcar Augusto Pereira de
CAUDURO, Suely
CAVALCANTE, Simone Bellucci
CAVALCANTI, Alice
CAVALCANTI, Newton

CAVALCANTI, Rogério
CAVALCANTI, Wilson Furtado
CEMIN, Saint Clair Oliveira
CERVENY, Alex
CERVENY, Alexandro Júlio de Oliveira
CHIMENDES, Paulo Cesar da Silva
CIOFFI, Uiara Bartira Saporiti
CLEMEN, Carlos
CONDE, Rizza Paes Fernandes
CONTTE, Hector
COOKSON, Jayne
CÓRDULA, Raul
CORREIA, Mário Gruber
CORTES, Esther Maria Braga
CORTEZ, Carlos
COSTA, Fernando
COSTA, Romeu Paulo
COTA, Guilherme
COUTINHO, Jose Altino de Lemos
COUTINHO, Luis Carlos
COUTO, Ivone
CRONQVIST, Bo
CRUZ, Antônio Maia
CRUZ, José Igino da
CRUZ, Raul Borges da
CUNHA, Analu
CUNHA, Jose Barbosa da
CURADO, Maria Eugênia
CYWINSKA, Hanna Zawa
DAMO, Elvo Benito
De La MONICA, Roberto
DÉCOURT, Maria Leonor
DEFERT, Maxime
DELGADO, Margot de Mattos
DIAS, Antonio
DIEHL, Hans Jurgen
DOMENICO, Mimmo
DOMIER, John
DORFLER, Harry
DUARTE, Denise Coelho
DUB, Myrrha Dagmar
DUGAS, Karen
DUNIM, Laura Steff Miranda
ECHEVERRIA, Marko Molina
ENOKIDO, Akiko
ESMERALDO, Sérvulo
FABRI, Rosana Rocio
FACAL, Manuel

FARIAS, Luiz Hermano Façanha
FATORELLI, Malu
FAVERO, Sandra Maria Correia
FEINGOLD, Daniel
FERANDIN, Rosana
FERNANDES, Antonio Leite
FERNANDES, Francisco Ciro
FERNANDES, Rosa Meire
FERRANDO, Oscar
FERRARI, Leon
FERREIRA, Heloísa Pires
FIGUEIREDO, Susan L'Engle de
FILHO, Carlos Botelho Martins
FILHO, Ivald Granato
FILHO, José Marcionilo Pereira
FILHO, Marcus Andre R. de Souza
FILIPPOVOVA, Marie
FINGERMANN, Sérgio
FISHER, Craig
FLEMMING, Alex
FONSECA, Edgar de Macedo
FOSSATI, Carlos
FRANCISCO, Amaro
FRANCISQUETTI, Ana Alice
FRANCO, Larissa Marla Szopa
FRANGE, Lucimar Bello Pereira
FRANZINI, Robert
FREDDI, Helena Escobar da Silva
FUHRO, Henrique Leo
GADELHA, Flávio
GALEFY, Dennis
GAMA, Alex
GARCEZ, Paulo Moacir Mario Gomes
GARFUNKEL, Paul
GARNET, Eldon
GAUER, Josane
GEIGER, Anna Bella
GERCHMAN, Rubens
GILLER, Everly
GOELDI, Oswaldo
GOMES, Luis Gutierrez
GONÇALVES, Cassia
GONÇALVES, Danúbio Vilamil
GONÇALVES, Renata Rodrigues
GONÇALVES, Sidney
GONSALES, Rebolo Francisco
GONZAGA, José Lourenço
GONZALEZ, Leonilda

GOSLING, George
GOTO, Fumiko
GOYA, Francisco José de
GRACIANO, Clovis
GRASSMANN, Marcelo
GRILO, Rubem Campos
GRINBERG, Tatiana
GRINBERG, Vera Sclovsky
GROSSO, Antonio
GRUDZINSKI, Hans Sulimann
Grupo Restauracion no Restauracion
GUASQUE, Yara
GUERRA-ALÉM, Marta
GUERSONI, Odetto
GUIMARÃES, Rossana Glovatski Cordeiro
GUNJI, Hiroshi
GURGENSTEN, Lais Peretti
GUTHRIE, Hammond
HARINGHTON, Elizabeth
HARTMAN, Marylou
HASHIMOTO, Madalena Natsuko
HASUMOTO, Miyuki
HAYASHI, Mikiko
HEBLER, Herman
HELFIELD, Tilya
HERRERA, Rubem
HERSKOVITZ, Anico
HOFF, Rolf Federico
HOFFMANN, Kath Mohr
HOLANDA, Giodana Borges de
HOORNE, Emiel
HORI, Marlene
HORTA, João Carlos
HUNG, Su - Li
IMPÉRIO, Flávio
IOP, Elisa
IRANZO, Isabel Pons
ISRAEL, Nelson
ITO, Marie
IWAMOTO, Takashi
JARDIM, Evandro Carlos
JUAREZ, Claudio
JULIO, Maria Lúcia Oliveira Jorge de
JUNIOR, José Toledo Piza Lourenço
JUNIOR, Luciano Santos Bortoletto
JUNIOR, Waltércio Caldas
KAFKA, Sandra
KARALL, Klaus

KATZ, Renina
KELLY, Deirdre
KHOURY, Feres Lourenço
KIM, Song Dong
KITAYAMA, Vin
KLIEMANN, Maria Inês R.
KOVATCH, Jak
KRAJCBERG, Frans
KUCKARTZ, Angela
KUSUNO, Tomoshigue
LAFONTAINE, Yvan
LAGROLTAS, Lila Gonzalez
LAKS, Sergio
LAM, Wilfredo
LAPORT, Paulo
LAS, Andreia Cristina
LAZZAROTTO, Napoleon Potyguara
LEGG, Michelle Cattani
LEHTINEN, Tuula
LEIRNER, Jac
LEIRNER, Jaqueline
LEITE, José Costa
LEONILSON, Jose
LESKOSCHEK, Axl Von
LIGON, Glenn
LIMA, Francisco Correia
LIMA, Margareth Maria de
LIMA, Maria Tomaselli Cirne
LINDH, Mats
LINS, Darel Valença
LISBOA, Paulo Roberto
LIZARRAGA, Antonio Gundemano
LJUBOMIR, Kokotovic
LOGUERCIO, Marta
LONDOÑO, José Antonio Suarez
LOPES, Fernando
LUNER, Karin
LUZZATI, Mariannita
MACHADO, Carlos Eduardo Jordão
MACHADO, Marcos Figueira
MAGALHÃES, Eimir Fonseca
MAGALHÃES, Odair
MAGALHÃES, Roberto
MALDONADO, Rafael Duailibi
MANSO, Julio
MARDEN, Brice
MARIN, Matilde
MARINGELLI, Francisco José

MARIUSSI, Luciano Augusto
MARTINI, Vera Beatriz Pratavieiro
MARTINS, Alberto Alexandre
MARTINS, Carlos
MARTINS, Elmo
MATASOVA, Adela
MATHIEU, Marie Hélène
MATTINGLY, James
MEDEIROS, Valdir Evandro Sarubbi de
MEIRELES, Cildo
MENDES, Maria José de Oliveira
MENEGASSI, Maria Conceição
MENTA, Glauco Francisco
MEYER, Marucia
MILLER, Ingrid
MIRANDA, André Luiz Pinto de
MIRANDA, Oswaldo Walter Machado
MIYAYAMA, Hiroaki
MORAES, Luiz Ernesto da Fonseca Costa
MORIMOTO, Junichi
MORO, João A.
MOURA Filho, Jose Alves de
MUBARAC, Luiz Cláudio
NACIF, Maurício Antonio
NADOR, Monica
NAKAKUBO, Massuo
NASCIMENTO, Manuel Antonio Pombinho do
NATALE, Iole Di
NETO, Farnese de Andrade
NETO, Guilherme Zamoner
NETO, João Pedro C.
NETO, José Júlio de Calasans
NISIO, Arthur José
NODA, Masaaki
NORDSTROM, Jan-Bertil
NUSDEU, Cezira Luzia Carpanezzi
OBREGON, Roberto
OHLWEILLER, Maria Regina
OHTAKE, Tomie
OITICICA, Hélio
OKUBO, Eiji
OLIVEIRA SILVA, Elosman
OLIVEIRA, Armando Merege de
OLIVEIRA, Gil Vicente Vasconcelos de
OLIVEIRA, Solange Araújo de
OLIVERO, Dario Alfredo
OSINSKI, Dulce Regina Baggio
OSTA, Dominique Van

OSTROWER, Fayga Perla Krakowski
OSWALD, Carlos
OSWALD, Henrique
PAIVA, Romildo
PALOMBINI, Lyria
PANEK, Bernadette Maria
PANNUNZIO, Marcio de Andrade
PAPE, Lygia
PARISI, Maria Christina
PASTORELLO, Lisandre Tavares
PAULIN, Ligia Beatriz Nocera
PAWULA, Kenneth
PEARL, Sonia
PEDROSO, Carlos Domício Moreira
PEÑALOZA, Angela
PEREIRA, José Gilberto Gonçalves
PEREIRA, Lenio dos Santos
PEREIRA, Ricardo
PERERA, Ana Gonzalez
PEREZ, Amador
PEREZ, Rossini Quintas
PÉRIGO, Márcio Donarto
PETERS, Sam
PINHEIRO, Luciano
PINTO, Bernardo Cid de Souza
PIVA, Mauro
PIZA, Arthur Luiz
POLI, Serge Roch
PORTINARI, Cândido Torquato
POST, Christine
POTELA, Daniel Senise
PREVIDI, Nilo Ivo
PROLIK, Eliane
QUADROS, Anna Letycia
QUEIROGA, Suzana
RAGHB, Corinne Allyn
RAMOS, Ibrahim Miranda
RAMOS, Lahir Pereira
RAMOS, Nuno
RAMOS, Sandra Lourenço
RANERS, Peter
RANFT, Christine
REIS, Joao Atanasio dos
REMBRANDT, George
RETTAMOZZO, Luiz Carlos Ajalla
RIBEIRO, Ubirajara Motta Lima
RIEN, Rembrandt Hamensz Van
RISKULA, Helge

ROCHA FILHO, Newton
ROCHA, Eliane Santos
RODA, Juan Antonio
RODRIGUES, Augusto
RODRIGUES, Gabriel
RODRIGUES, Jorge Luis
RODRIGUES, Valério
ROLLAND, Carol
ROMERO, Nelbia
ROSA, Otoni Gali
ROSA, Sonia Maria Tosatti da
SALAMANCA, Vera
SALLES, Jose Guyer
SALLES, Laurita
SAMAD, Alfredo Elgul
SAMICO, Gilvan Jose de Meira Lins
SANCHEZ, Esteban Chavez
SANDRINI, Estela Carmen Pereira
SANS, Paulo de Tarso Cheida
SANTO, Dionísio Del
SANTOS, Carlos Augusto Caminha Vergara
SANTOS, Cicero Vieira dos
SANTOS, Manoel Messias dos
SANTOS, Maria Ivone dos
SARAIVA, Maria Teresa Kerr
SAWAI, Naboru
SCHARZMAM, Mauricio
SCHEINMANN, Irene
SCHIMITT-PRYM, Roberto
SCHLOGEL, Rosane
SCHMIDT, Jayro
SCHWANKE, Luiz Henrique
SCLIAR, Carlos
SECCO, Ana Cristina
SEGALL, Lasar
SEMAN, Pedro
SERPA, Ivan
SEVERI, Laura
SHANNON, Brian
SHAPIRO, Joel
SHARP, Anne
SILVA, Alexandre Cabral da
SILVA, Djanira da Motta e
SILVA, Franklin Delano de França e
SILVA, Iracy Brito da
SILVA, Jose da Paixao
SILVA, José Roberto da
SILVA, Luciano Bezerra da

SILVA, Maria Gabriela da Mello Machado da
SILVA, Orlando Joaquim Correia da
SILVA, Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da
SILVA, Renata Basile da
SILVEIRA, Regina Scalzilli
SISWSLEY, Simone Osthoff
SLOAT, Richard
SLOWEY, Deborah
SMITH, Hed
SMITH, Kiki
SNOCH, Maksmilian
SOBREIRA, Airton
SOIFER, Guiomar
SOLA, Daphne
SOLA, Maria Peres
SOLARI, Luiz A.
SOMMER, Suzana Albert
SORGE, Peter
SOUZA, Jose Assunção
SOUZA, Telma
SPANIOL, Jose Paiani
SPINDOLA, Adenauer Santos
SPRENGER, Léa Nancy Brito
SROKA, Jacek
STAECK, Klaus
STROBEL, Iara da Costa
STRUEBING, Kristen
SUASSUNA, Ariano
SUED, Eduardo
SUGINO, Ryuichi
SZÉLIGA, Marcia Eliza
TAHEDL, Ernestine
TAKIZAWA, Keiko
TAVARES, Flávia Dias
THOMAZ, Vera Lúcia Didonet
THORINGTON, Caroline
TISCORNIA, Ana
TITTON, Elizabeth Bastos Dias
TÓFANI, Wanda
TORRES, Alfredo
TOZZI, Claudio
TRICERRI, Eddy
TULLIO, Carlos Henrique
TUPYNAMBÁ, Yara Gordilho Santos
URBAN, Marilsa
USEVICIUS, Catia
VAL, Francisca Carolina do
VALENTIM, Rubem

VANDEWEGHE, Jan
VIANA, Jose Carlos
VIARO, Guido Pellegrino
VILLARES, Maria
VILLASEÑOR, Elena
VINCI, Helio
VIRIATO, Edilson de Carvalho
VIVERN, Alfonso Luis Bianchi
WALLER, Jurgen
WARHOLA, Andrew
WARNOCK, Anne
WASHMON, Gary Brent
WEISS, Luise
WIEDEMANN, Dorothea
WLADYSLAW, Anatol
WOLFE, Robert
WYCKOFF, Christy
XAVIER, Abraão de Brito
YATES, Richard
YOSHIZUMI, Toshio
ZANCHI, Izabela Nervi
ZANCHIN, Margarete
ZAROGI, Eliana
ZELEVANSKY, Paul
ZENIO, Francisco
ZERALDO, Nice
ZILIO, Carlos Augusto da Silva

533

PREFEITURA DE CURITIBA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA INCENTIVOS FISCAIS PARA PROJETOS CULTURAIS PRESTAÇÃO DE CONTAS - RELAÇÃO DE MOVIMENTOS - FORMULÁRIO 01				
PROJETO Aquisição - Coleção de Obras - XI Mostra da Gravura de Curitiba	EMPREENDEDOR Eloísa Elza Prolik	BANCO/AGÊNCIA/Nº/C/C BANESTADO 0002.7 057584-0	PROCESSO 62303/95	PÁGINA/Nº 1/2

META TAREFA COD. NUM.	META/TAREFA TÍTULO E IDENTIFICAÇÃO	VALOR ORÇADO EM UFIR	VALOR GASTO EM UFIR	DIFERENÇA DE VALORES EM UFIR	OBSERVAÇÃO / INDICAÇÃO DE NOTA EXPLICATIVA
1.2.1	Aquisição de Obras - Quatro Monotipias	1.321,63 = 3.964,89	3.390,98	+ 573,91	Compra de 4 Monotipias ou Ge
1.2.2	Série de Gravuras únicas de Mira Schendel	2.643,26			vuras Únicas (valor menor do qe
1.2.5	Aquisição de Obras - Uma Gravura e uma Escultura	4.625,52 = 5.286,16	5.086,47	+ 199,69	Desconto do Artista
1.2.6	de Walerio Caldas Jr	660,64			
1.2.7	Aquisição de Obras - Uma Gravura e uma Escultura	1.982,27 = 2.642,91	2.034,59	+ 608,32	Desconto do Artista
1.2.8	de Cildo Meireles	660,64			
1.2.9	Aquisição de Obra - Uma Gravura	5.286,51	1.695,49	+ 3.591,02	Compra de apenas 1 Obra das
	de Coeldi				previstas com desconto de 30%
1.2.10	Aquisição de Obra - Uma Gravura	2.643,26	3.390,98	- 747,72	Compra de obra de valor históric
	de Ligia Pape				(movimento Neconcreto) mais car
1.2.12	Aquisição de Obras - Cinco Gravuras	1.321,63	1.356,40	- 34,77	Desconto especial do artista e in
	de Amílcar de Castro				pressor permitiram compra de i
1.2.13	Aquisição de Obra - Uma Gravura	3.982,82	2.531,56	+ 1.451,26	Desconto especial de compra
	de Joel Schapiro				direta com o artista (USA)
1.2.15	Aquisição de Obra - Uma Gravura	6.606,35	9.180,18	- 2.573,83	Aquisição de uma Gravura mais
	de Brice Marden				

DATA 18/8/99	ASSINATURA	SALDO/SUBTOTAL A TRANSPORTAR
	Eloísa Elza Prolik	00

h95

534

PREFEITURA DE CURITIBA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA INCENTIVOS FISCAIS PARA PROJETOS CULTURAIS PRESTAÇÃO DE CONTAS - RELAÇÃO DE MOVIMENTOS - FORMULÁRIO 01				
PROJETO Aquisição - Coleção de Obras - XI Mostra da Gravura de Curitiba	EMPREENDEDOR Eloísa Elza Prolik	BANCO/AGÊNCIA/Nº/C/C BANESTADO 0002.7 057584-0	PROCESSO 62303/95	PÁGINA/Nº 2/2

META TAREFA COD. NUM.	META/TAREFA TÍTULO E IDENTIFICAÇÃO	VALOR ORÇADO EM UFIR	VALOR GASTO EM UFIR	DIFERENÇA DE VALORES EM UFIR	OBSERVAÇÃO / INDICAÇÃO DE NOTA EXPLICATIVA
1.2.16	Aquisição de Obra - Uma Gravura	13.216,20	18.173,34	- 4.957,06	A Galeria não repassou desconto
	de Andy Warhol				prometido
1.2.17	Aquisição de Obra - Um Álbum com 14 gravuras	13.216,20	15.265,61	- 2.049,33	Desconto conseguido com a Gale
	de Louise Bourgeois				ria
1.2.3	Aquisição de Obra - Uma Gravura	6.608,14	1.244,31	+ 5.363,83	165,05 UFIR Substituição de Gra
	de Kiki Smith (em substituição				vura Donald Judd por Obra de
	a 1 gravura de Donald Judd)				artista mais recente
2.5	Coordenação Administrativa - Viagem, Transporte, Alimentação	678,20	678,20	-	
	- Bernadete Panek				
2.5	Coordenação Administrativa - Transporte de Obra meta 1.2.6	290,96	290,96	-	
	- Neder Henne S/C Ltda.				
	TOTAIS	65.744,39	64.319,07	1.425,32	

DATA 18/8/99	ASSINATURA	SALDO/SUBTOTAL A TRANSPORTAR
	Eloísa Elza Prolik	0

Pedido de Informação 74-001017/2015

Entre os anos 2010 e 2015, quais foram as exposições planejadas e executadas pela Diretoria do Museu da Gravura Cidade de Curitiba e os orçamentos destinados pela Fundação Cultural de Curitiba para cada uma das exposições?

ESPECIFICAÇÃO DO PEDIDO 74-001017/2015:

Entre 2010 e 2015, quais foram as exposições planejadas e executadas pela Diretoria do Museu da Gravura Cidade de Curitiba e os orçamentos destinados pela Fundação Cultural de Curitiba para cada uma das exposições?

Grande parte das exposições foram realizadas através do Fundo Municipal de Cultura. Como não existe orçamento específico para cada espaço, as ações, exposições ou eventos aconteceram via verba de manutenção e ação cultural do espaço ou ainda convênio.

EXPOSIÇÕES

2010

- O CORPO NA CIDADE – PERFORMANCE EM CURITIBA
- ELIANE PROLIK – DEFORMICA E PRA QUE
- DENISE ROMAN – 30 ANOS NA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
- HIPERPLANO
- QUASE GRAVURA
- NOVAS GRAVURAS
- TEMPESTADE
- MENOS TEMPO QUE LUGAR
- ESPELHO E SEU DUPLO
- ARTE BRASILEIRA NOS ACERVOS DE CURITIBA- UM PERCURSO JUNTO AOS MUSEUS FCC
- VULVAS AVULSAS – DESENHOS ÍNTIMOS.
- UNIVERSOS PARALELOS
- PEQUENOS FORMATOS
- FRONTEIRAS: UMA JORNADA PELAS AMÉRICAS (BRASIL) E EUSSOUTRO SOUMOS
- XI MOSTRA DA GRAVURA DE CURITIBA/1995 NOS ATELIÊS DO MGCC

2011

- ACERVO
- CÉLIA EUVALDO – PINTURAS
- APEGOS
- PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS
- COISA PÚBLICA – NEWTON GOTO
- MEMORAR – HÉLIO FERVENZA
- MÔNQUEI BÍZINES – RÔMOLO
- MAR E TERRA – LOIZEL GUIMARÃES
- OSWALDO GOELDI (ACERVO MGCC)
- 6ª BIENAL VENTO SUL
- SÉRIES AUTOBIOGRÁFICAS (LOUISE BOURGEOIS)
- ARQUIVO/OPERAÇÃO: IMPERMANÊNCIA (ARTHUR DO CARMO/ LUANA NAVARRO E PATRÍCIA LION)
- HISTÓRIAS DE NANQUIM (ANDRÉ CALIMAN)
- MIRAGENS (LARISSA FRANCO)
- PRÁTICAS DE APROXIMAÇÃO
- MARCAS E ILHAS (MAIKEL DA MAIA/JULCIMARLEY TOTTI/JOSÉ ROBERTO DA SILVA / MARIA LÚCIA DE JÚLIO)
- HACKLAB S.O.L.A.R (DE VOLTS)

2012

- REGINA SILVEIRA - DERRAPAGENS (REGINA SILVEIRA)
- ATELIÊS NO TEMPO (ACERVO MGCC)
- MUSEU DA GRAVURA EM ENSAIO (PRISCILA FORONE)
- PLANOPINTURAS-FONTE E VÍDEO-DANÇAS
- (TONY CAMARGO)
- ERA UMA VEZ... (FÚLVIO PACHECO)
- MÚLTIPLOS ATELIÊS - (EXPOSIÇÃO COLETIVA).
- MEDIATO, DE IRIANA VEZZANI

- ODRADEK, DE ELIANA BORGES
 - A MEMÓRIA DA MATÉRIA, DE (JUAN PARADA)
 - NOITE, DE AMANDA CALLUF
 - MOVENTES, DE BERNADETE AMORIM
 - HOJE, SÓ EMERGÊNCIAS, DE LUANA NAVARRO
 - TERRA HÍBRIDA, DE LÍDIA UETA
 - LUGAR ALGUM, DE ÂNGELO LUZ
 - INDI.O.GENTE, DE DANIEL CHAVES
 - IN PERMANÊNCIAS, DE CRISTINA PIEDADE
 - VÉSPERA, DE THALITA SEJANES
 - ERRANTE, DE PATRÍCIA TRIATÃO
 - EXPERIÊNCIAS DE MUSEU
 - EXPOSIÇÕES - GIBICON
 - QUADRINHOS CURITIBANOS
 - O MUNDO DE HAARMANN
 - FRAGMENTOS DA HQ DE ISABEL KREITZ
 - HOMENAGEM A SERGIO BONELLI
 - TANINO LIBERATORE
 - COMICS ON TOP
- 2013
- AUTORRETRATOS, LIVROS DE ARTISTA, CONSTRUÇÕES E PROCESSOS - acervo do MGCC
 - MEMÓRIAS E ESTRATÉGIAS DE CIRCULAÇÃO – acervo do MGCC
 - I MPRESSÕES - PIERRE LAPALU (recursos do artista)
 - EXISTE AZUL MAIS BONITO QUE O MEU? - JULIO LEITE
 - REGISTROS DE UMA HISTÓRIA – acervo do MGCC
 - DESDE O OBSERVATÓRIO – SÉRIE DOCUMENTOS POÉTICOS, 2007-2012 - Didonet Thomaz
 - CABE A ALMA - Maria Ivone Dos Santos
 - RUBEM VALENTIM – Acervo do MGCC
 - BIENAL INTERNACIONAL DE CURITIBA – VENTOSUL
 - REORGANIZAÇÃO DE FRAGMENTOS SENTIDOS - Toni Graton
 - OS INOMINADOS - Gleyce Cruz
 - ACERVO, ACERVO MEU - Acervo do MGCC
- 2014
- O PAPEL DAS TROCAS - Coleção Andreia Las
 - CONEXÕES - vários artistas (Acervo)
 - BASES TEMPORÁRIAS P/INSTITUIÇÕES EXPERIMENTAIS
 - ESTRATÉGIAS DA APRECIACÃO
 - BARÃO DO SERRO AZUL - Homenagem a um Herói Paranaense
 - AMÉLIA - exposição da Corrente Cultural
 - INTERCÂMBIO DE PORTFOLIO
 - CAUSAS NATURAIS - Maikel da Maia
 - RUA DA AMARGURA - Francisco Zenio (acervo do MGCC)
- 2015
- AMÉLIA - EXPOSIÇÃO DE MAYRA FLAMÍNIO
 - DESENHO DE CABACEIRA - DANIEL DACH
 - VAI VEM VER - DANIELA VICENTINI
 - APAGAMENTOS RETRATOS DA PRIVAÇÃO - RAFAEL MYCZKOWSKI
 - ACERVO DE DESENHOS DA GIBITECA
 - LIVROS DE ARTISTA - ESPAÇOS MOVENTES
 - PARA REPENSAR O MUSEU - GUILHERME JACCON
 - HERÓIS DE BRINQUEDO - THIAGO PROVIN
 - ENCONTROS DE ARTE MODERNA DA EMBAP/PR - KEY IMAGUIRE JUNIOR
 - PASSAGEM DE TOM - RENINA KATZ (ACERVO DO MGCC)

- O CÉU É O LIMITE - COLETIVA COM CYNTHIA WERNER, FRANZOI, ISABELLE MESQUITA, KARINA ZEN, PRISCILA DOS ANJOS, SÉRGIO ARIANO H. E TIROTTI
- COMPROVÁVEIS - MARIA LUCIA DE JULIO
- QUEM TEM Q I VAI (SOLDA E LEMINSKI) - LUIZ CARLOS RETTAMOZO
- OWAD OU INSETO - EXPOSIÇÃO DE JULIANA KUDLINSKI
- ALGO DE OUTRO - EXPOSIÇÃO DE SILVIO DE BETTIO
- VINDOURO - EXPOSIÇÃO DE ANDREIA LAS
- MOSTRA DO NÚCLEO DE ARTES VISUAIS DO SESI PARANÁ
- HEROI DA PAZ - EXPOSIÇÃO SOBRE A HISTÓRIA DO BARÃO DO SERO AZUL
- CHOVE - EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE MARTINS

EXPOSIÇÕES REALIZADAS POR MEIO DA LEI DE INCENTIVO À CULTURA MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA - 2010 A 2015

EDITAL Nº 164/10 - BOLSA PRODUÇÃO

Amanda Calluf - Por uma Poética do Espaço

Thalita Alves Sejanos - Véspera

LidiaSanaeUeta - Terra Híbrida

Patrícia Fumiko Tristão - Zona de Tolerância

Angelo Rafael da Luz - JUNKSPACE: deslocamentos site-oriented

Cristina Santos Piedade - Desvios

Iriana Nunes Vezzani - 10 Centímetros

Maria Bernadete Passos de Amorim - Extensores para um corpo Hesitante

Luana Assis Navarro - Espreme que sai sangue

Eliana Borges - Odradek

Daniel Araujo Chaves - Vértice

Rodrigo Dulcio - "Topos"

Juan Leandro Parada - Para Além do Campo Expandido

André Luiz Rigatti - Conversas entre Pinturas: André Luiz Rigatti e Fernando Burjato

EDITAL Nº 062/12 - BOLSA PRODUÇÃO

LailanaKrinski - O que me escapa

Sonia MayaumiFujimoto – Perceber e mapear estados de estar vivo

Samuel Dickow de Siquera – Cartografia do Sensível

FaetusaTirzahTezelli Souza – Proposta de vestimenta para jornada em reinos íntimos

Valdecir Ferreira de Moraes - Valdecimples: Meio, Suporte &Expansão

Felipe Cardoso de Mello Prando - Imigrações

Ana Emilia Jung - I loveyou

Hugo Alexandre da Silva Ferreira – Projeto Objeto

Arthur Lauriano do Carmo – Arquivo Fluído (Entrepasto)

Cynthia Werner – Faz de contas que são regras

EDITAL Nº 050/12 - OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS

Felipe Cardoso de Mello Prando – Alguns lugares nos quais podemos chegar...

Quadrifolia Produções Artísticas Ltda. – Tesouros da Grafipar

Jack de Castro Holmer – Ensina-me a te amar

EDITAL Nº 111/13 - OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS

Luiz Rodolfo Annes – Cabeça de Brócoli e a descoberta do amor ou notas sobre um amigo que escapou do afogamento

Rodrigo Dúlcio - Plataforma

EDITAL Nº 036/14 - BOLSA PRODUÇÃO

Em andamento

Pedido de Informação 74-001029/2015

- a) Qual foi a receita orçamentária que o Museu da Gravura Cidade de Curitiba dispôs para a realização de suas atividades fins no exercício financeiro de 2014?
- b) Quais foram as despesas orçamentárias realizadas pelo Museu da Gravura Cidade de Curitiba no exercício financeiro de 2014?
- c) Qual a receita orçamentária prevista para o Museu da Gravura Cidade de Curitiba realizar suas atividades fins no exercício financeiro de 2015?
- d) Qual a receita orçamentária prevista para o Museu da Gravura Cidade de Curitiba realizar suas atividades fins no exercício financeiro de 2016?

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA
LEI DE ACESSO À INFORMAÇÃO
Documento 74-001029/2015

[Resposta encaminhada pela Fundação Cultural de Curitiba.](#)

Não existem orçamentos específicos para os espaços. A Diretoria Administrativa e Financeira da FCC trabalha com duas frentes orçamentárias:

- folha pagamento dos servidores
- custeio - toda programação, reformas, ações, materiais de consumo, luz, água, telefone, ICI, COTRANS, TECNOLIMP.

Orçamentos específicos para alguma ação podem acontecer, por exemplo via emenda parlamentar ou convênios.

Agradecemos seu contato

**Responsável pelo parecer: TAITIANA PEREIRA DOS SANTOS - 80891 /
FCCDC - DIVISÃO DE CONTRATOS**

Atenciosamente

Thomas Alberto Micko
CGIP —Central de Gestão de Informações Públicas

Anexo III

**Pauta de reivindicações específicas dos trabalhadores / trabalhadoras
da Fundação Cultural de Curitiba 2015**

EXCELENTÍSSIMO SENHOR PREFEITO MUNICIPAL DE CURITIBA

Assunto: pauta de reivindicações específicas dos
trabalhadores/ trabalhadoras da Fundação Cultural de
Curitiba 2015.

SISMUC - SINDICATO DOS SERVIDORES PÚBLICOS MUNICIPAIS DE
CURITIBA, na condição de representante dos servidores municipais, vem mui
respeitosamente à Vossa Presença para apresentar a **pauta de reivindicações
específicas dos trabalhadores/ trabalhadoras da Fundação Cultural de Curitiba
2015**, para ao final, pedir seu atendimento, como forma de restabelecer a efetiva
valorização dos servidores da referida fundação.

PAUTA ESPECÍFICAS DA FCC 2015

1. Realização de concurso público para todas as áreas da Fundação Cultural de Curitiba até dezembro de 2015;
2. Formação e capacitação continuadas com oferta para todos os servidores;
3. Destinação de 2% do Orçamento Municipal de Curitiba para Fundação Cultural de Curitiba;

Sindicato dos Servidores Públicos Municipais de Curitiba (Sismuc)
Localizado à Rua Monsenhor Celso, 225, 9º andar, CEP 80010-150.
E-mail: sismuc@sismuc.org.br Página: www.sismuc.org.br Telefone: 3322-2475.

R
Laenilda
17/03/15

4. Recuperação de prédios e espaços da Fundação Cultural de Curitiba;
5. Melhorias nas condições de trabalho com base nas técnicas de ergonomia, medicina e segurança do trabalho, saúde do trabalhador, e constante vigilância para que as normas sejam cumpridas.
6. Fim das terceirizações na Fundação Cultural de Curitiba;
7. Eleições de chefias entre e por seus pares;
8. Reorganização do quadro funcional da Fundação Cultural de Curitiba;
9. Rever a situação dos Auxiliares Administrativos Operacionais, ex-vigias e guardiões, que prestam serviço na Fundação Cultural, incluindo-os no quadro da Guarda Municipal de Curitiba;
10. Rever a situação da Camerata Antiga de Curitiba, assegurando isonomia entre os trabalhadores.
11. Valorizar os funcionários de carreira da Fundação Cultural de Curitiba no preenchimento nos cargos de coordenação de chefia.
12. Criação e implantação de um novo Organograma da Fundação Cultural;
13. Implantação do plano de carreira construindo junto com a categoria, revendo tabelas de vencimentos, mecanismos de crescimento e descritivos de funções e nomenclaturas de cargos;
14. Discussão com o SISMUC-Sindicato dos Servidores Públicos Municipais de Curitiba de todas as deliberações que modifiquem a situação funcional dos

servidores da Fundação Cultural de Curitiba ou que modifiquem a estrutura de pessoal da mesma.

Requer o atendimento das reivindicações apresentadas e que as respostas aos pedidos aqui formulados sejam apresentadas em reunião de negociação exclusivamente designada para esse fim.

Nestes Termos,

Pede deferimento.

17 de março Curitiba, 2015

Ana Paula Cozzolino

Coordenadora Geral do SISMUC

Ao Excelentíssimo Senhor
Gustavo Bonato Fruet
Prefeito Municipal de Curitiba.

Com cópia para
Meroujy Giacomassi Cavet
Secretária Municipal de Recursos Humanos.

Marcos Cordioli,
Presidente da Fundação Cultural de Curitiba