

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Clara Sampaio Cunha

**MARGENS INQUIETAS,
FRONTEIRAS INSTÁVEIS**

RELAÇÕES DE (IN)DEPENDÊNCIA NO SISTEMA DA
ARTE A PARTIR DOS ANOS 1990

VOLUME 1

**Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea
orientada pelo Professor Doutor António José Olaio Correia de
Carvalho, pela Professora Doutora Sandra Vieira Jürgens e pela
Doutora Cristiana Santiago Tejo, e apresentada ao Colégio das
Artes da Universidade de Coimbra.**

Dezembro de 2021

MARGENS INQUIETAS, FRONTEIRAS INSTÁVEIS

Relações de (in)dependência no sistema da arte a partir dos anos 1990

Doutoramento em Arte Contemporânea

Colégio das Artes

Universidade de Coimbra

Clara Sampaio Cunha

Orientadores

Prof. Dr. António José Olaio Correia de Carvalho

Prof. Dra. Sandra Vieira Jürgens

Dra. Cristiana Santiago Tejo

2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos colegas de Doutorado que me acolheram numa cidade longe de tudo que eu conhecia e hoje são companheiras e companheiros de vida: Aglaíze Damasceno, Bernardo de Britto, Clarissa Serafim, Felipe Moraes, Jorge Cabrera e Vanda Madureira.

Agradeço aos meus amigos e minhas amigas no Brasil, tão longe e tão perto, por me rodearem de amor, cumplicidade, parceria e fé no processo;

À minha família, pela paciência e amor incondicional; e ao Gustavo pelo apoio e companhia nesta caminhada;

Às pessoas com quem colaborei nos trabalhos mencionados nessa tese, em especial, os e as artistas participantes dos projetos Entre Nós, Tirante e Outra Margem; e também ao Gabriel Ramos e à Clarissa Serafim pelo carinho e colaborações;

E por fim, ao meu orientador Prof. António Olaio, pelo incentivo e palavras sempre afetuosas; às minhas co-orientadoras Prof. Sandra Jürgens e Cristiana Tejo pela inspiração e debate sobre o tema; ao Prof. Pedro Pousada pela partilha generosa de conhecimento; e às queridas Maria Isabel Gomes e Paula Lucas por todo apoio e ajuda na navegação das burocracias académicas.

RESUMO

A tese está centrada no estudo do lugar do artista contemporâneo e sua relação com os circuitos de produção, circulação e recepção de trabalhos de arte. Busca, por meio do entendimento do complexo relacionamento entre instituições de arte e artistas apresentar experiências em que um posicionamento crítico aos circuitos hegemônicos tem impactado seu funcionamento, colocando em xeque o papel e as perspectivas futuras sobre museus e galerias. Propõe também debater a existências de “práticas independentes”, que acontecem de forma desterritorializada, gerando articulações e estratégias para a produção artística, sobretudo por meio do aprendizado com projetos recentes e plataformas de criação (a exemplo de residências artísticas e espaços alternativos), a partir dos anos 1990. A produção de trabalhos artísticos cada vez mais alinhados com questões sócio-políticas têm encontrado reverberações tanto em espaços mais alternativos quanto em grandes instituições de arte - essas, inclusive, têm cada vez mais assumido espaços de experimentação e atividades reflexivas em suas dependências. Por meio de uma pesquisa teórico-prática, informada por uma bibliografia produzida por praticantes e pensadores ligados ao sistema da arte, investiga-se as relações de interdependência desses sistemas (instituições, coletivos e indivíduos), ainda pouco exploradas academicamente. A reflexão acontece, por fim, na realização de projetos artísticos e curatoriais, que investigam a prática dita independente na contemporaneidade com vistas à ampliação da discussão e suas perspectivas.

Palavras-Chave

espaços independentes, instituições de arte, prática artística, arte contemporânea

ABSTRACT

The thesis focuses on studying the artist's role today and his relationship with the production, circulation, and reception of artworks. Through an understanding of the complex relationship between art institutions and artists, it seeks to present experiences in which a more critical approach to the so-called hegemonic frameworks has impacted its functioning, questioning their role and future perspectives. It also proposes the existence of "independent practices," which happen in a displaced manner, thus generating articulations and strategies for artistic production, as seen in recent projects developed by platforms such as artistic residences and alternative spaces, from the 1990s onwards. The production of artworks driven by socio-political matters has found repercussions both in alternative spaces and in large art institutions - which have increasingly taken on spaces for experimentation and reflexive activities in their premises. Through theoretical and practical research, informed by a bibliography produced by practitioners and thinkers linked to the art system, the interdependency relations of these systems (institutions, collectives, and individuals), still little explored academically, are investigated. Finally, the reflection takes place in the conceptualization and execution of artistic and curatorial projects, which investigate the so-called independent practice in contemporary times with a keen eye to broadening the discussion and its perspectives.

Keywords

independent spaces, art institutions, artistic practice, contemporary art

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Paulo Nazareth, <i>sem título</i> , da série <i>Notícias de América</i> , 2011.	26
Figura 2. Paulo Nazareth, <i>sem título</i> , da série <i>Notícias de América</i> , 2013.	29
Figura 3. Marco Godoy, <i>sem título</i> , série <i>Architectures of intimidation</i> , 2018.....	30
Figura 4. Juan Luis Moraza. <i>Banco Nacional de Tiempo Laboral (2020) e Tripalium(2020)</i>	65
Figura 5. <i>Linha do Tempo (2017-2021)</i>	69
Figura 6. Menu do restaurante <i>Food</i> , 1972 (impressa em 2006)	94
Figura 7. <i>Discussion island: conciliation platform (1997)</i> de Liam Gillick	95
Figura 8. Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (Tomorrow is another day)</i> , 1996	99
Figura 9. Vista do Palais de Tokyo em 2010	100
Figura 10. <i>Shapolski et al Manhattan Real Estate Holdings A Real Time Social System as of May 1, 1971</i> de Hans Haacke	107
Figura 11. Marcel Broodthaers. <i>Convite para Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre. . .</i> , Galerie Saint Laurent, Brussels, 1964.....	108
Figura 12. <i>Andrea Fraser. Museum Highlights: A Gallery Talk</i> , 1989.....	109
Figura 13. Anna Bella Geiger, <i>O pão nosso de cada dia</i> , 1978.....	111
Figura 14. Imagens da residência de Alexandre Sequeira, 2019	128
Figura 15. Imagens de processo das artistas Bárbara Carnielli e Lorena Pazzanese, 2019	129
Figura 16. Imagem do trabalho de Marcelo Venzon, 2019.....	130
Figura 17. Artista Luana Vitra e artista Tadásquia, em 2019.....	131
Figura 18. Grupo de artistas durante a residência coletiva no Mosteiro Zen Morro da Vargem, 2019.	132

Figura 19. Imagens da residência de Denis Rodriguez e Leonardo Remor, 2021	139
Figura 20. Imagens da residência de Neka Menna Barreto e Elaine de Azevedo, 2021 ...	142
Figura 21. Imagens da publicação imprensa do <i>projeto Tirante</i>	157
Figura 22. Loja Rádio Vitória, no centro de Vitória, e Seu Pedro Nascimento, colaborador da artista Joana Quiroga no projeto	163
Figura 23. Montagem do trabalho da artista Luana Vitra.....	163
Figura 24. Vista do Porto de Vitória e trabalho da artista Kika Carvalho.....	164
Figura 25. Montagem do trabalho do artista Natan Dias	165
Figura 26. Artista Kika Carvalho e os trabalhos realizados em colaboração com Peterson Walcher.....	166
Figura 27. Grupo de residentes na Casa Tutti (Natan Dias, Kika Carvalho, Tete Rocha e Luana Vitra), na apresentação final do projeto.....	166
Figura 28. Imagens da montagem do banquete durante a <i>Bienal de Coimbra (2019)</i> l.	178
Figura 29. Imagens do banquete durante a <i>Bienal de Coimbra (2019)</i>	179
Figura 30. Imagens do banquete durante a <i>residência Fauna, 2021</i> l.	180
Figura 31. Imagens do banquete durante a <i>residência Fauna, 2021</i>	181
Figura 32. Mesa final do banquete durante a <i>residência Fauna, 2021</i>	182
Figura 33. Imagens finais da instalação na <i>residência Fauna</i> . Projeção do primeiro ato do banquete na mesa durante a residência e restos da instalação, respectivamente.	183
Figura 34. <i>Diáfano</i> , recorte sobre folder de exposição no Brasil, 2014.	185
Figura 35. <i>Imagem-Passagem</i> , recorte de folder de exposição no Brasil, 2017.	186
Figura 36. <i>Palimpsest</i> , recorte de exposição na Espanha, 2018.....	186
Figura 37. Recorte sobre folder de exposição em Portugal, 2017.....	187
Figura 38. Montagem do cartaz recortado sobre a parede do ateliê da Universidade de Coimbra e Desenho digital da insígnia (brasão) da universidade	188

Figura 39. Montagem do trabalho <i>Estrutura Superficial</i> no ateliê do Colégio das Artes e Restos das remoções de menções à Universidade de Coimbra.....	189
Figura 40. Desenho digital feito a partir de plantas baixas que compõem a série <i>Estrutura Superficial</i> (2021) e Imagem escaneada de folder de exposições em Portugal	191
Figura 41. Desenhos digitais feitos a partir de plantas baixas que compõem a série <i>Estrutura Superficial</i> (2021)	192
Figura 42. Imagens escaneadas de folder de exposições em Portugal	192
Figura 43. Imagens escaneadas de folderes de exposição.....	193
Figura 44. <i>Escala</i> , instalação, colagem de papel milimetrado a4 sobre parede, 2020.....	194
Figura 45. <i>Escala</i> , colagem de papel milimetrado a4 sobre parede, 2021 e <i>Montagem da instalação</i>	195

SUMÁRIO

I. Introdução: Conectores	11
II. Objetivos	15
III. Estado da arte	16
1.0 CAPÍTULO 1: Margens inquietas e fronteiras instáveis	24
1.1 Arte, apagamentos e revisão histórica: Mining The Museum, Histórias Afro-atlânticas e Queermuseu	35
1.2 Atuações transversais, o lugar do artista hoje	50
1.2.1 Nota 1 - Doutoramentos em arte: o lugar do artista na academia	51
1.2.2 Nota 2 - Dívida e dúvida: atuações transversais?	56
1.2.3 Nota 3 - Mercado de trabalho / Economias da arte	59
1.3 Experiências sobre o sistema da arte	66
1.3.1 Linha do tempo	66
1.3.2 Sobre cartografias, deslocamentos e o(s) fora(s): uma ética estrangeira em narrativas cartográficas de artistas-viajantes por Gabriel Ramos	73
1.3.3 Hors d'oeuvre por Clarissa Serafim	79
2.0 CAPÍTULO 2: Investigação: Estratégias de desvio	82
2.1 Práticas alternativas: possíveis origens	82
2.2 Panorama da emergência de espaços independentes	85
2.3 Convite à participação: espaços e práticas artísticas	93
2.4 Crítica às instituições	104
3.0 CAPÍTULO 3: Experiências práticas (ou the paradox of praxis)	120
3.1 Projetos curatoriais	122
3.1.1 Entre Nós - residências artísticas	123
3.1.1.1 Entre Nós (2019)	124
3.1.1.2 Entre Nós (2021)	133
3.1.2 Tirante (2019-2021)	146
3.1.3 Outra Margem (2021)	158
3.1.4 Arquivo Independente (2021-)	166
3.2 Projetos artísticos	173
3.2.1 Hors d'oeuvre (2019-)	173
3.2.2 Estrutura Superficial (2013-)	184
4.0 Último desvio: considerações finais	196
5.0 Referências bibliográficas	208
5.0 Anexos	218

I. Introdução: Conectores

Uma parte fundamental desta investigação foi motivada por uma pesquisa anterior, em nível de mestrado¹, que focou sobretudo na aparição e nos desdobramentos da figura do curador a partir do século XX, focando em trânsitos recentes como o *artista-curador*, o *curador-autor*, entre outros.

Junto a essa discussão, investigamos o que seria um possível percurso pelas transformações dos espaços expositivos a partir das vanguardas modernistas do século XX. Além disso, pesquisamos as negociações entre instituições e artistas, e o surgimento de espaços ditos independentes ou autogeridos, sobretudo no que diz respeito aos desafios da prática curatorial na contemporaneidade e às atuações cruzadas entre artistas e curadores. Concluímos, preliminarmente, que tal trânsito ou mesmo a possibilidade de um *Artista-etc*², como conceitua o artista e pesquisador brasileiro Ricardo Basbaum (2004), levaria à criação de alternativas para a produção e circulação de trabalhos artísticos, ao menos se compararmos aos modelos comumente empregados por grandes instituições de arte.

Por tal razão, julguei importante incluir uma pequena parte desse percurso precedente, no formato de um artigo que foi revisado e publicado durante a realização desta tese (ver Anexo 1). Esse gesto também tem a intenção de reforçar a ideia de que

¹ Aqui faço referência à dissertação *Curadoria e prática artística: reflexões sobre a curadoria contemporânea e o trânsito entre as atuações do artista e do curador*, orientada pela Prof. Dra Gisele Barbosa Ribeiro, defendida em 2016, na Universidade Federal do Espírito Santo (Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA/UFES) e realizada com apoio de uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -CAPES, Brasil, 2014-2016).

² O termo aparece no texto "I love etc-artists", publicado originalmente como parte do projeto *The next Documenta should be curated by an artist* - organizado pelo curador Jens Hoffmann inicialmente como um portal (www.e-flux.com) e posteriormente transformado em livro pela Revolver Books (Frankfurt, 2004). O autor também publicou o livro *Manual do Artista-etc*, em 2013. O *artista-etc* surge como uma proposta de encarar o lugar do artista na contemporaneidade como ação multifacetada, que inclui sua atuação em diversos campos de conhecimento: "Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador (...)"(Basbaum, 2005, p.01).

uma investigação *contém sempre outras experiências em paralelo*, algumas mais e outras menos visíveis.

Junto à pesquisa acadêmica tenho desenvolvido, desde 2012, um percurso prático com a produção de trabalhos artísticos e curatoriais, e a organização e gestão de projetos culturais. São projetos realizados principalmente, em espaços independentes, como a participação na residência artística Homebase Project (Berlim, 2012-2013), a criação do espaço Sala ao Lado (Vitória, 2014-2015, com Polliana Dalla e Vitor Graize), a gestão do programa de residências Planta Alta (Associação hablarenarte, Madri, 2019-2020). Além disso, sigo desenvolvendo projetos em parcerias a instituições públicas e privadas no estado do Espírito Santo, Brasil, como a Prefeitura Municipal de Vitória, o Governo do Estado do Espírito Santo, entre outros, além de realizar cursos sobre curadoria, montagem de exposições e escrita de projetos. Essas experiências geraram projetos como a Cápsula - curso extensivo em arte contemporânea, uma espécie de anti-escola de arte que aconteceu de março a julho de 2017 (com a participação de artistas de várias partes do Brasil), e Estudos de Recepção - arte contemporânea em espaços domésticos³, em que debatemos os limites entre o público e o privado, ambos projetos curatoriais com o curador Gabriel Menotti, e os projetos Entre Nós (2019-) e Outra Margem (2021), que comento no Capítulo 3.

Essa trajetória motivou um adensamento das questões voltadas para os espaços ditos alternativos e suas repercussões, focando na criação de plataformas experimentais de produção de trabalhos, nas colaborações entre artistas e curadores, na complexa relação entre artistas e instituições de arte e no papel do desenvolvimento de políticas culturais. Nesse sentido, a pesquisa está centrada nas seguintes questões: como as estratégias desenvolvidas em iniciativas ditas independentes têm contribuído para o debate crítico em arte contemporânea? É possível que essas estratégias criem, por sua

³ Mais informações sobre os projetos podem ser encontradas nos sites <http://acapsula.tumblr.com> e <http://estudos derecepcao.tumblr.com> .

vez, alternativas ao modelo tradicional de produção, exibição/recepção e circulação de trabalhos de arte?

Assim, dentro de uma perspectiva movida pela ação, pela prática artística e curatorial, e pela teoria relacionada à crítica às instituições, a tese foi pensada como uma grande costura de experiências vividas academicamente e profissionalmente, divididas em três momentos principais. O primeiro capítulo, desenvolve, na forma de ensaios curtos, uma estrutura não-linear de temas que se entrelaçam e permeiam a discussão-motivo. Os textos contidos nesse bloco exercitam possibilidades distintas de escrita e pensamento: se articulam no formato de artigos e em textos mais livres, além de contar com a contribuição de outros pesquisadores. O segundo capítulo, dá sequência, de certa forma, aos assuntos investigados no mestrado: trata-se de uma pesquisa ao redor dos organismos ditos independentes, suas estratégias e relações com o sistema da arte, atravessadas por questões como sobrevivência, autoria e negociações. Por último, no terceiro capítulo, apresento os vários trabalhos, tanto artísticos quanto curatoriais, desenvolvidos desde 2017 como experiências de aprofundamento às questões teóricas debatidas.

Entende-se e propõe-se aqui o ato de investigar como uma possibilidade de *pensar junto* a uma confluência de vozes e ideias que atravessam corpos e assuntos, numa tentativa de romper com a estrutura tradicional do fazer acadêmico. No primeiro bloco, foram convidados dois pesquisadores brasileiros, para criar e ampliar, com cada um deles, reflexões pertinentes a essa tese: Gabriel Ramos (Doutor pelo IAU USP e professor universitário (UFG, Brasil), com pesquisa sobre experimentações críticas cartográficas); Clarissa Serafim, artista, também doutoranda no Colégio das Artes, para contribuir no debate sobre outras possibilidades de produção de conhecimento, experiências para além da academia, da arquitetura e da arte. No terceiro bloco, aparecem uma série de outros colaboradores, que diretamente ou indiretamente participaram da construção dos projetos incluídos neste capítulo.

Partiremos com as seguintes questões: as palavras que conduzem e motivam a investigação em *Margens inquietas, fronteiras instáveis* (1.0); questões sobre os desafios dos museus do presente e do futuro em *Arte, apagamentos e revisão histórica* (1.1); as estratégias e os desafios em realizar um doutoramento em artes, refletindo brevemente sobre o que seria a figura do artista “independente” em *Atuações transversais e/ou lugar do artista na academia* (1.2); e por último, *Experiências sobre o sistema* (1.3) em que apresento um trabalho artístico (Linha do tempo, 2017-2021); e os dois textos-colaborações mencionados anteriormente.

O capítulo seguinte, *Investigação: Estratégias de desvio*, se dedica a entender os contextos que produzem projetos e organismos chamados de alternativos, focando sobretudo em experiências recentes, a partir da década de 1990. É ali que me debruço sobre os sistemas de produção, circulação e recepção dos trabalhos de arte na contemporaneidade, sempre tendo em vista um encadeamento com o passado histórico dos museus e sua relação com os modos de produção capitalistas. Essa reflexão é somada às transformações ocorridas a partir da década de 1960 sobre um debate que ficou conhecido como Crítica Institucional. Além disso, essa investigação foi construída com o apoio fundamental de bibliografia específica sobre o tema, nomeadamente de publicações independentes, as quais tive acesso via outros pesquisadores e espaços que tive oportunidade de conhecer entre Portugal, Brasil e Espanha.

Por fim, apresento os principais trabalhos realizados entre 2017 e 2021 como forma de refletir na prática sobre os assuntos investigados. A criação desses trabalhos e a busca por fontes de financiamento foram uma forma encontrada para seguir produzindo, pensando e fazendo de forma independente este doutoramento.

II. Objetivos

O objetivo geral desta investigação é produzir conhecimento sobre a prática artística dita independente ou alternativa que se manifesta em projetos e espaços autogestionados de arte contemporânea, compreendendo como a existência desse modo de fazer pode contribuir para a criação de debates críticos no interior da arte e seu sistema, e o desenvolvimento de alternativas para a produção, exibição e circulação de trabalhos de arte.

Secundariamente, são objetivos específicos:

- Investigar o lugar do artista na contemporaneidade e seu relacionamento com as Instituições de Arte;
- Refletir sobre a produção artística independente que se desdobra em questões sobre criação, financiamento e recepção de trabalhos de arte;
- Produzir trabalhos artísticos e curatoriais, no decorrer da investigação, com base nas discussões levantadas pelos assuntos acima mencionados, de forma a contribuir para o debate teórico com experiências em campo.

III. Estado da arte

Os museus, espaços tradicionalmente voltados para a formação e conservação de acervos históricos, lidam atualmente com questões muito além da montagem de exposições em suas dependências. Hoje, funcionam como plataformas de formação de artistas, críticos, curadores e de públicos, ao promover cursos, publicações, debates e outros. A crítica de arte Claire Bishop situaria a década de 1990 como lugar para uma proliferação sem precedentes de novos museus dedicados à arte contemporânea. A proximidade com o modelo empresarial praticado por essas grandes entidades, como desenvolve a autora, têm sido uma característica central de suas conformações atuais.

Nesse sentido, o tema central da pesquisa proposta gira em torno da compreensão sobre o funcionamento e motivações dos organismos ditos independentes em arte contemporânea, e, secundariamente, na relação entre instituições de arte e artistas. Em tais espaços, que costumam emergir em cenários desafiadores, a falta de recursos (sejam eles suportes financeiros ou mesmo a existência de circuitos mais estabelecidos de arte), seria uma das razões para o desenvolvimento de um sistema *paralelo* aos museus e galerias de arte. Tais estruturas paralelas, apesar da efemeridade com que normalmente ocorrem, têm promovido o adensamento de discussões críticas em suas dependências e funcionam, para além de salas expositivas e espaços de eventos, como *plataformas de criação*. Esse modelo de prática artística (e de gestão), tem, por sua vez, impactado no funcionamento de museus de arte contemporânea, que absorveriam de volta algumas de suas discussões em projetos mais experimentais e inclusive em colaboração direta com tais organismos.

Mesmo que as instituições de arte passem a incorporar certas discussões advindas da sociedade, do interior das práticas artísticas ou mesmo daquelas desenvolvidas por espaços menos formais, é importante lembrar, como nos aponta o artista Hans Haacke (1983), que o fazer artístico é comumente interpretado como algo ligado a um *campo*

espiritual e romântico. É preciso estar atento para não cair em armadilhas que as instituições, enquanto *indústria da consciência*, produzem há séculos. Ao acolher tendências e determinarem o que merece ou não ser visto, essas têm, por vezes, moldado o gosto de colecionadores, além de influenciar e estimular uma certa produção artística ao redor dos quesitos que julgam relevantes.

Tornou-se, portanto, essencial a existência de alternativas: pessoas, espaços ou iniciativas que, conscientes de tais enquadramentos, pudessem então produzir discussões e práticas diversas às construídas nos mencionados ambientes. Contudo, a ideia de tangenciar o circuito formal da arte buscando alternativas de exibição de trabalhos não é recente. Podemos remeter até mesmo ao século XIX, com a iniciativa do “Pavilhão do Realismo” (1855) construído pelo artista Gustave Courbet em reação aos Salões Parisienses, como nos lembra o curador Hans Ulrich Obrist (2014).

Experiências mais autônomas estariam intimamente ligadas às contribuições de uma certa produção artística situada a partir da década de 1960, quando os artistas passariam a levantar questões relacionadas ao *lugar da arte*, revelando as condições sócio-políticas que a atravessam. As gerações seguintes, conscientes do papel homogeneizador imposto pelo museu, se envolveram com uma prática artística mais politizada, como conceitua Douglas Crimp (2005), uma das características principais do pós-modernismo, que passaria a incluir propostas de crítica às instituições, além de buscar alternativas para a exibição das obras de arte.

Nesse sentido, a pesquisa faz uso do debate em torno da chamada *Institucional Critique*⁴, mas pretende atualizá-lo e problematizá-lo. Não se trata aqui de rechaçar ou denunciar os domínios institucionalizados, como fizeram muitos artistas durante a

⁴ Designação que passaria a ser utilizada por críticos como Benjamin Buchloh, a partir da década de 1980, que, para caracterizar a produção artística interessada em questionar os domínios da instituição de arte, buscava estratégias para explicitar as relações entre mercado (coleccionadores, investidores), instituições (museus, galerias, centros culturais) e seus agentes (artistas, curadores, críticos, espectadores e outros).

chamada primeira vaga da crítica institucional (Raunig & Ray, 2009) a partir da década de 1960, mas, pelo contrário, entender que há uma nova perspectiva de relacionamento em jogo: uma situação de *interdependência*, de novas formas relacionamentos entre indivíduos, coletivos e instituições. Podemos perceber o impacto de produções menos ortodoxas que, antes situadas em propostas externas ao museu ou à galeria, hoje têm sido incorporadas a esses grandes programas. Ao mesmo tempo que é visível como iniciativas menores, anteriormente posicionadas radicalmente contrárias ao sistema mais institucional, têm também absorvido muitas das características de funcionamento de museus e galerias.

Com base nessa "dupla implicação" emergem questões sobre o tipo de produção realizado nesses espaços (residências artísticas na cidade e no campo, espaços alternativos de exposição, festivais de performance, plataformas online...). Identificamos como denominador comum o interesse em práticas colaborativas, cuja participação do espectador é novamente evocada. Ocorrem em eventos organizados por artistas, em instalações em espaços públicos, em residências artísticas e até mesmo dentro de museus e galerias, se tivermos em mente a discussão proposta por Nicolas Bourriaud⁵ a partir dos anos 2000 com sua *Estética Relacional*.

A pesquisadora brasileira Kamilla Nunes (2013) afirma que a maior parte das iniciativas ditas alternativas surgem a partir da carência do debate sobre arte contemporânea e a dificuldade de os artistas ganharem visibilidade nos contextos em que estão baseados. A criação e gestão desses organismos promoveria uma espécie de "ato de resistência", cujas motivações podem ser variadas, mas que implicam em uma reflexão constante sobre a prática artística como um todo. A dificuldade de categorizar essas iniciativas - independentes, experimentais, co-dependentes, entre outras (Nunes, 2013) -

⁵ O termo *Estética Relacional* [*Esthétique Relationnelle*], proposto pelo curador francês Nicolas Bourriaud, apareceria na publicação de um livro homônimo em 1998 (Dijon: Les Presses du réel), em que o autor conceituaria a produção de um grupo de artistas que a partir dos anos 1990 desenvolveriam trabalhos interessados em trocas com o público.

cada uma com sua particularidade de formação e atuação, apresentaria a multiplicidade de formatos que esses projetos podem tomar. Isso se daria não só por suas características conceituais (a formação de cada um dos envolvidos e os objetivos de cada coletivo) mas também por questões práticas (alguns são residências artísticas, outros realizam cursos, palestras e exposições, e há ainda espaços que se conformam em plataformas multifuncionais, atuando em diferentes frentes).

Hoje, para combater a efemeridade ou ao menos estender a sobrevivência desses espaços, tem sido adotado o conceito de espaço híbrido, que mantém relações com outros agentes e circuitos. As eventuais parcerias com editais de cultura patrocinados pela iniciativa pública ou privada e campanhas *crowdsourced*⁶ têm sido as principais vias de financiamento dessas plataformas. Contudo, é muito comum que após alguns anos de atuação os organismos autônomos, no caso de espaços físicos, encerrem suas atividades ou ainda, se formalizem e recuperem um modelo de gestão próprio de museus e galerias.

Isto não é diminuir a importância e relevância crítica desses projetos. Como nos esclarece Ricardo Basbaum, os espaços alternativos de arte oferecem a possibilidade de testar ideias e problematizar questões da esfera institucional, inclusive influenciando programas e projetos em museus e galerias. No texto *Perspectivas para o museu no século XXI*, o autor afirma que

de nada adianta se pensar nos museus no século XXI a partir de qualquer exercício de futurologia (...) é necessário agir com pragmatismo, (...) ou seja, *tanto aceitar as ofertas de ocupar o espaço institucional, procurando compreender as sutilezas de sua atual estruturação e mobilizando ferramentas de linguagem que possam oferecer algum grau de resistência* (atentando de modo a ajudar às especificidades

⁶ O termo refere-se aos financiamentos coletivos normalmente realizados online, também conhecidos como *crowdfunding*, em que cada indivíduo pode apoiar financeiramente projetos diversos, e que são muito utilizados na cena independente como instrumento de viabilização de projetos de pequeno e médio porte (que vão desde a publicação de livros de artista, exposições, gravação de álbuns de música, como reformas arquitetônicas de espaços, entre outros).

discursivas), *quanto prosseguir na invenção de outros formatos de agenciamento – que hoje, em uma de suas frentes, se apresentam como centros de pesquisa autônomos e espaços independentes geridos por artistas* (Basbaum, 2011, p.192, grifo meu).

Nesse sentido, investigou-se os cenários políticos e culturais que têm possibilitado a emergência de tais estruturas, suas práticas, desafios e contribuições para o debate em arte contemporânea, sempre buscando encontrar pontos e inquietações comuns, independente de seus locais geográficos.

Para essa discussão específica, foram importantes as autoras brasileiras Claudia Paim (2012), cujo livro resultante de sua tese de doutoramento intitula-se *Táticas de Artistas Na América Latina - Coletivos, Iniciativas Coletivas*; a já mencionada Kamilla Nunes (2013), que com o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* desenvolveu um importante mapeamento e reflexão sobre espaços independentes no Brasil; a historiadora e curadora portuguesa Sandra Vieira Jürgens (2016) com seu livro *Instalações Provisórias - independência, autonomia, alternativa e informalidade, artistas e exposições em Portugal no século XX*; em que faz uma extensa investigação sobre o cenário alternativo português; e o livro *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (2017), publicado por Maria Angélica Melendi.

Para pensar sobre o que constituem os cursos superiores em arte, discussão que abordo no primeiro capítulo, foram importantes os textos *Artists with Ph.Ds: on the New doctoral degree in Studio Art* do pesquisador James Elkins (2009); *Of Other Thoughts: Non-Traditional Ways to the Doctorate: A Guidebook for Candidates and Supervisors* de Engels-Schwarzpaul & Peters (2013); e *Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP* de Gilberto Prado (2009).

Reflico sobre as diferentes terminologias adotadas pelos espaços ditos independentes e sua importância, de forma a compreender a potência crítica da produção artística realizada em tais lugares e com isso também repensar a instituição-museu em arte

contemporânea, suas determinações e seu papel de formação de públicos. Para tanto, utilizaremos textos de autores como os pesquisadores Kamilla Nunes (2013) e Alberro & Stimson (2009), e de publicações realizadas de forma independente por associações culturais como Laagencia (Bogotá, 2010-); hablarenarte (Madri, 2002-); a publicação *Artist-Run Europe, Practice Projects Spaces*, de Murphy & Cullen (2016); e a já mencionada Claire Bishop com livros como *Artificial Hells* (2012) e *Radical Museology* (2014). O debate sobre os vários momentos da Crítica Institucional é construído a partir da leitura do texto “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” (1990) de Benjamin Buchloh; e dos livros *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique* de Raunig & Ray (2009); *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings* de Alberro & Stimson, B. (2009); *Institutional Critique and After* de Isabelle Graw (2006); *Museum highlights: The writings of Andrea Fraser* de Alberro & Fraser (2005), entre outros.

Ainda como desdobramento da investigação, foram desenvolvidos no decorrer da tese algumas experiências como projetos de exposições e trabalhos de arte produzidos pela autora, a saber: os programas de residência Entre Nós, realizado em duas edições (2019 e 2021), e Outra Margem (2021); a exposição de arte e arquitetura Tirante (2020-2021), pensada e concebida em parceria com o artista e curador Felipe Moraes no primeiro ano de doutoramento; o projeto em andamento Arquivo Independente, plataforma digital que pretende criar um repositório colaborativo sobre a prática artística independente no Espírito Santo (2021-); e os projetos artísticos Hors d'oeuvre (2019-, em parceria com a artista Clarissa Serafim) e Estrutura Superficial (2013-). Os projetos tiveram a intenção de estabelecer relações com artistas e curadores para refletir, na prática, sobre as condições de idealização, captação de recursos e execução de projetos artísticos. Essas experiências revelam as condições de atuação e o lugar do artista independente, que concebe e realiza projetos, muitas vezes, como forma de auto emprego e como estratégia para exibição de seus próprios trabalhos, e os de colegas.

Por fim, a existência de cenários mais autônomos como apresentamos acima, que atrairia artistas interessados em processos colaborativos, transdisciplinares e mais experimentais, têm aparecido como alternativa às propostas mais ortodoxas - mesmo que, como comentamos anteriormente, hoje já caibam em espaços ditos formais características de “laboratório”. Há espaço tanto para o museu tradicional ou o museu como plataforma, quanto para os espaços geridos por artistas e outros. Contudo, o conhecimento de alternativas à produção artística é essencial para a afirmação do artista no debate crítico contemporâneo, possibilitando o aparecimento de pensamentos diversos que possam negociar entre si.

IV. Metodologia

Quanto à abordagem e fins, a metodologia utilizada foi baseada em pesquisa qualitativa do tipo exploratória, que se deu, quanto aos meios, a partir de levantamento de bibliografia (produzida não só por teóricos da área como também por artistas, curadores, críticos e pensadores do sistema da arte) e pesquisa em campo. A escolha por uma pesquisa do tipo exploratória se justifica porque apesar de as iniciativas mencionadas anteriormente serem citadas em publicações sobre arte contemporânea, pouco têm sido aprofundadas no meio acadêmico. Assim, a exploração tem o objetivo de gerar descobertas para o campo e criar um panorama de percepções sobre o assunto. As informações conhecidas a partir do cruzamento de textos e referências geraram trabalhos práticos, entendidos como pesquisa em campo. Assim, tais dados foram organizados de forma a proceder à etapa de reflexão, tratamento, análise e redação final.

O pesquisador holandês Henk Borgdorff (2012), em seu livro *Conflict of the Faculties: Perspectives on artistic research and academia*, defende que o método utilizado por artistas pesquisadores seja o mais *plural* possível, incluindo ainda a possibilidade de se

adotar desdobramentos práticos como parte integrante de uma investigação. Borgdorff (2012) afirma que:

(...) one specific characteristic of artistic research is that artworks and art practices form an integral part of the research process – the research takes place in and through art practice. [also] (...) a researcher can additionally make use of a variety of methods, techniques, and perspectives, whether drawn from the humanities, the social sciences or the natural sciences (methodological pluralism) (p.23).

Nesse sentido, os trabalhos realizados têm por objetivo funcionar como uma espécie de estudo empírico do tema, na medida em que mapeiam, testam e discutem os limites do institucional e do alternativo. Além disso, refletem sobre a prática curatorial na contemporaneidade e o que seria uma linguagem adotada no sistema da arte (sobretudo no que diz respeito às normatizações utilizadas em espaços expositivos). Acrescentam, com isso, componentes práticas para além da pesquisa teórica, enriquecendo a investigação com experiências que sobrevivem para além do ambiente acadêmico.

1.0 CAPÍTULO 1: Margens inquietas e fronteiras instáveis

A palavra “margem” possui, na geografia, uma conotação natural. São como os lados do leito de um rio ou o encontro do continente com o oceano. São, portanto, também marcos em *constante mutação*, uma vez que a força da água pode erodir e transformar a terra.

Assim, utilizo essa ideia para pensar que as margens são elementos sempre variáveis, envolvem e contém seu centro, e podem com isso alterar seus limites e condicionantes. Há, nessa discussão, um interesse em aludir à imagem mental que podem gerar os conceitos geográficos de *margem* e *fronteira*, para sempre desarranjá-los: atirar a pequena pedra que criará uma reação em cadeia.

Em diversos momentos, essas palavras e seus sinônimos aparecem pelo texto, adaptando-se às discussões propostas. Em muitos casos, as ideias apresentadas em Heterotopias de Michel Foucault (2009) são uma espécie de subtexto. O conceito de *espelho* (Foucault, 2009), por exemplo, um espaço igualmente real e imaginado, podemos usar para propor a leitura de margens e fronteiras como lugares transitórios, em adaptação. Com *heterotopia* (ibid., p.418) podemos explorar a noção de que alguns lugares sobrepõem, em sua configuração, situações e características cuja compreensão depende de múltiplas aproximações, abordagem que quero utilizar para pensar a constituição de redes ou espaços independentes nos capítulos seguintes.

Os trabalhos escolhidos para este texto tentam dar conta de uma porção de artistas que interpretam e confrontam a ideia de estarem "marginalizados": propõem pensar as questões que apresentarei tomando como ponto de partida seus próprios corpos e contextos, e o forte vínculo que possuem com seus *territórios de origem*. A palavra *território* é aqui evocada para além de suas determinações físicas: pode ser também lida como um povo, suas tradições e ancestralidades, um lugar para além das conformações políticas de estado ou nação.

É a partir dessas citações que nos aproximamos de uma constelação de significados para margem e fronteira, *sempre inquietas, sempre instáveis*. Esse texto introduz a investigação, que se apresentará entre reflexões práticas e teóricas, orientando as outras fases e assuntos desta pesquisa. Assim, as palavras que compõem o título são convocadas em diversos momentos como chave para abrir um portal de aproximação ao universo das práticas artísticas e curatoriais. Nesse movimento, quero pensar que para se falar desses assuntos há que se tocar em relações de poder dentro da sociedade, do que constitui a ideia de sistema de arte e de produção de conhecimento. Esses vetores, de certa forma secundários, atravessam a tese por meio de experiências artísticas e curatoriais que repensam os modelos institucionais, e propõem criações e autorias compartilhadas.

Neste contexto, o de explorar as relações entre organismos mais alternativos e outros mais estabelecidos no sistema da arte, aposto pela potência do que está *fora do mais visível* ou conhecido. Na discussão que segue no segundo capítulo, há o interesse em investigar o que tem sido produzido em espaços sob a forma de coletivos, associações culturais ou residências artísticas para aprender com eles como podemos rever e problematizar certos padrões estabelecidos pelos eixos hegemônicos de produção de conhecimento.

Dentro desse universo de *marginalidade*, e por vezes, *de invisibilidade ou apagamento*, quero pensar como determinadas produções artísticas, por estarem justamente situadas na periferia dos chamados *centros de produção* de arte, são menos vistas ou subvalorizadas por seus pares. Quando são finalmente reconhecidas por grandes museus e Bienais e até mesmo quando recebem apoios financeiros de instituições culturais de prestígio, são, muitas vezes, percebidas como *exóticas*. É sobre isso que se trata o texto Arte, apagamentos e revisão histórica, mais adiante. Importa, mais uma vez, o debate semântico, já que nada é por acaso: a visão do exótico, tanto do ponto de vista conceitual quanto estético, é o entendimento que produções de pensamento, sejam elas

artísticas ou não, quando não sistematizadas, amplamente conhecidas e/ou legitimadas pelas instituições do saber, são de fato vistas como estranhas, *estrangeiras*.



Figura 1. Paulo Nazareth, *sem título*, da série *Notícias de América*, 2011. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 60 × 80 cm. Fonte: Galeria Mendes Wood, <https://mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth>.

1.0.1 O muro, o limite: barreiras

As fronteiras de um país podem estar balizadas por limites físicos que ajudam a desenhá-la: uma cadeia de montanhas, o encontro com o mar, um muro. Mas são, por vezes, linhas imaginárias, uma vez que o que regula ou permite sua transposição se dá sob aspectos políticos. De certa forma, podem ser entendidas como a extensão física do poder, sendo os territórios constantemente transformados, de maneira geral, em função de batalhas históricas, perdas e conquistas.

Podemos nos aproximar dessa ideia a partir de dois conceitos benjaminianos: *limiar* e *espelho*. A ideia de *limiar* proposta por Walter Benjamin (2007), é entendida como um espaço de transição, como ritos de passagem na sociedade, marcos ou experiências transformadoras que compõem o nosso caráter. Outra possibilidade seria pensar a fronteira como um lugar híbrido, entre o real e o imaginado, que queremos chegar tão somente para cruzá-lo, como no conceito de *espelho* que Michel Foucault desenvolve em *Outros Espaços* (2009):

uma espécie de experiência mista, mediana (...) uma utopia, pois é um lugar sem lugar. (...). Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (p.415).

Nas duas definições, o encontro entre o desejo e o acontecimento em si - o ato de atravessar uma linha divisória física ou teórica para atingir *o outro lado* - pode ser percebido como conquista, emancipação política ou transgressão.

Recorro, brevemente, a um caso emblemático para pensar esse lugar híbrido: como um espaço construído funcionou como símbolo de divisão, produzindo um outro espaço, *entre territórios*: o muro de Berlim, construção de cerca de 140 km de extensão que cingiu a cidade alemã em duas partes, entre os anos de 1961 e 1985.

Grosseiramente, podemos sintetizar tal divisão no símbolo máximo da separação ideológica entre os regimes capitalista e socialista, durante a Guerra Fria. Ao longo das décadas em que esteve vigente, o muro passou por uma série de adaptações e aperfeiçoamentos estruturais, de forma a garantir uma vigilância eficaz entre as fronteiras dos setores oriental e ocidental da cidade, e impedir o fluxo de pessoas (e consequentemente, de ideias e de mão de obra especializada) e de bens materiais para o lado ocidental. Naquele momento, o controle ideológico e a soberania nacional se

materializaram em uma construção rígida e intransponível; um esforço para frear os avanços do capitalismo sob os países soviéticos.

O documentário *Królik po berlinsku* (Coelho de Berlim, em tradução literal, Polônia, 2009), dirigido por Bartosz Konopka, narra uma tentativa de subversão dessa invenção humana. Misturando filmagens de arquivo da construção, evolução e queda da *cortina de ferro*, apresenta a história de uma colônia de coelhos selvagens encurralados pelo surgimento, inesperado e incompreendido, do muro. Ignoram as razões pelas quais uma barreira agora impede seu livre trânsito. Em um primeiro momento, são amparados por ela, podem existir e acasalar em segurança, livre de predadores e abastecidos com provisões em abundância.

Essa situação graciosa atrai o olhar de milhares de pessoas. Os animais vão se acostumando a esse novo *estar*, multiplicam-se exponencialmente e tornam-se alheios à presença humana. Finalmente, esgotam suas reservas alimentícias e são obrigados a buscar formas de chegar ao outro lado do muro. Como seres de hábitos subterrâneos, encontram seções da construção cujas fundações antigas ainda são frágeis ou inexistentes, e assim, vencem a estratégia humana, assegurando sua sobrevivência. Logo se convertem em um símbolo de luta pela liberdade. Inspirando manifestações, o coelho se torna um emblema em bandeiras e *graffitis*.

O muro, cada vez mais sofisticado e robusto, tem falhas. É a partir da percepção de que os coelhos representam um afrontamento ao poder que o governo decide dar aos animais transgressores o mesmo tratamento oferecido aos humanos: seu extermínio. Assim, durante anos vivendo livres de qualquer perturbação, em uma situação imposta, artificial, são gradativamente assassinados, passam a se esconder e viver com medo.

Em outro exemplo, no conhecido caso do muro entre os Estados Unidos e o México, projeto antigo que ganhou nova roupagem e notoriedade durante a campanha presidencial de Donald Trump (2017), vemos como uma ideia pode ser tão poderosa quanto sua materialização. É improvável que o projeto seja executado em sua totalidade, já

que a divisão natural entre tais países e sua vasta extensão dificultam ou inviabilizam a construção de uma barreira física. Contudo, chama a atenção o furor e apoio com que a campanha foi recebida por alguns segmentos da sociedade norte-americana. Essa situação reforça um posicionamento contra a imigração (advinda de países emergentes, do chamado Sul global) que, sustentadas pelo imaginário do imigrante como ser pouco civilizado, ignorante e violento, apresentaria uma ameaça à soberania nacional.



Figura 2. Paulo Nazareth, *sem título*, da série *Notícias de América*, 2013, impressão fotográfica sobre papel algodão, Galeria Mendes Wood.

Há, pelo mundo, vários outros artifícios que produzem situações intermediárias semelhantes, em versões que são constantemente atualizadas por projetos políticos vigentes.

São o que o artista espanhol Marco Godoy (Madri, 1986), por exemplo, chama de *arquitecturas de intimidação*. Em trabalhos que investigam a tipologia construtivas de objetos utilizados em barricadas, muros e gradis, Godoy reflete sobre o uso, desenho e construção de tais elementos na cidade, utilizados muitas vezes em manifestações públicas. Na série em questão (*Architectures of intimidation*, 2018), compara o desenho desses objetos pensados para ferir, afastar e separar, com formações vegetais ou

orgânicas, propondo pensar que suas arestas são utilizadas igualmente como arma de proteção e adorno. Há, para o artista, uma perversidade na apropriação de elementos da natureza para a hostilidade da vida urbana, como símbolos de controle e poder.



Figura 3. Marco Godoy, *sem título*, trabalhos da série *Architectures of intimidation*, exposição *The Distance between us*, Sala de Arte Joven, Comunidad de Madrid, 2018. Fonte: site do artista <https://marcogodoy.com/Architectures-of-intimidation>.

Também a artista brasileira Graziela Kunsch (São Paulo, 1979) se dedica à observação de equipamentos urbanos, neste caso, aqueles comumente encontrados embaixo de túneis e viadutos nas grandes metrópoles. Colocados ali pela administração pública, são blocos de concreto em forma de rampas que impedem que pessoas em situação de rua possam se sentar ou se deitar:

Sua superfície é bastante inclinada e chapiscada, de maneira que impede que alguém experimente deitar na rampa para dormir. Criticada como arquitetura da exclusão, podemos também entender esta obra da prefeitura como um pesado trabalho crítico de arte; uma obra *site-specific* de forte ironia simbólica. (Kunsch, 2008, p.2)

Kunsch propõe pensar essas intervenções como projetos *site-specific*, uma vez que podem ser lidas como um comentário crítico ao agravamento da falta de moradia na cidade de São Paulo, situação que de maneira geral está fortemente relacionada às oscilações econômicas, descontinuidade de políticas públicas e à falta de planejamento urbano. Tornando impossível a permanência humana nesses espaços, a construção de tais elementos em locais antes massivamente ocupados pela população de rua, obrigam a moverem-se à periferia da cidade.

Duplamente lidando com questões da especificidade do lugar, em seus aspectos físicos e discursivos, a rampa pensada para o centro de São Paulo é percebida pela autora como “inseparável do seu local de instalação” (2008, p.5). Uma vez que é construída exatamente para o ponto em que será instalada, adota as dimensões e características de seu terreno. Na mesma medida, sua eficácia depende da escolha desses lugares, já que não surtiria o mesmo efeito se fosse colocada em espaços públicos abertos. Assim, como nos alerta a artista (*ibid.*, p.6) “a rampa antimendigo nos lembra que o espaço público urbano não é um espaço comum a todos, mas um espaço a todo momento moldado por interesses econômicos das classes dominantes, estas representadas pelo Estado”.

Tanto Godoy quanto Kunsch analisam como a aparição e utilização dessas barreiras acabam por constituir uma espécie de nova paisagem urbana, que envia uma poderosa mensagem de violência simbólica aos seus habitantes. O emprego em larga escala dessas armadilhas faz com que elas se naturalizem e se camuflem. Uma vez integradas ao cotidiano da cidade, evitam suspeitas sobre seus métodos, propósitos e consequências. Assim, são uma triste lembrança do debate urgente sobre questões sociais, como o direito à moradia e às condições dignas de sobrevivência, e sobre processos de gentrificação. Ao mesmo tempo, com sua multiplicação, contribuem para o enfraquecimento dessas reflexões, tornando-se *lugares-comuns* na cidade.

1.0.2 O mundo é um só, todas as fronteiras são uma ficção.

O lugar de origem de um indivíduo pode determinar muitos dos caminhos que este percorrerá em vida. Pensando no sistema da arte especificamente, por mais que seja possível transgredir alguns aspectos desse marco inicial, o contexto de onde se parte pode ser determinante na forma como uma produção artística será lida e absorvida. É sobre isso que fala o trabalho de Paulo Nazareth e também o texto seguinte. Sabemos que os critérios de valoração em tal sistema são definidos por quem detém os meios de produção de conhecimento; são estes mesmos agentes que irão avaliar o que merece ou não ser visto, valorizado, comercializado. Constantemente comparados a outros artistas ou práticas desenvolvidas em circuitos mais estruturados, alguns procedimentos podem ser entendidos como precários, subalternos. O que é importante observar é que como são distintos os contextos de produção, também são as formas de elaborar o pensamento e materializar ideias.

Em um mundo supostamente conectado e globalizado, em que é possível acessar boa parte do conhecimento produzido em qualquer lugar, é de se surpreender que o mesmo não possa ser dito de seu acesso literal: são previstas duras sanções à entrada ou

permanência em território estrangeiro sem um documento próprio para tal fim. A aquisição desse documento, passaporte, visto ou autorização de residência, é consequência da apresentação de uma série de outros documentos, da comprovação de rendimentos, de vínculo com alguma instituição local, de referências pessoais, entre outros. Com isso, se controla, se restringe, se organiza.

As ondas de migração nas últimas décadas têm motivado uma série de trabalhos artísticos que repensam a existência de fronteiras, questionam a legalidade com que operam os serviços oficiais de imigração e chamam a atenção pelas graves consequências socioeconômicas de tal crise. Na luta pela sobrevivência, fugindo de guerras civis, ou ainda na busca por melhores oportunidades de vida, grupos de pessoas se deslocam em fluxos que vão do continente africano ao europeu, do México aos Estados Unidos, das ex-colônias para as ex-metrópoles.

Em fluxo contrário, Francis Alÿs (Antuérpia, Bélgica, 1959), artista belga baseado no México, é conhecido por trabalhos ao redor do que considera “alegorias sociais”. Ali, e em outras partes do mundo, desenvolve experiências que avivam debates sociais e que criam uma profunda relação com os contextos onde intervém. Em boa parte deles, trata de dar forma a conflitos políticos e ideológicos conhecidos, porém invisibilizados, como é o caso de *The Loop* (1997), *The Green Line* (2004) e *Don't cross the bridge before you get to the river* (2008).

Em *The loop* (A volta, em tradução literal) o artista se propõe a viajar de seu país de residência aos Estados Unidos, sem cruzar suas fronteiras oficiais. Um número imenso de viagens é necessário para atingir o destino final, dando a volta ao globo terrestre. O gesto exagerado serve como alegoria do excesso de burocracia e medidas protecionistas impostas aos cidadãos mexicanos que, independente da razão, decidem ir aos Estados Unidos. Em outra ocasião, com *The Green Line* (Jerusalém), Alÿs retoma um projeto anterior realizado em São Paulo (*The Leak*, 1995). Recontextualizando-o para a cidade de Jerusalém, aviva a memória sobre a *Linha do Armistício ou Linha Verde* (1949) que

separava Israel de seus países vizinhos (já que, após 1967, com a construção de barreiras físicas, como o Muro da Cisjordânia, os limites do território israelense ultrapassaram o dobro da extensão estipulada pela marcação).

Com *Don't cross the bridge before you get to the river* (Estreito de Gibraltar), performance documentada em vídeo, dois grupos de crianças se lançam ao mar para um feito impossível: conectar dois continentes que distam aproximadamente 13 km entre si. O vídeo mostra simultaneamente os dois trajetos. De cada um dos extremos (a cidade de Tangiers (Marrocos) e a de Tenerife (Espanha), sai um grupo. Cada criança leva consigo um barquinho com quilha, cuja base é um sapato ou uma sandália. Um deles, descobrimos depois, tem uma câmera e registra o movimento dos corpos e do mar. A ação reside nessa proposição que é um misto de fabulação e reflexão ativa. O que aconteceria se esses dois grupos se encontrassem no mar, burlando todas as lógicas de controle de fronteiras?

No Brasil, uma referência importante sobre o assunto é o artista Paulo Nazareth (Minas Gerais, 1977). Com a série *Notícias da América*, cujas imagens apresento na seção anterior (Figuras 1 e 2), mimetiza a lógica dos cartões-postais, apresentando sua própria persona como a figura estereotipada do imigrante: racializado, pobre, exótico. Para elaborar a série em questão, o artista passaria um ano realizando uma travessia a pé e de ônibus entre a América do Sul, partindo de sua cidade natal (Valadares, Brasil), em direção à América do Norte. Nesse enorme percurso, vive com seu corpo as inúmeras *Américas* contidas entre territórios, culturas, valores e estéticas distintas, para posteriormente dar vazão a instalações, objetos e performances. Nazareth cria um ruído na lógica supostamente passiva ou saudosista do postal com frases como *Llevo recados a los EUAmerica*, *Vendo mi imagen de hombre exótico*, *Nosotros tenemos derecho a este paisaje*. Esses autorretratos, posicionam o artista *dentro* da discussão: o que é ser um artista latino-americano? O que significa a América? Quais são as condições que produzem o indivíduo latino-americano? Em um dos registros, vemos Nazareth oferecer sua força de trabalho por meio de placas de serviço, como tantos outros imigrantes que

buscam trabalhos informais para sobreviver, a modo do que fez Aliys em 2004 com a série *Turista*, que como o título sugere, promovia seu “serviço de viajante”.

Ambas reflexões, disparadas pela provocação inicial do texto, *todas as fronteiras são ficção*, colocam a prática artística como um alimento de uma discussão política muito maior que o próprio universo da arte. Assim, propõem pensar como questões da sociedade podem influenciar gestos artísticos, e por sua vez, também como os trabalhos artísticos podem ativar questões políticas. Codependência?

Por outro lado, uma vez entendidos como *trabalhos de arte*, há problema quando seus registros são vendidos depois como mercadoria, em galerias e feiras? Sujeitos às constantes capturas e obliterações pelo mercado de arte, se trabalhos artísticos mais politizados permitem problematizar questões que antes se encontravam menos visíveis, há de se valorizar sua relevância e buscar estratégias para que seus debates permaneçam.

Os exemplos mencionados neste texto buscam criar outros espaços, são *lugares de transição*, como afirmou Foucault, não são uma resposta utilitária para os problemas que discutem. É justo esta situação intermediária que interessa: funcionar como uma ferramenta para abrir caminhos, desviar do estabelecido, ultrapassar o lugar geográfico onde acontecem para serem repetidas e reinterpretadas em outros contextos sócio-políticos.

1.1 Arte, apagamentos e revisão histórica: Mining The Museum, Histórias Afro-atlânticas e Queermuseu

“E em seguida morrem, por sua vez, classificados, etiquetados, conservados nos vidros de vitrines e de coleções, eles entram na História da arte, paraíso das formas, onde se estabelecem os mais misteriosos parentescos”.

Chris Marker, Les statues meurent aussi (1953)

Em 2018, foi noticiado⁷ que a França faria acordos para iniciar um processo de devolução de obras advindas de espólios da guerra civil no Benim. O gesto, replicado depois em outros países europeus, retomou uma grande discussão sobre a descolonização dos museus contemporâneos e a restituição de acervos aos seus países de origem (obtidos ilegalmente, nomeadamente do continente africano).

Isto nos faz refletir sobre a própria gênese da instituição-museu. Sabemos que a formação do museu moderno está muito próxima da ideia de preservar objetos e artefatos para contar uma determinada história: aquela que futuramente será apresentada de tal maneira a ser considerada “a História oficial”. Para que haja lastro nessa narrativa, é preciso preencher o espaço museal com elementos que ilustrem tais acontecimentos. É assim que, para dar a ver a soberania nacional sobre outras nações, a partir do século XVI, são coletados e armazenados objetos e artefatos advindos de povos exóticos, tão longínquos quanto baste, para instigar a imaginação popular nos exuberantes arranjos expositivos dos Gabinetes de Curiosidades (Obrist, 2014). Alguns séculos depois, os símbolos de memória, patrimônio, soberania e progresso seriam protegidos dentro de um espaço físico, de acesso livre ao público, gerido pelo Estado, detentor do conhecimento que passaria adiante para as gerações seguintes.

⁷ Entrevista do Presidente Francês Emmanuel Macron na Universidade de Universidade de Uagadugu, em Burkina Faso, em 28 de novembro de 2017. Publicado no portal RFI, em 21 de novembro de 2018, <https://www.rfi.fr/br/franca/20181121-franca-ira-devolver-obras-de-arte-africana-s-tomadas-durante-colonizacao>.

Nesse sentido, estamos falando de uma ideia de museu do século XVIII que permanece, em muitos aspectos, viva até os dias de hoje. Em primeiro lugar, claro, porque esses acervos ainda existem. Apesar de sempre haver a possibilidade de revisões críticas, a exemplo das mencionadas ações do governo francês, há pouca mobilização em torno dessa discussão porque ela expõe fragilidades políticas, como por exemplo a legalidade da obtenção desses objetos. Colocar a mão nesse vespeiro poderia criar uma série de fissuras no funcionamento de museus existentes e seu futuro. Em segundo lugar, expor o funcionamento do *backstage* institucional é lidar com a igualmente problemática relação entre museus (seus procedimentos de validação e valoração de objetos de arte), acervos e artistas.

A partir da década de 1960 podemos localizar no interior das práticas artísticas uma tendência em direção ao que ficaria conhecido duas décadas depois como *institutional critique*⁸. A artista Andrea Fraser (Estados Unidos, 1965) conceitua o termo *instituição* (2005 p.182): “De 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de ‘instituição da arte’ que inclui não só o museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social.”

É precisamente essa noção de *universo social*, a instituição e a exposição de arte como um campo de forças, que será trabalhada criticamente para repensar as normas de exibição e o conjunto simbólico de interpretações que é gerado por tais apresentações.

Há alguns exemplos de artistas que problematizariam as questões acima mencionadas por meio de instalações, projetos curatoriais e escritos. Esses gestos produziram, por sua vez, o desvelamento dos “bastidores” pouco visíveis das negociações entre museus e galerias, conselhos diretivos, *marchands*, investidores, até chegar a

⁸ Designação que passaria a ser utilizada por artistas como Andrea Fraser, Hans Haacke, Martha Rosler e críticos como Benjamin Buchloh, a partir da década de 1980, que, para caracterizar uma produção artística interessada em questionar os domínios da "instituição arte" ou da arte como instituição, buscaria estratégias para explicitar as relações entre mercado (colecionadores, investidores), instituições (museus, galerias, centros culturais) e seus agentes (artistas, curadores, críticos, espectadores e outros). A discussão sobre o termo será abordada no capítulo 2.

problematizar a figura do curador como a conhecemos hoje - enquanto importante vetor de decisões no jogo de forças entre instituições, artistas e o público.

O movimento de remoção de objetos originalmente utilitários e/ou religiosos, e sua entrega ao ambiente museológico, com seus códigos e dispositivos narrativos próprios, seria problematizado por uma série de artistas pelo mundo. Em projetos como o Museu de Arte de Moderna de Marcel Broodthaers (1968-1972), o artista apresentaria, em cada uma de suas seções, um sem número de fotografias, selos, ilustrações, esculturas e outros objetos com representação de águias (Departamento das Águias). A estratégia instalativa faz uma crítica ao procedimento de validação dos museus contemporâneos (“se está no museu, logo é arte”) e a forma como alguns projetos curatoriais criam narrativas que forcem justamente essa ideia. Como amplia Claire Bishop (2007) “ao se nomear diretor do museu, Broodthaers quer garantir que não sua voz não possa ser intermediada por outra, desestabilizando o ventriloquismo curatorial com uma dupla autoria que é tanto da seleção/criação, mas também da mediação (com o público)” (p.17).

O artista americano Fred Wilson (Nova Iorque, 1954) se envolveu diretamente com essas questões em um de seus projetos mais conhecidos. *Mining the museum* (1992-1993) surge a partir de um convite feito pelos curadores do projeto The Contemporary⁹, Lisa Corrin e George Ciscle, para realizar uma exposição na cidade de Baltimore (Estados Unidos). O artista, conhecido por instalações que discutem narrativas políticas a partir do universo dos museus e seus acervos, escolheria a Maryland Center for History and Culture (MCHC) como ponto de partida (e destino) desse projeto.

A MCHC é a associação cultural mais antiga em funcionamento na cidade (1844) cujo vasto acervo de objetos e documentos históricos (entre obras de artes, armas, roupas, joias, mobiliário) contam a história da fundação deste estado (1788). A partir do encontro

⁹O projeto (1989-2017), desativado temporariamente, foi pensado como uma espécie de plataforma nômade sem acervo, que facilitaria diversos eventos artísticos em Baltimore, Estados Unidos.

com a exposição permanente é que Wilson se interessaria também pelos objetos que não estavam à mostra, guardados na reserva técnica.

Após uma intensa pesquisa, que durou cerca de um ano, decide então criar fricções entre o que seria a narrativa oficial desse lugar e uma outra menos visível. Aborda personagens e acontecimentos históricos que, ausentes naquele *display* expositivo, são parte fundamental da equação para entender o presente. O objetivo de tal ação era criar, a partir da justaposição de objetos e etiquetas de identificação deste museu, o debate sobre a situação estrutural do racismo nos Estados Unidos.

A instalação ficaria principalmente alocada no terceiro andar do museu, o que obrigava os visitantes a um percurso por uma exposição permanente do acervo. No andar superior, um poste de açoite foi posicionado em frente a cadeiras de madeira de diversos períodos, cuja aparência aristocrática, criava uma cena de convivência e entretenimento. Uma réplica de navio negreiro (*Baltimore Clipper*, 1940) foi colocada em cima de uma vitrine com avisos de fuga de escravos. Três bustos em mármore de homens brancos ficariam lado-a-lado, em uma espécie de projeção espelhada, a três pedestais vazios, com etiquetas de identificação com os nomes de Frederick Douglass, Harriet Tubman e Benjamin Banneker¹⁰.

O artista comenta, em uma conferência em 2010¹¹, que seu objetivo não era criar uma exposição sobre “arte afro-americana”. Queria lidar com os elementos presentes e ausentes no acervo do museu como forma de questionar a narrativa oficial sobre a formação do estado de Maryland: “O que está visível [exposto] no museu diz muito de sua história, mas o que está em seu acervo diz ainda mais” (Wilson, 2010, tradução minha). O

¹⁰ Três figuras históricas e revolucionárias de Maryland, o astrônomo e pesquisador autodidata Benjamin Banneker (1731-1806) e os abolicionistas Frederick Douglass (1818-1895) e Harriet Tubman (1822-1913).

¹¹ *A Change of Heart - Fred Wilson's impact on museums*. A palestra fez parte do evento *The Sackler Conference for Arts Education - From the Margins to the Core?* que aconteceu no The Sackler Centre, Victoria and Albert Museum, entre 24 e 26 de Março de 2010. <https://vimeo.com/11838838>.

caráter disruptivo da proposta teria impactos profundos no funcionamento da MCHC, na forma como os próprios funcionários lidariam com o acervo da instituição dali em diante. O pesquisador Terry Smith (2012, p.125) destaca a importância desse projeto na atuação do “artista como curador”, provocando uma mudança paradigmática na construção de ações mais críticas no espaço expositivo.

Muito antes disso, nos anos 1950, o multiartista e intelectual brasileiro Abdias de Nascimento (1914-2011) criaria o projeto Museu de Arte Negra (MAN), com objetivo de divulgar o trabalho de artistas negros e contribuir ativamente para o combate sobre o racismo. O projeto é composto por acervo de pinturas, gravuras, fotografias e esculturas. Recentemente, (2021), o museu finalmente ganhou maior visibilidade ao ser montado fisicamente no Inhotim (centro de Arte Contemporânea localizado em Minas Gerais, Brasil).

Também sobre essa discussão, nos anos 2000, esse tipo de ação encontraria eco em projetos como o Museu de Arte Contemporânea Africana (1997-2002), de Meschac Gaba (Benim, 1961). No projeto, o artista repensaria não só as normas de exibição de obras de arte, como seu conteúdo e a produção de sentido sobre elas. Para tanto, transformaria as salas da galeria Tate Modern¹², em Londres, em uma espécie de instalação metalinguística. Nelas, trataria da própria constituição da chamada “arte africana” ao discutir o reducionismo de projetos e teorias que insistem em categorizar a produção de conhecimento de um continente inteiro como um bloco único e homogêneo.

O projeto consistiu em doze salas, nas quais *Biblioteca*, *Restaurante* e *Loja do museu*, ironicamente mimetizam os espaços comuns aos grandes museus e galerias. Ao trazer os equipamentos auxiliares do museu para a discussão central de seu trabalho, o artista discute “a natureza e função do museu e nossa relação com ele” (Greenberg, 2013) em intenção semelhante ao museu de Broodthaers citado anteriormente. Além das seções

¹² A instalação aconteceria em outros espaços e formatos como na Documenta 11 (2002) em Kassel, Alemanha.

mencionadas acima, Gaba criaria espaços de permanência para o visitante, contrapondo a ideia tradicional de salas de exposição com objetos destinados à contemplação.

Ampliar a representatividade da cultura africana no cenário mundial da arte tornar-se-ia uma discussão central na obra de Gaba. Tanto com seu *Museu de Arte Contemporânea Africana* quanto em *Exchange Market* (2014, Tanya Bonak Gallery, Nova Iorque), o artista quer expandir a compreensão sobre a produção artística daquele continente, desmantelando as concepções subjugantes sobre esses países, problematizando projetos curatoriais de grandes instituições que normalmente os interpretam como “exóticos”, “étnicos”, “puros”. Vale lembrar um caso emblemático, a exposição *Magiciens de la Terre* (1973, Grande Halle de La Villette, Centre Georges Pompidou, Paris), do curador Jean-Hubert Martin, talvez a primeira grande exposição com a participação de artistas não “euro-americanos”. A exposição foi criticada na época por não ter se aprofundado nas questões econômicas e políticas que envolvem o contexto de produção desses artistas (Buchloh, 1989). O projeto curatorial ficaria conhecido por selecionar os trabalhos levando em consideração seus “aspectos visuais”, apresentando-os sob um ponto de vista neocolonialista que os veria como “primitivos”. Como comenta Smith (2012, tradução minha), por sorte, alguns trabalhos conseguiram extrapolar a estrutura curatorial que objetivou saltar sobre o enorme fosso entre visões de mundo indígena e Euro-Americana ao recorrer a uma noção generalizada de “magia” e a um fio de especulações poéticas relativas à “espiritualidade” sobre a qual cada uma das dezesseis subseções da exposição fora organizada (p.118).

O exemplo serve como gancho para a discussão a seguir: como podem as instituições contemporâneas (e os curadores) se aprofundarem sobre debates políticos em seus projetos tendo consciência sobre a parcialidade de onde falam?

1.1.1 Museu (mais) radical: o que torna um museu contemporâneo?¹³

Em dois exemplos no Brasil, o museu é pensado como uma potente plataforma de debate, de onde partem reflexões que se multiplicam a partir de seu espaço expositivo.

Imensa como a discussão que se propõe a debater, Histórias Afro-Atlânticas, organizada no Museu de Arte de São Paulo (Masp) e no Instituto Tomie Ohtake, em 2018, foi realizada com curadoria de Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes e Tomás Toledo, em uma grande parceria com instituições de arte pelo mundo. A exposição é um desdobramento de Histórias Mestiças, ocorrida em 2014 no Instituto Tomie Ohtake, também com curadoria de Pedrosa e Schwarcz, cujo processo de investigação duraria cerca de dois anos e geraria, junto à pesquisa, uma publicação com mais de setenta textos.

A curadoria trabalhou com núcleos temáticos superpostos (*Mapas e margens, Rituais e Ritmos, Modernismo Afro-Atlântico*, para citar alguns) organizados sem linearidade temporal, para debater as trocas simbólicas entre povos, com obras vindas da África, Europa, Américas e Caribe. O Brasil é destacado como ponto convergente dessas trocas, já que receberia cerca de 40% do contingente total de pessoas escravizadas trazidas para as Américas - destaca-se o fato de que o Brasil é o segundo país no mundo cuja população é composta por descendentes africanos.

No núcleo de *Mapas e Margens*, os curadores tinham por objetivo explorar os fluxos migratórios da escravidão, tanto pelo mar, com os navios negreiros, quanto internos ao continente africano. Tratou-se de discutir outras possibilidades de representação cartográfica para contar essas histórias (alguns trabalhos foram comissionados especialmente para a exposição Histórias Mestiças). Uma peça central desse núcleo foi

¹³ O subtítulo é inspirado na discussão do livro *Radical Museology or, What's 'contemporary' in Museums of Contemporary Art* (Colônia: Walter König, 2014) de Claire Bishop, que apresenta exemplos de instituições, que segundo a autora, ao repensarem seus programas e objetivos, diversificam suas atividades e se aproximam ainda mais dos contextos sociais em que se inserem, tornando-as de fato "contemporâneas".

Africans in American, a place to call home (2009) do artista afro-americano Hank Willis Thomas. O trabalho reflete sobre questões de pertencimento e identidade por meio de um mapa metálico pintado de preto em que se vê toda a extensão do continente americano e no lugar da convencional representação da América do Sul está a África.

Para além da vasta exposição com cerca de 450 obras e 214 artistas, o projeto contou com uma série de desdobramentos educativos, como conferências, cursos, exibição de filmes e vídeos. Um dos encontros, “Arte, Religião e Ecologia na floresta sagrada de Oxum, Nigéria”, coordenado pelo pesquisador e antropólogo Moisés Lino e Silva, propôs uma reflexão sobre o cruzamento dos saberes ancestrais como embate ao sistema capitalista. Nas sessões de filmes e vídeos, seriam apresentados *Conakry* (2016), de Filipa César com Grada Kilomba e Diana McCarthy (realizado a partir de registros documentais pouco conhecidos sobre a libertação da Guiné-Bissau e Cabo Verde encabeçada pelo intelectual e líder anticolonial Amílcar Cabral); e *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul (importante marco da presença negra no cinema brasileiro, o curta-metragem experimental conta a história do corpo negro atravessado pelos processos de escravidão, subjugação e libertação social).

O projeto curatorial focou na sobreposição de narrativas: ao comentar sobre Histórias Mestiças, Pedrosa¹⁴ lembraria que a palavra história, em português, tanto pode significar *História* quanto *estória*. A ideia de *mestiçagem* é contada por meio dessa estratégia de duplo significado: da mistura de relatos vividos e criados, do cotidiano e da ficção que ampliam, desvirtuam e reconstroem a narrativa oficial. Como amplia Schwarcz:

Essa maneira de pensar a escravidão de forma transatlântica vem ganhando força, pois vão sendo reveladas as trocas não apenas entre os senhores, mas também entre as populações negras da diáspora: religiões, ritos, filosofias e muitas outras

¹⁴ Aqui faço referência à transcrição de uma entrevista publicada no site do projeto Histórias Afro-Atlânticas advindas de um vídeo contido no mesmo site. Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>>. Acedido em 09 de março de 2019.

trocas que ocorreram nesse processo. A exposição busca trazer esse tipo de perspectiva para refletir acerca das convenções visuais que circularam por esse universo transatlântico. (Schwarcz, 2018, p.01).

Outro caso recente de revisionismo histórico aconteceu na exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (Porto Alegre, 2017). O projeto, financiado pelo banco espanhol Santander, teve curadoria de Gaudêncio Fidelis e foi estopim para uma grande discussão sobre a censura na arte contemporânea brasileira. A mostra percorria o debate sobre o *queer*¹⁵ com uma seleção de 270 trabalhos de artistas modernos como Alfredo Volpi e Cândido Portinari, e contemporâneos como Lygia Clark, Leonilson, Adriana Varejão e outros. O evento, fechado precocemente, se tornou uma espécie de marco trágico do levante do conservadorismo no Brasil, liderado por partidos políticos ligados a grupos religiosos.

As principais fontes de incômodo seriam obras que, supostamente, retratavam a zoofilia e a pedofilia. O primeiro caso, refere-se à obra *Cena de Interior II* (1994) de Adriana Varejão, uma pintura que apresenta diversas práticas sexuais retratadas como na Shunga (um tipo de representação pictórica japonesa que surgiu no séc. XVII e celebra o prazer e sexualidade dos indivíduos), e que, dentre outras coisas que sugerem gestos sexuais, mostrava uma cena em que duas figuras seguram uma cabra; o segundo caso, trata-se da série *Criança Viada* de Bia Leite, inspirada por uma página homônima no site Tumblr (criada, por sua vez, por Iran Giusti, em 2012), que compartilhava fotografias de crianças, enviadas pelos próprios retratados, cujos trejeitos fugiam dos padrões heteronormativos. Durante a polêmica da exposição, a página também foi censurada e tirada do ar¹⁶.

¹⁵ Termo empregado para mencionar os estudos ao redor da Teoria de Gênero, discussão que pode ser situada sobretudo a partir de 1980 nos Estados Unidos, mas que também pode ser lido como práticas sociais e/artísticas dissidentes, contra à marginalização de outras formas de sexualidade, de pensar e existir.

¹⁶ Como noticiado no portal da Folha de São Paulo, em 14 de setembro de 2017, com reportagem de Isabella Menon, com argumento de apologia à pedofilia. Disponível em:

Alguns teóricos consideram que o episódio de censura da exposição, marcado também por um pronunciamento bastante vazio da instituição organizadora, deve-se ao fenômeno recente das *guerras culturais*. O termo, cunhado pelo sociólogo norte-americano James Davison Hunter em 1991, pode ser explicado como as disputas entre partidos ou segmentos da sociedade (liberais/conservadores, democratas/progressistas); que fazem uso principalmente das redes sociais e da mídia como forma de anunciar suas visões de mundo.

Liderando as denúncias contra a exposição estava o MBL (Movimento Brasil Livre), um movimento político jovem fundado em 2014, que ganhou destaque principalmente após o processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff (2015-2016). O MBL é ligado a uma organização internacional conhecida como *Students for Liberty* e apresentam-se como “pensadores neoliberais livres”, supostamente sem ligação a qualquer partido político. Usando as mesmas táticas do movimento original nos Estados Unidos, estrategicamente fariam uso de uma linguagem simples e apelativa, coordenando uma série de linchamentos virtuais a artistas, trabalhadores da cultura e políticos de esquerda. O grupo também trabalharia ativamente em uma campanha de desinformação sobre a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), conhecida como Lei Rouanet, usada para financiar a exposição em questão. Entendendo que a utilização de recursos públicos deve refletir os valores morais da sociedade brasileira, o grupo se posicionaria violentamente contra a exposição.

Toda a sorte de conteúdo visual seria produzida nesta época para descontextualizar informações sobre as obras da exposição, gerando uma resposta voraz do público.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1918592-tumblr-exclui-pagina-crianca-viada-apos-internautas-apontarem-pedofilia.shtml>.

A mostra permaneceria fechada mesmo após a visita oficial de um promotor da Infância e da Juventude (Ministério Público Estadual)¹⁷ que afirmaria que o grande problema foi a falta de placas de classificação indicativa. Mais tarde, em 2018, a exposição foi finalmente remontada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, patrocinada pelo o que seria a maior arrecadação via *crowdfunding* do Brasil. Sem entrar no mérito sobre a qualidade do projeto curatorial ou de sua correta sinalização, o sucesso da campanha e da reabertura da exposição podem ser vistos como uma pequena vitória democrática, especialmente se entendermos a democracia como lugar de negociações (Deutsche, 1996).

Voltando ao debate que inicia esse texto, juntamente ao relatório de cerca de 40 mil obras listadas para devolução aos países de origem, levantou-se o debate sobre a qualidade e o preparo das instituições africanas para receber tais acervos. A questão é de extrema pertinência. Se queremos a ampliação de reflexões críticas sobre os processos de colonização e seus reflexos na sociedade contemporânea, de forma a tornar possível a existência de múltiplas narrativas históricas, é preciso que tais objetos e documentos continuem existindo. Por outro lado, isto parece indicar que o processo de retorno desses acervos vai além de uma mudança de local: precisa vir amparado por um projeto sustentado de devolução que envolva também aportes financeiros para a adaptação das instituições, gestão das coleções, contratação e formação de pessoal especializado.

Os países que passaram por grandes batalhas guardam em seu povo, línguas e tradições, traços de tal história que segue viva. Se por um lado o Brasil não participou de tragédias bélicas nem grandes catástrofes naturais ao modo dos países europeus, teve, por outro, de sobreviver a guerras civis e a violenta colonização de seu povo nativo. É precisamente desse passado trágico que precisamos falar e compreender que muitos dos

¹⁷ A informação consta no portal Veja, texto de Paula Sperb, publicado em 11 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/queermuseu-santander-se-compromete-a-realizar-novas-exposicoes/>

problemas que enfrentamos enquanto nação moderna estão intimamente ligados a essa construção histórica e seus encadeamentos. O fato de ainda haver certo deslumbre com os caprichos da elite dominante, resquícios do período colonial, e de se observar um rechaço à cultura popular, nos faz lembrar o quanto a reflexão proposta pela arquiteta Lina Bo Bardi na ocasião da exposição *O belo e direito ao feio* (1982) permanece atual¹⁸.

As exposições mencionadas explicitam o papel relevante que artistas, curadores e pesquisadores de arte têm desempenhado na sociedade contemporânea, permitindo que assuntos antes relegados a um silenciamento institucional voltem à tona e sejam reabertos para discussão pública. Nesse sentido, entendendo os museus atuais como um dos possíveis lugares de aprofundamento de discussões sociais, devemos apostar nessa reflexão também para projetarmos os museus do futuro.

No contexto da pandemia do Covid-19, algumas discussões latentes no âmbito da museologia ou mesmo no interior da arte contemporânea se tornaram ainda mais urgentes. Se há o medo da virtualização da experiência estética, em detrimento da presença física, há de se lembrar que o espaço da arte há muito tempo não é (só) o museu nem a galeria. Um olhar atento deve ter em consideração que há mais de sessenta anos estamos lidando com um universo criativo e crítico que não só propõe pensar o objeto de arte como algo desmaterializado (Lucy R. Lippard, 1997), mas também o lugar como contexto discursivo (Miwon Kwon, 2002).

¹⁸ Aqui fazemos referência à exposição ocorrida no SESC Pompéia (São Paulo), em que Bo Bardi propunha pensar sobre os juízos de valor construídos em torno da arte popular e erudita: “A expressão Kitsch surgiu na Alemanha no fim do século XIX quando a Revolução Industrial tomou definitivamente o poder. É o estigma da alta burguesia culta contra os setores da mesma classe, menos afortunados, que através da industrialização começaram a ter acesso aos “Tesouros da Arte”, ao “Belo”. Esta pequena exposição não é uma – Integração do Kitsch – é apenas um pequeno exemplo do DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até o Extremo Oriente que nunca conheceram o “conceito” de Belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental. De todo esse processo foram excluídos uns ainda menos afortunados: o povo. E o povo nunca é Kitsch. Mas esta é uma outra história.” (Bo Bardi, L. (1982). In: Almeida, E. (2010). *O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*. Universidade de São Paulo. p.121-2.

Há uma válida preocupação do que acontecerá com os museus históricos (europeus, por exemplo), caso estes esvaziem suas coleções por conta da devolução de espólios de guerra, situação que me custa imaginar acontecer ainda nesse século. De todo modo, temos que planejar agora mesmo alternativas para seu futuro. Como comentado anteriormente, já cabem nas instituições contemporâneas de arte um pensamento do *museu enquanto plataforma e programa*. Certamente podemos imaginar formas de enfrentar essa nova situação, haja visto os casos de museus que lidam com patrimônios imateriais¹⁹ e até mesmo pensar em soluções menos criativas como empréstimos para exposições itinerantes.

Os projetos de educação e mediação em exposições vêm ganhando espaço e potência nos últimos anos, transformando a visão dessas atividades em uma ação crítica e empoderadora de pessoas. A exposição, como no caso de Histórias Afro Atlânticas, é entendida muito além da apresentação de objetos físicos; é o ponto central de onde emerge um sem número de ações coordenadas por diversos núcleos do museu, em atividades que ressoam dentro e fora de suas dependências. O interesse central em realizar encontros de imersão e formação, vem da importância que a mediação cultural tem assumido nos últimos anos, principalmente no seu papel em aproximar o público de questões específicas do campo da arte.

Nesse sentido, cada vez mais artistas e pesquisadores têm ocupado os espaços educativos em instituições, principalmente pela possibilidade da construção de sentidos que os encontros com o público possibilitam. Para os artistas, é a possibilidade de receber múltiplos olhares sobre seus trabalhos, uma vez que tais propostas se entrelaçam com o discurso curatorial e dos próprios artistas e, posteriormente, do público. Para o último, é uma oportunidade de aprofundamento do debate crítico sobre a arte e seus contextos

¹⁹ Alguns exemplos importantes no Brasil são o Museu da Língua Portuguesa (atualmente desativado) e o Museu do Futebol, ambos na cidade de São Paulo, cujas propostas centram-se no uso de elementos audiovisuais, como projeções e instalações interativas, para além da apresentação de coleções próprias.

sociais, promovendo reflexões que vão além da exposição. O lugar que a mediação cultural constitui hoje dentro dos espaços de arte é o da criação de relações conceituais problematizadoras, a busca de tensionamentos no exercício do pensamento crítico sobre as e os artistas, instituições, obras de arte e os contextos nas quais elas estão inseridas.

Por fim, o momento em que atravessamos chama a atenção pela forma como as instituições culturais, de maneira geral, não estiveram atentas e atualizadas às ofertas de recursos virtuais. São poucas as que realmente entenderam a internet como uma oportunidade de diversificar seus programas e se aproximarem ainda mais de seus vários públicos. Devemos tomar um tempo para pensar em ações que não sejam simplesmente simulacros da realidade física, apostando na mediação cultural como eixo estratégico para esse outro estar no mundo, articulando propostas *online* e *offline*.

É o caso de aproveitarmos o espaço e a potência que os bons projetos de educação e mediação em exposições ganharam nos últimos anos, ao gerar experiências transformadoras para seus participantes. Assim, é possível avistar no horizonte soluções que andem de mãos dadas com os projetos artísticos e curatoriais, sobretudo aqueles dedicados a debater mal-estares contemporâneos, as relações problemáticas da sociedade e do sistema da arte, como debato no capítulo seguinte.

Os museus assumiram ao longo das décadas um papel de afirmação e construção de narrativas hegemônicas, que como comentado, está ligado ao seu propósito original. A escolha pelo que entendem como relevante de ser mostrado ao público, não só tem o importante e perigoso papel de consolidar imaginários, mas também tem a responsabilidade e o desafio de ser aberto aos acontecimentos de seu tempo (e as revisões históricas que se façam necessárias).

Pode ser que num futuro próximo os museus de todo o mundo, não só os históricos, tenham de se reinventar. No caso dos museus europeus, é importante o alerta

que faz o filósofo e historiador Achille Mbembe em entrevista ao Le Monde²⁰: *o que foi tomado de fato nunca poderá ser devolvido*. A restituição das obras africanas aos seus países de origem não se trata de um ato de benevolência, mas de compromisso histórico. Por outro lado, a devolução não deve ser encarada como única forma de revisão histórica, já que a complexidade de tal procedimento pede uma investigação extensa, um amplo diálogo multicultural, e principalmente, não pode contribuir de forma alguma para o apagamento desse passado, por mais brutal que ele seja. É assim que no contexto urgente da pandemia, que ao que tudo indica não será a última grande crise deste século, devemos tomar o momento como uma oportunidade para rever procedimentos, apostar pela multiplicidade narrativas, estando sempre atentos que para escrever o futuro é preciso conhecer e trazer à tona o passado.

1.2 Atuações transversais, o lugar do artista hoje

Esse texto é composto por notas que se cruzam numa reflexão sobre a ideia de independência no contexto acadêmico, no que diz respeito à existência do artista-pesquisador ou artista-docente, as estratégias de sobrevivência dos artistas para financiarem seus estudos, entre outras questões. Para refletir sobre o lugar do artista na academia, julgo importante relatar a minha própria experiência com a realização desta tese, uma vez que tal percurso pessoal é indissociável de seu conteúdo. Proponho, com isso, refletir sobre a experiência de conduzir um doutoramento sem financiamento específico, apresentando estratégias pessoais para seguir o curso de maneira sustentável. Com isso, pretende-se uma aproximação à realidade de muitos estudantes e o esforço incorrido para

²⁰ “La vérité est que l’Europe nous a pris des choses qu’elle ne pourra jamais restituer”. In: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html. Recuperado em: 5 de Julho de 2020.

trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Trata-se, portanto, de uma reflexão em processo (Linha do Tempo) a ser constantemente atualizada até a entrega da tese.

É importante comentar que o formato de *notas de reflexão* foi escolhido pela possibilidade de entrelaçar, mesmo que de forma breve, assuntos que atravessam a tese mas não a conduzem, é dizer, tem a intenção somente de levantar informações que auxiliem na discussão proposta, sem se aprofundar na complexidade de seus conteúdos.

1.2.1 Nota 1 - Doutoramentos em arte: o lugar do artista na academia

A criação de *Doutoramentos em artes* pode ser entendida como um fenômeno recente, situado, segundo o pesquisador James Elkins (2009) a partir da década de 1970 na Europa. Seria a partir da década seguinte, continua o autor, com a criação e a consolidação de Mestrados em Artes (MFA), que um grau superior passaria a ser cada vez mais solicitado, uma vez que a docência é vista por muitos como uma possibilidade de atuação profissional (o grau é exigido para contratação em boa parte das universidades do mundo).

Com o interesse e a presença cada vez maior de artistas nas universidades, estruturas mais tradicionais de pensamento têm encontrado desafios em compreender os métodos adotados por esses pesquisadores (ou aqueles que desenvolvem investigações *practice-based*²¹). Segundo a investigação realizada por Bernard Darras (2012), docente da Universidade Paris 1 Sorbonne, seria com o Acordo de Bolonha²² (1999), que as escolas de

²¹ O termo "practice-based", de acordo com Biggs (2000, p. 02), se refere a projetos "que incluem como parte integral a produção de um artefato original, além, ou eventualmente no lugar, da produção de uma tese escrita". São formatos que interessam a criadores de diversas áreas do conhecimento, não estando restritos à Arte nem ao *Design*.

²²O Acordo diz respeito a uma declaração assinada inicialmente por 29 países da Comunidade Europeia que visa, até 2025, consolidar um conjunto de procedimentos para as instituições de ensino superior, que alteram a duração dos cursos, supostamente facilitando o ingresso nas diversas universidades européias, entre outros.

arte puderam abrir cursos de ensino superior conferentes de grau. O autor propõe a utilização do termo *pesquisa acadêmica* ao invés de *pesquisa científica*, justamente para abrir ao debate “a questão da cientificidade de uma pesquisa artística inscrita nas lógicas universitárias” (Darras, 2012, p.116).

Essa possibilidade de investigação tem sido formulada de forma prática à medida que essas solicitações foram e vêm surgindo no meio acadêmico. Alguns núcleos de pesquisa se dedicaram a mapear e teorizar o funcionamento desses cursos, os tipos de teses apresentadas e seus métodos. Contudo, o que chama atenção é se essa possibilidade não criaria uma categoria *sui generis* que continuaria reforçando o lugar da pesquisa artística como “menos científica”. O professor e pesquisador em Estética e Comunicação Visual Michael Biggs, ao citar um excerto de um relatório realizado pelo UKCGE²³, afirma que o grau de doutor (Ph.D, ou *Doctor of Philosophy*) é conferido àqueles que tenham “investigado criticamente um determinado assunto resultando em uma contribuição independente e original, e que, demonstrando a escolha adequada de métodos de investigação, tenham apresentado e defendido a tese numa avaliação oral, com aprovação de seus avaliadores” (Biggs, 2000, p.04).

É interessante pensar, como propõe Elkins (2009) o que aconteceria com renomadas produções artísticas como os manifestos de vanguardas modernistas, por exemplo, caso estes fossem submetidos como investigações acadêmicas. Poderia sua falta de estrutura ou referências ser alvo de reprovações? O autor aproveita para comentar que o próprio formato da tese, aparentemente ligado à uma prática editorial que apoia a divisão equilibrada de capítulos, é um indício simbólico da existência de uma *fôrma*. É aí que corremos o risco de, ao encaixar as pesquisas artísticas em um determinado “padrão acadêmico”, esvaziar ou diminuir seu potencial disruptivo dentro da universidade.

²³ A sigla se refere ao *UK Council for Graduate Education*, entidade que em 1997 publicou o relatório *Practice-based doctorates in the creative and performing arts and design*.

Um exemplo de como algumas instituições têm enfrentado esses desafios são as universidades federais no Brasil, como a UFRGS (Rio Grande do Sul), a USP (São Paulo) e a UFRJ (Rio de Janeiro). Essas instituições adotaram o termo “Poéticas Visuais” para designar uma área de concentração que permite o desenvolvimento de dissertações e teses sobre trabalhos artísticos autorais, alinhando a prática à reflexão teórica.

Um artigo do pesquisador Gilberto Prado (2009) dá conta que a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) foi pioneira na criação de Mestrado e Doutorado em Artes no Brasil, em 1974. Até 2002, informa o autor, só havia doutoramentos em Artes ou Artes Visuais em quatro universidades: UFRGS, UFRJ, USP e UFBA. O último censo, publicado na Plataforma Sucupira em 2014, informa que existiam naquele momento 34 programas desses tipos no Brasil²⁴.

Há um esforço em sistematizar dados, delimitando métodos de investigação e parâmetros de análise mais contextualizados com as especificidades desse tipo de pesquisa no âmbito acadêmico. Na década de 1980, por exemplo, o artista visual e pesquisador brasileiro Silvio Zamboni, na altura parte do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), fundou junto a outros pesquisadores a ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), organização que se mantém relevante no contexto brasileiro, realizando congressos e produções textuais científicas.

Mas enfim, em termos de estrutura, o que difere uma *tese em artes* de uma *tese em outro curso*? Zamboni propõe comparar as etapas de uma investigação (Problema, Referencial Teórico, Hipótese, Observação, Processo de trabalho, Resultados e Interpretação) entre pesquisas científicas, artísticas e puramente intuitivas. A conclusão que se chega pela comparação proposta pelo autor, é que a diferença entre tais teses está somente nos itens “Resultados e Interpretação”: enquanto nas pesquisas mais tradicionais

²⁴ Essa informação pode ser consultada no site oficial da Plataforma Sucupira. Fonte: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/quantitativos/quantitativoes.jsf?areaAvaliacao=11&areaConhecimento=80300006>. Acedido em 25 de junho de 2020.

científicas, os resultados são *unívocos e impessoais*, nas pesquisas em arte, estes são multi *interpretativos e pessoais* (Zamboni, 2001). Ou seja, na melhor das hipóteses, toda a definição e realização da investigação dita científica deve compartilhar com a pesquisa em arte sua estrutura, objetivos, formas de fazer e coletar dados, mesmo que os procedimentos sejam outros. Se a conclusão é que os resultados são mais abertos e pessoais, em comparação aos métodos mais tradicionais, é porque o trabalho de/sobre arte almeja uma leitura igualmente pessoal de cada um de seus interlocutores.

Isso coloca uma série de questões que podem soar estranhas para pesquisadores com métodos científicos mais tradicionais. Não só porque a pesquisa possui um caráter indissociável de quem a escreve (não havendo “distanciamento científico” sobre o objeto estudado) mas também porque o projeto final pode se apresentar junto a outras proposições além de seu volume impresso. Em alguns casos, o documento final pode assumir formatos infinitamente variados, desafiando, por vezes, as normas técnicas vigentes.

O fato de mencionar que esses processos derivam de procedimentos intuitivos, ou ainda de métodos combinados, não retira o potencial ou a relevância desse tipo de investigação, pelo contrário. Como também comenta Zamboni (2001):

(...) em qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional; o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo (p.43).

Assim também Biggs, ao listar os pontos em comum de um doutoramento mais tradicional e cruzar esses requisitos com os próprios das teses *practice-based*, conclui que não é a estrutura das pesquisas que diferem entre si. O que acontece é que a própria investigação artística acaba por gerar novos desafios para as estruturas de pesquisa tradicional. Com isso o autor propõe algumas reflexões: “uma contribuição para o

conhecimento implica na descoberta de fatos objetivos? definir a adoção de métodos científicos pode restringir o desenvolvimento criativo? podem trabalhos de arte servir como argumento?” (Biggs, 2000, p.04).

Essa reflexão serve para reforçar a ideia que a produção artística dentro da universidade deve ser valorizada por suas características particulares de produção de conhecimento. Se podemos facilmente localizar bibliografia e teóricos que investigam a criação de tais cursos e suas delimitações, é porque hoje já existe um volume consistente de investigadores e teses desse perfil, e que tais dados nos permitem mapear, analisar e avaliar os aspectos de tal produção.

Por outro lado, como nos esclarece o artista, curador e pesquisador Ricardo Basbaum (2013) a presença de artistas no circuito universitário (seja ministrando aulas, organizando grupos de pesquisa e até mesmo realizando funções administrativas), permite renovações na estrutura acadêmica mais tradicional, e é aí que

(...) temos que estar atentos, se queremos que as ações no campo da produção artística, crítica, teórica e histórica geradas na universidade produzam algum efeito de intervenção no quadro geral dos saberes, na dinâmica ampla arte-sociedade ou na área específica em que estão inseridos. (Basbaum, 2013, p.195)

Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que os argumentos expostos não são uma defesa pela falta de rigor, tampouco que toda pesquisa em artes somente possa ser realizada em cursos *practice-based*. O objetivo é pensar que, ao tensionar as várias formas de condução de uma investigação, encontremos uma maneira de valorizar a produção artística como produção de conhecimento efetivo, que abra interpretações complexas por meio de métodos (científicos ou não) combinados, convocando elaborações teórico-práticas conforme suas necessidades pessoais e/ou temáticas²⁵.

²⁵ É importante mencionar que o debate sobre novas possibilidades de pesquisa acadêmica não se restringe ao campo das artes. Uma leitura interessante pode ser a do livro *Of Other Thoughts: Non-*

1.2.2 Nota 2 - Dívida e dúvida: atuações transversais?

Reflexão disparada pelo texto *School, debt and bohemia* de Martha Rosler (2015).

Em uma conferência intitulada *School, debt and bohemia* (Escola, dívida e boêmia, em tradução livre), a artista e teórica Martha Rosler (2015), elaboraria um panorama da crise da educação superior pública nos Estados Unidos. Conforme nos conta a autora, à época de sua formação, nos anos 1960, o ensino superior era gratuito e apoiado por bolsas de estudos. Rosler nos relembra o contexto social da época: eram os anos 1960, com toda a efervescência dos movimentos de contracultura e da luta pelos direitos civis de minorias políticas, como as mulheres e a comunidade LGBTQIA+, resultantes de um cenário de constrições do Pós-Guerra. Segundo a autora, em meio à agitação social, seria criada por David Rockefeller a Trilateral Commission (1973), organização não-governamental existente até hoje, com apoio de diversos políticos do alto escalão do governo. O objetivo da comissão era, continua, o de unir o bloco político contra o pensamento dissidente supostamente propagado pelos *campi* universitários. Uma das estratégias seria a de infiltrar no ambiente acadêmico aliados do pensamento neoliberal, aproveitando-se da estrutura universitária (conferências, grupos de pesquisa). Entre 1970-1980, com a constante redução de bolsas estudantis e de apoios a pesquisadores universitários, inicia-se uma onda de precarização da pesquisa científica, de acúmulo de funções dentro e fora da universidade, situação esta que se mantém até hoje, como

Traditional Ways to the Doctorate (2013), que apresenta outros olhares no horizonte da produção acadêmica menos tradicionais, pelo debate pós-colonial, *queer*, indígena, entre outros. Os artigos apresentados no livro, de estudantes de doutoramento advindos de contextos periféricos ou menos estabelecidos, reforçam o pensamento que elaboro nesse texto: “Researchers in those fields want to relate theory and practice in new ways and/or undertake research collaboratively in, across and beyond disciplines where the individual, disciplinarily committed researcher is still the norm. (...) In any event, contemporary universities need to engage with these often contradictory issues and be inspired by them to initiate change.” (Engels-Schwarzpaul, 2013, p.2-3).

comentaremos a seguir. Importante ressaltar que seria justamente sobre a família Rockefeller que o artista Hans Haacke realizaria o trabalho *MoMA Poll* (1970)²⁶.

Como continua Rosler (2015), o aumento grotesco e desproporcional do custo da educação superior nos Estados Unidos, pode ser considerado um ato de *caráter disciplinário*, forçando o ingresso inequívoco de jovens estudantes no mercado de trabalho e a criação de linhas de crédito educativo privado.

Dois breves comentários para colocar em contexto com o Brasil e Portugal: os doutoramentos brasileiros em universidades públicas são gratuitos, com possibilidade, ainda que hoje mais escassas, de bolsa-auxílio para a pesquisa e extensão. Em Portugal, os custos de doutoramento em universidades públicas variam, em média, entre 1750-3000 euros por ano e há, dependendo da área de investigação e instituição, bolsas internas para cada programa.

No Brasil, ainda que os cursos sejam gratuitos, há bolsas subsidiadas pelos governos federais como é o caso do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), e estaduais, como a FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa, organização estadual), entre outras. Desde 2016, com o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff e a mudança de direção do governo no que diz respeito à educação e pesquisa científica, houve uma redução drástica em investimentos no setor, causando o fechamento de cursos

²⁶ A instalação foi apresentada na exposição *Information*, com curadoria de Kynaston McShine, no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, em 1970. O artista instalaria, naquele museu, duas urnas transparentes de votação em frente à pergunta: “*Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon’s Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?*”, em referência ao envolvimento dos Estados Unidos com a guerra no Camboja. Na época, Nelson Rockefeller era o governador de Nova Iorque e membro da junta diretiva do MoMA. O trabalho escancara o entrelaçamento entre política e interesses econômicos nas instituições artísticas, ressaltando sua falsa neutralidade frente às questões socioeconômicas. A instalação aproveitava para pedir a exoneração dos Rockefeller da direção do museu por seu envolvimento com a venda de armas para a guerra no Vietnã.

de ensino superior e o corte de bolsas já aprovadas. A previsão para os próximos anos é que o quadro se agrave ainda mais²⁷.

A principal fonte de financiamento de bolsas de doutoramento em Portugal é a Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), similar ao CNPq brasileiro. No concurso de 2019, das 1366 bolsas concedidas, 46 foram para projetos de Artes, especificamente, e 13 para Museologia e História da Arte. Os números são bastante inexpressivos se considerarmos o universo total de alunos inscritos²⁸. A falta de subsídios para a investigação nesta área, um problema antigo e recorrente em diversas partes do mundo, faz com que os estudantes procurem trabalhos informais na área da Cultura e fora dela (em cidades universitárias, como Coimbra, é comum encontrar estudantes de doutoramento trabalhando em bares e restaurantes). A Universidade de Coimbra oferece trabalhos pontuais (SASUC/PASEP) em serviços de apoio no campus, como alimentação e vigilância de bibliotecas, cofinanciadas pelo Estado Português e pelo Fundo Social Europeu (Programa Portugal 2020). Contudo, até a presente data, os apoios como bolsas de estudos não incluem estudantes de doutoramento.

A falta de oportunidades de trabalho, para voltar ao texto de Rosler, fez com que muitos artistas migrassem para o bairro do Soho, em Nova Iorque, ocupando galpões industriais abandonados. Vimos esse cenário se repetir em diversas cidades, sejam nos Estados Unidos, em países europeus ou do Sul Global. Uma onda de artistas mal remunerados volta seu olhar ao centro urbano esquecido ou a um bairro periférico, de perfil predominantemente residencial, como é o caso comum da América Latina, ou a antigos bairros proletários, com seus edifícios em ruínas, no caso de cidades europeias e norte-americanas. Decidem instalar-se aí, dispendo de recursos mínimos para tal, e vivem,

²⁷ Como noticiado no Portal CBN, em 19 de julho de 2020. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/308785/capes-corta-todas-bolsas-internacionais-deste-ano.htm>. Acedido em 27 de julho de 2020.

²⁸ Segundo relatório realizado pela própria FCT, em 2018, o Concurso para Bolsas de Doutoramento recebeu cerca de 2700 inscrições. Disponível em: <https://www.fct.pt/images/stat/B1.gif>. Acedido em 14 de julho de 2020.

muitas vezes, em condições igualmente precárias, sem aquecimento ou saneamento adequados. Costuma-se romantizar a situação, por poderem viver em lugares enormes, interessantes, em contraste com os apartamentos cada vez mais reduzidos e precários das metrópoles. Atraídos pelos baixos preços de aluguel e passados os estágios iniciais dessa instalação, que pode durar meses ou anos, costumam surgir pequenos comércios, que rapidamente sobem seus preços, convidam à chamada *gourmetização* (que é quando um produto/serviço já tradicional é vendido com uma versão ou aparência de luxo) mudando drasticamente o perfil socioeconômico desses locais. Em alguns casos pode implicar na expulsão dos antigos moradores, por conta da alta dos aluguéis, dos imóveis, dos produtos e serviços, e em outros acarreta o repovoamento de zonas pouco habitadas.

Prescindindo do debate mais amplo sobre o termo gentrificação e suas consequências, por não ser o foco deste texto. Talvez o mais importante seja entender o porquê desse fenômeno se repetir em vários lugares do mundo mesmo em contextos sociais tão distintos. Por que é que muitos artistas seguem se submetendo a situações de vida tão precárias? Por onde podemos começar para valorizar o trabalho criativo dentro de uma lógica menos produtivista?

1.2.3 Nota 3 - Mercado de trabalho / Economias da arte

Cada vez mais fechando o cerco etário, colecionadores, galerias e instituições de arte, buscam aproximar-se de artistas ainda estudantes ou recém saídos da universidade, de forma a garantir o que consideram uma produção “fresca”: uma gênica ou gênio em formação, uma aposta de bom investimento com ótimos retornos financeiros a médio prazo. Também segundo Rosler (2015), no final da década de 1970, entendia-se por artista jovem alguém com menos de 40 anos. Hoje já há editais e convocatórias em que se consideram jovens os artistas até os 29 anos. Tal situação parece destinar ao ostracismo

precoce artistas que, ainda em início de carreira, cruzaram o marco balzaquiano, seja pelo ingresso tardio à universidade, pela escolha pela prática artística depois de outra profissão, ou pelo simples fato de que tiveram que trabalhar em outras áreas para sobreviver.

Observando um outro componente dessa equação, o artista Anton Vidokle (Moscou, 1965) entende que a proliferação de Mestrados em Arte pode ser uma das causas da excessiva profissionalização do artista. Em esquema que o autor considera bastante perverso, cria-se uma lógica para que jovens artistas necessitem de uma formação superior para terem mais oportunidades de trabalho. Como em outras áreas do conhecimento, a trajetória *curso superior x mercado de trabalho* seria uma aposta que, finda sua sobrevivência como artista (ativamente vivendo da venda de obras, por exemplo), este ou esta possa conseguir um trabalho como docente (Vidokle, 2013). É importante voltar ao texto de Elkins (2013) aqui, também para pontuar que até essa escolha envolve uma série de privilégios: “(...) fazer um doutoramento requer mais anos sem poder trabalhar em jornada completa, e certamente favorece candidatos que são capazes de escrever de forma clara e objetiva sobre seus trabalhos, de maneira que artistas com menos formação podem não o serem” (p.01).

Contudo, como continua Vidokle (2013) diferente de áreas como Medicina e Direito, não há nenhuma garantia que o investimento em educação superior abrirá postos de trabalho, diante da igualmente precária situação laboral de professores em grandes instituições de ensino.

De fato, um artigo da revista *Frieze*²⁹, relata que um grupo de professores de universidades do Reino Unido entrou em greve por conta da flexibilização de seus contratos de trabalho (em inglês, *casualization*). Os novos contratos, que convertem professores em trabalhadores *freelancers*, faz com que estes profissionais ganhem por

²⁹ “Why UK Art Schools Are On Strike”, publicado por Ellen Mara de Wachter na sessão Opinion, em 28 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/why-uk-art-schools-are-strike>. Acedido em 05 de maio de 2020.

hora, prática já conhecida em outros setores. Há um grande porém nessa já desequilibrada balança, já que, em média, é possível considerar que para cada hora/aula dada se pressupõe um mínimo 4 horas de preparação e pesquisa³⁰. Podemos essa preparação à participação de artistas em exposições, residências, conferências e eventos afins, que muitas vezes implica em um investimento de tempo e dinheiro em pesquisa, deslocamentos e apresentação/montagem, na grande maioria das vezes, custeados pelo próprio artista.

Certamente podemos identificar alguns aprendizados do momento da pandemia do Covid-19, intensificada a partir de março de 2019: o setor cultural ou o trabalho criativo, independente da área de atuação, é um dos mais impactados em momentos de crise econômica³¹. Se pelo viés do consumo o isolamento social fez com que mais pessoas buscassem alternativas de entretenimento online, intensificando o já amplo uso de serviços de streaming de vídeos, por exemplo, por outro lado vimos como são frágeis as relações laborais de trabalhadores da arte. Um caso marcante: em um momento de extrema vulnerabilidade social, durante a pandemia, a direção do Museu de Serralves (Porto, Portugal) demitiria uma dezena de trabalhadores³² sob o regime de recibo verde (equivalente ao MEI no Brasil), alegando que o museu estava fechado e, portanto, não haveria, supostamente, necessidade de desempenho das funções do setor Educativo. A demissão em massa escancarou um outro problema ainda mais grave: o fato de que muitas instituições de arte se utilizam da possibilidade de contratações temporárias para

³⁰ Aqui parece interessante mencionar o quanto o trabalho criativo tende a ser desvalorizado, entendido como gratuito, fácil, espontâneo, não somente por uma total incompreensão de como este é elaborado, mas também por estar distante de outras formas tradicionais de labor e produção de capital.

³¹ Segundo o *Boletim Parcial da Pesquisa de Percepção dos Impactos da Covid-19 nos Setores Cultural e Criativo do Brasil*, realizado por representantes da Unesco, SESC e de Secretarias de Estado da Cultura do Espírito Santo, Pernambuco, Bahia, entre outras, entre 10 de junho e 05 de julho de 2020. Disponível em: <https://datastudio.google.com/reporting/cea69a61-945a-4b84-aa53-abbced5b95a7/page/Rk0WB>. Acedido em 14 de setembro de 2020.

³² Informação disponibilizada em artigo de Sérgio C. de Andrade, 06 de abril de 2020, no portal Público.pt: *Colaboradores do Serviço Educativo de Serralves acusam fundação de os descartar*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/04/06/culturaipilon/noticia/colaboradores-servico-educativo-serralves-acusam-fundacao-descartar-1911163>. Acedido em 05 de maio de 2020.

pagarem menos impostos, enquadrando essas pessoas como trabalhadores independentes e não como funcionários.

É importante dizer que os trabalhadores criativos³³ são uma parcela significativa da economia. Nos Estados Unidos, por exemplo, um relatório desenvolvido pelo National Endowment of Arts, intitulado *Artists in the workforce (1990-2005)*, afirma que, naquele período, um total de aproximadamente dois milhões de pessoas declararam que sua principal fonte de renda era o trabalho criativo. O estudo revela ainda que *artistas ganham menos que outros trabalhadores com níveis similares de formação e que mais de um terço pode ser enquadrado como autônomos ou trabalhadores independentes*, já que a oferta de trabalho fixo, jornada completa é escassa (p.2). De forma similar, no Brasil, um estudo realizado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro - Firjan (2019) revela que

(...) em 2017 o PIB (Produto Interno Bruto) Criativo representou 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional. Com isso, a Indústria Criativa totalizou R\$ 171,5 bilhões em 2017 – cifra comparável ao valor de mercado da Samsung ou à soma de quatro das maiores instituições financeiras globais (American Express, J.P.Morgan, Axa e Goldman Sachs) (p.03).³⁴

Mesmo sendo comprovadamente uma indústria lucrativa, o setor cultural continua precarizando o trabalho criativo. Como observa Carvalho (2015), cuja tese de doutoramento está dedicada exclusivamente à análise dessas relações, é recente o entendimento da *prática artística como exercício profissional*. Assim, questões trabalhistas

³³ Dentro de uma compreensão global da indústria criativa, costuma-se incluir também arquitetos, designers, cineastas e outros, porém aqui foco principalmente nas figuras atuantes nos campos das Artes Plásticas e Visuais (dado que cada uma das profissões mencionadas requer graus de especialização distintas e possuem, e em comparação aos artistas, estatutos profissionais mais organizados e estabelecidos).

³⁴ Disponível em:

<https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>

comuns a outras áreas, como segurança social, regulação laboral, produtividade, entre outras, passam também a serem utilizadas para refletir sobre a atuação de artistas no mercado de trabalho, principalmente a partir do século XX.

A autora (2015) comenta que apesar dos esforços em criar indicadores para contribuir com a situação geral do artista no mercado de trabalho, há uma enorme inconsistência entre os dados fornecidos, que ressaltam as diversas formas de atuação entre praticantes. E também:

A progressiva anexação do sector não lucrativo ao grupo das indústrias lucrativas (música e cinema comercial, design, arquitetura ou marketing) criou assimetrias difíceis de gerir já que este sector (não lucrativo) passou a ser medido com os mesmos objetivos do lucrativo: consumo, participação e lucro. (Carvalho, 2015, p.49)

Cada vez mais tenho a impressão de que o sedutor lugar do artista que faz um pouco de tudo, é professor, curador, produtor ou fotógrafo (o *Artista-etc*, de Ricardo Basbaum), conectado ou não às questões de produção e circulação de trabalhos de arte, menos tem a ver com sua capacidade criativa do que com a adaptação que essa figura possui diante do trabalho e da sociedade. Essencialmente, na luta pela sobrevivência, é necessário produzir e participar incessantemente de “projetos”, convocatórias, editais, que nada mais são que apostas, que ora vingam e ora não. Como também afirma Carvalho (2015):

Na realidade estes campos de ação exigem uma dedicação a tempo inteiro, profissional no sentido de dedicação e preparação exaustiva, e o pluriemprego é em geral visto pelos agentes destes sectores como um mal acessório senão mesmo um entrave ao que consideram a sua atividade central (p.40).

O artista Anton Vidokle opina que não há mal algum em acumular funções fora do campo da arte, e nos lembra as estratégias de Andy Warhol para transformar seu trabalho em negócio. Contudo, como também ressalta o autor (2013):

ser um profissional não pode ser a única forma aceitável de sustentar nossas famílias, especialmente quando boa parte dos artistas mais interessantes são perfeitamente capazes de atuar em ao menos dois ou três áreas que, ao contrário do campo da arte, são respeitadas pela sociedade no que diz respeito a compensação econômica e utilidade, em geral (p.09).

Um trabalho que reflete sobre essa condição é a mostra *Tripalium* (2020) de Juan Luis Moraza. Na série, Moraza reflete sobre a origem da palavra trabalho (*tripalium*, que em tradução livre significa *três paus*), ligada a uma ferramenta utilizada na lavoura que depois também emprestaria seu nome para um instrumento de tortura utilizado pelos romanos. As esculturas, que repetem as formas de instrumentos de guerra ou de poder, como cajados, lanças ou bastões, aparecem junto a ferramentas de medição e objetos midiáticos, como a régua, a fita métrica e o *selfie-stick*.

Em *Banco Nacional de Tempo Laboral* (2020), outro trabalho que compõe a mesma mostra, o artista reflete sobre o valor econômico do tempo de trabalho em cada cultura e/ou estrato social.



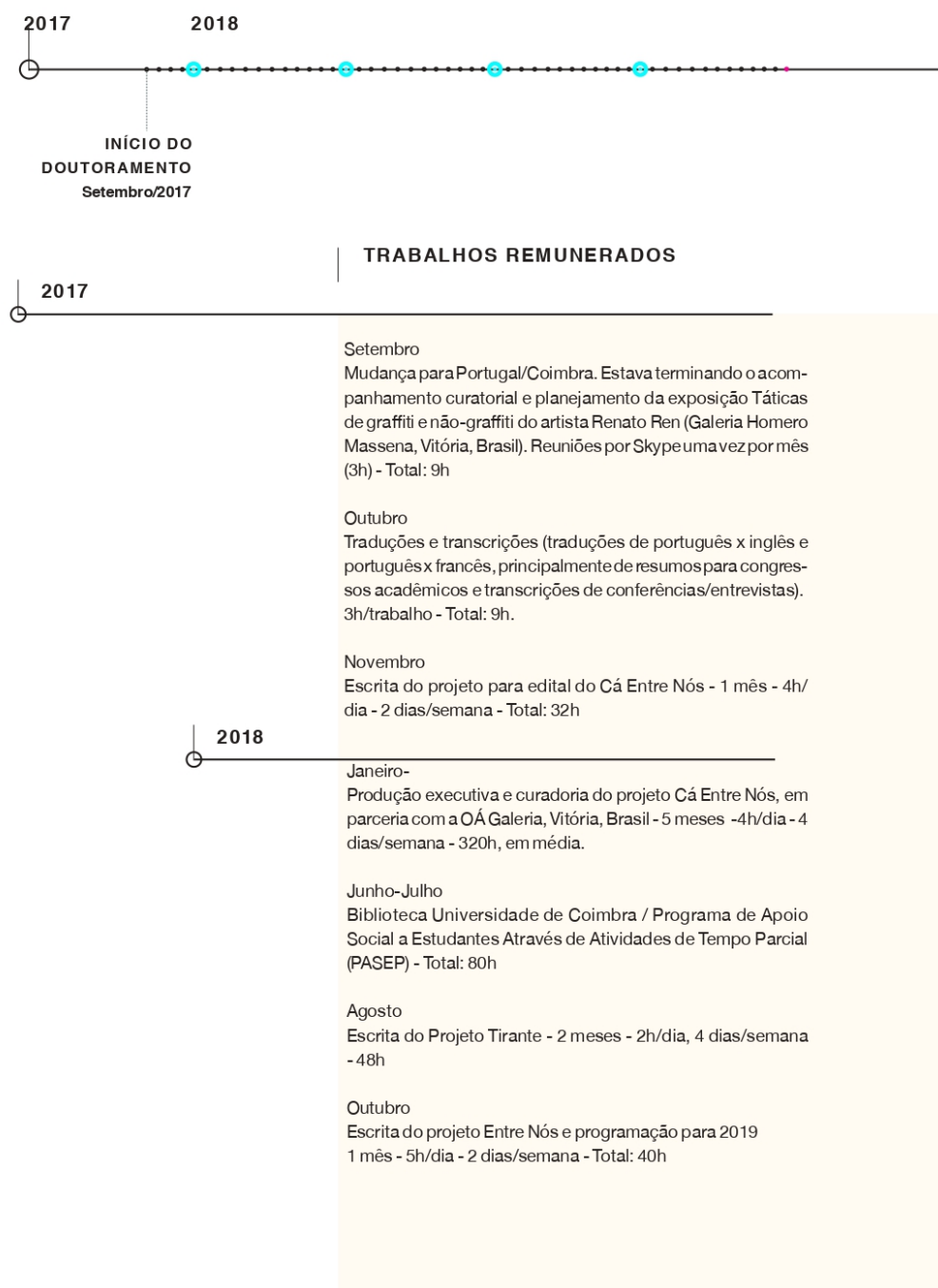
Figura 4. Juan Luis Moraza. *Banco Nacional de Tiempo Laboral* (2020) e *Tripalium*, JLM235 (2020), em exposição na Galeria Espaço Mínimo, Madri. Fonte: <https://www.espaciominimo.es/juan-luis-moraza-tripalium/>.

Assim, a combinação dos títulos das notas anteriores nos orienta para uma ação-reflexão final, que toma a forma de uma linha do tempo-relato sobre minha trajetória na realização deste doutoramento.

1.3 Experiências sobre o sistema da arte

1.3.1 Linha do tempo

É possível descobrir quanto custa minha hora de trabalho





2019

2020

TRABALHOS REMUNERADOS

2019

Abril-Julho

Curadoria e produção executiva da residência Entre Nós

O período de pré-produção do projeto iniciou-se em fevereiro e foi até junho de 2019.

Em Junho iniciamos a primeira residência, com orientação à distância. Não é possível precisar a quantidade de horas trabalhadas na produção desse projeto, já que do dia 18 de agosto a 29 de setembro estive acompanhando diariamente as residências presencialmente no Brasil.

Estimativa: 3h/dia; 15h/semanais, 45h/mês (4 meses), Total: 180h - 1200 euros (aprox).

Produção de conteúdos e gestão do programa de residências artísticas Planta Alta (Madri, 2019-2020). Para realizar essa experiência, trabalhei durante um mês em um projeto para solicitar uma bolsa do programa Erasmus Young Entrepreneur (fevereiro/2019). 4h/dia x 5 dias/semana, 80h. (Não remunerado)

Consegui uma bolsa de 4 meses que depois foi prorrogada mais 2 meses (abril-agosto, outubro-novembro de 2019). Total: 40h/semanais, 160h/mês x 6 meses - 830 euros (mês)

Janeiro-Abril

Gestão de projetos e conteúdos Asociación cultural hablarenarte, Madri, Espanha

24h semanais - Total: 96h/mês (em média), 720 euros (mês)

2020

Janeiro

Escrita do projeto Outra Margem - (124h, aprox.) Reunião presencial 4h, jornada média 4h diárias (Novembro/2019-Janeiro/2020)
Revisão e orientação de projeto para edital de cultura Bárbara Carnielli (8h)

Fevereiro

Produção de texto curatorial para Caio Marcolini (artista). Reuniões por Skype: 3 - total 3h25 + 4 dias de trabalho, 15 horas escrita do texto / revisão (em média)

Participação no Programa de visitantes internacionais da Feira Arco 2020 - Madri, Espanha (3 visitas, 2h cada visita, mais planejamento e deslocamentos), 400 euros

Março - Mesmo com a pandemia do Covid-19, seguimos trabalhando normalmente. 24h semanais / 96h por mês, em média, 720 euros.



TRABALHOS REMUNERADOS

2020

Abril e Maio - Quando o estado de alarme se tornou mais rígido, as fronteiras fecharam entre Portugal e Espanha. Assim que possível, decidi voltar à Lisboa. Tive minha carga horária nos meses de abril e maio reduzidas - Total recebido: 520 euros (69h) e 465 euros (62h), respectivamente

Acompanhamento e escrita de texto - artista Cristhina Bastos
 18 de abril-9 de junho, conversas por whatsapp
 -22 de abril - 21:55 min - Reunião por whatsapp; 1h30 via Jitsi; 12h de escrita e revisão (aprox.).

Julho - Para compensar a redução de horas e o acúmulo de trabalho, precisei voltar a trabalhar de segunda a sexta, 8h/dia, inclusive em alguns finais de semana. Total: 40h mês, em média. - 720 euros

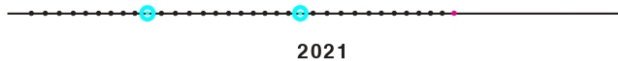
Agosto
 Elaboração de projeto À Superfície para a Lei Rubem Braga (Brasil), 1 mês. 6h/dia (aprox.), 5 dias/semana (em média), Total: 120h. (não remunerado)

Setembro
 Trabalho remoto para a Asociación hablarenarte - Total: 48h - 360 euros

Outubro
 Trabalho remoto para a Asociación hablarenarte - Total: 48h - 360 euros

Novembro
 Escrita de projetos para a Lei Aldir Blanc, Brasil (Outra Margem e Entre Nós 2021)
 Produção da Exposição virtual Tirante e execução dos trabalhos
 8h/dia (aprox.), 6 dias/semana - Total: 192h

Dezembro
 Produção da exposição Tirante, 8h/dia (aprox.) 5 dias / semana - Total: 184h (considerando 23 dias de trabalho).



TRABALHOS REMUNERADOS

2021

Janeiro, Fevereiro e Março
 Produção da exposição Tirante
 Produção dos projetos contemplados na Lei Aldir Blanc (Entre Nós e Outra Margem)
 12h/dia (em média), 5 dias/semana, 3 meses - Total: 720h

Março-Dezembro
 Contrato de trabalho a tempo integral / Timelinyfy
 8h/dia, 5 dias/semana, 140h/mês - Total: 800 euros/mês

TOTAL DE HORAS (IDEAL)

Cálculo: 8h por dia,
 Ideal 4h de estudo,
 4h de trabalho

Ou dedicação exclusiva (bolsa de estudos), 8h

IDEAL
 40h/semana,
 160h/mês, entre trabalho (T) e estudo (E).

2018 - 320h (E) + 568h (T) = 888h
 Aulas - 1/semana Jan-Julho = 160h
 8h semanais de estudo x 4 x 5 = 160h
 (sábado e domingo)

2019 - 160h (E) + 1140 (T) = 1480h
 2 meses de estudo (Jan e Fev)
 4h/dia x 5 x 4 = 80h x 2 = 160h

2020 = 240h(E) + 1028h (T) = 1268h
 Agosto, Setembro, Outubro
 4h/dia x 5 x 4 = 80h x 3

2021 - 265h (E) + 1980 (T) = 2510h
 Maio-Jun-Jul-Ago
 10h/semana x 4 = 40h
 Set / Outubro/Novembro
 15hx4=60x3 = 180h
 Dezembro
 15 dias 15hx3 = 45h

TOTAL DE HORAS REMUNERADAS POR ANO

2017 (Setembro-Dezembro) - 50h
 2018 - 568h
 2019 - 1140h
 2020 - 1028h
 2021 - 1980h

Referência:
 (Portugal, jornada a tempo completo)
 160h/mês x 12 = 1920h

MÉDIA DE VALOR HORA TRABALHADA

2017- 433€/50h = 8,66€
 2018 - 1549€/ 569h=2,72€
 2019 - 6180€/1140h =5,42€
 2020 - 6721€/1028h =6,53€
 2021 - 9353€/1980h =4,72€

Média de valor/hora entre nos últimos 4 anos: 4,84€

Referência:
 Valor salário mínimo português:
 680€/40h semanais
 Total valor/hora =4,25€

Figura 5. Linha do Tempo (2017-2021). Acervo pessoal.

Em 2016, quando tomei a decisão de me mudar para Portugal para realizar um doutoramento, comecei uma poupança. Economizando o máximo possível, me financeiramente para realizar a mudança e cobrir, ao menos, os seis primeiros meses sem trabalhar (além dos inúmeros gastos com documentação e cartório, passagem e hospedagem necessários). Nos primeiros meses de 2017, segui finalizando alguns projetos em andamento no Brasil, como curadora e produtora de eventos de artes visuais.

A primeira cidade que vivi foi Coimbra. Julguei necessário morar o primeiro ano do doutoramento ali, para poder frequentar as aulas e vivenciar o ambiente acadêmico com mais intensidade. As aulas do doutoramento acontecem uma vez por semana, e por isso pude com facilidade encaixá-las em minha rotina de trabalho *freelancer*.

Em setembro de 2018, após finalização das disciplinas obrigatórias e apresentação do meu relatório de tese, me mudei para Lisboa. Entre setembro de 2018 a janeiro de 2019, tentei inúmeros trabalhos, desde cargos técnicos em espaços culturais a funções mais genéricas. Enviei cerca de 30 currículos para chamadas abertas e contactei diretamente algumas pessoas. Eu e meu companheiro vivíamos em quartos alugados em apartamentos de terceiros, e as experiências, principalmente em Lisboa, foram extremamente desagradáveis. Sem espaço para estudar e com dificuldade em conseguir trabalhos e moradia adequada, pensei diversas vezes em retornar ao Brasil.

Em janeiro de 2019, entrei com um processo de reconhecimento do meu diploma de mestrado brasileiro na Universidade Nova de Lisboa, com o custo de 470 euros, para poder concorrer às bolsas de doutoramento da FCT (Fundação de Ciência e Tecnologia). Como o pedido não ficou pronto a tempo, decidi participar do concurso assim mesmo para receber um feedback sobre o projeto. Não consegui a bolsa, em grande parte porque a comprovação do grau acadêmico tem um peso importante no cálculo da nota.

Paralelamente, segui trabalhando no Brasil. Tinha começado, há poucos meses, uma parceria com uma associação cultural em Lisboa, para criar uma plataforma de projetos artísticos. A ideia tinha surgido justamente pela falta de outras possibilidades. As

conversas iam caminhando lentamente, porque não havia previsão de recursos. O projeto parecia interessante porque a associação já tinha uma sede, o que reduzia os custos fixos iniciais a zero, e uma rede de parceiras com a municipalidade que poderia nos ajudar a conseguir financiamento público.

Contudo, no final de janeiro, preocupada com a falta de perspectiva de trabalho, decidi contactar uma associação em Madri para realizar uma parte da minha pesquisa de campo. Para viabilizar minha ida à Espanha, comecei a estudar e escrever um projeto para pedir uma bolsa no programa *Erasmus Young Entrepreneur*, o que levou cerca de um mês de trabalho intenso. Ao conseguir a bolsa, decidi suspender a busca por trabalho em Lisboa e me mudei temporariamente para Madri. Uma parte significativa desse projeto de tese foi gestado durante essa estadia, entre madrugadas e projetos.

Durante quatro meses, trabalhava de dia na associação e à noite na preparação da residência Entre Nós (2019) no Brasil. Nessa primeira parte do intercâmbio, morei em três casas diferentes: 45 dias na residência artística Felipa Manuela, 30 dias em um quarto alugado e 45 dias na residência Planta Alta, onde eu trabalhava. As mudanças contínuas também se tornaram cansativas, uma vez que eu não conseguia criar um ambiente confortável de trabalho e estudo, e estava em constante adaptação.

Outro ponto importante a ser comentado é que, estando sujeita a oferta de trabalhos inesperados, passei alguns anos (de 2014 em diante) sem tirar férias propriamente, incluindo feriados e recessos. Contabilizei que em 2018, passei 15 dias oficialmente desconectada do trabalho (“férias”), e em 2019, cerca de 20 dias em momentos alternados (incluindo feriados e alguns fins de semana). Nesses períodos, aproveitei para estar com minha família e organizar assuntos pessoais. No âmbito da saúde, desde que saí do Brasil, em 2017, não possuo plano privado de saúde.

Além dos trabalhos remunerados, houve também os que realizei sem receber absolutamente nada, pelo contrário, investindo dinheiro (com a exceção do último exemplo, que custeou parte dos gastos de produção): a participação no concurso

internacional da Bienal de Cerveira (Vila Nova de Cerveira, 2017), a residência na Viarco (São João da Madeira, setembro de 2018 e exposição em março de 2019), exposição Motel Coimbra - Mundo em Trânsito (Colégio das Artes da Universidade de Coimbra), Bienal de Coimbra de 2019 (com *Hors d'oeuvre*, em parceria com a artista Clarissa Serafim - o Colégio nos apoiou com a produção desse projeto e os deslocamentos), a residência artística na Viarco (2019), entre outras. A participação nos eventos mencionados implicou gastos com deslocamento, alimentação e produção das obras. Em 2020, recebemos uma ajuda de custo da DGARTES para realização da segunda fase de *Hors d'Oeuvre*, e com a redução da jornada de trabalho remunerada, também me dediquei à finalização do primeiro capítulo.

Em 2021, dividi o tempo de escrita dos últimos dois capítulos e da conclusão da tese com a realização de trabalhos no Brasil (Janeiro-Março) e um trabalho remoto a tempo completo a partir daqueles meses. Como costuma acontecer à maioria dos estudantes, essa reta final consumiu fins de semana e feriados. Nesse sentido, o trabalho da *Linha do Tempo*, registro sistemático dos esforços necessários para suportar os custos de sobrevivência e realização da tese nos últimos 4 anos, revela uma divisão errática do tempo; uma sobrecarga de trabalho e a sobreposição entre tempos laborais e de descanso. Com valores variáveis conforme a quantidade de trabalho remunerada ano a ano, a média final conseguida, se bem que entre conversões de reais para euros e de forma intermitente, é bem próxima de um salário mínimo português, um dos menores da Europa. Contudo, sem ter direito a usufruir de nenhum tipo de garantias sociais, esses valores, a quantidade de horas e a variação das jornadas são bastante simbólicos da precariedade desse tipo de atuação profissional “independente”.

1.3.2 Sobre cartografias, deslocamentos e o(s) fora(s): uma ética estrangeira em narrativas cartográficas de artistas-viajantes por Gabriel Ramos

ESTRANHAMENTO //
ESTRANGEIRO //
TRAJETÓRIAS // MAPAS //
CONTRACARTOGRAFIAS //
CONTRAMAPAS //
DESLOCAMENTOS //
NARRATIVAS // CAMINHADAS
// FORA

Nota biográfica

Arquiteto, escritor e pesquisador. Professor Adjunto Doutor (UFG – Campus Goiás) com atuação em disciplinas de Representação, Projeto e Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo e enfoque de projetos de pesquisa e extensão no campo ampliado da arquitetura e em seus estreitamentos e experimentações com as artes, as cartografias e o audiovisual.

Pode ser a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. Essas são as linhas que estão para além do saber (como elas seriam “conhecidas?”), e são nossas relações com essas linhas que estão para além das relações de poder (como diz Nietzsche, quem gostaria de chamar isso de “querer dominar?”). Você diz que elas já aparecem em toda a obra de Foucault? É verdade, é a linha do Fora (Deleuze, 1990, p. 136-137).

No texto, Deleuze aponta “linhas para além do saber” como aquelas em que nada se sabe, cuja distinção não existe, diferentemente de “linhas do saber”. Para estas, mobilizamos a mais usual aceção de “fora”: como o contrário de “dentro”, numa posição inversa, a partir de um cheio e um vazio, contrastes, oposições. As linhas propostas por Deleuze, no entanto, são diferentes, pois são invocadas nos escapes do que já foi atualizado, nas potencialidades do múltiplo, em meio aos processos, nas virtualidades (que são sempre reais). São, para ele, produção de produção, vontade de poder, e estão, necessariamente, em movimento. Elas são da ordem dos deslocamentos e das viagens, estão em devir, sobretudo pelos gestos, como o do caminhar em que se desbrava e se torna outro em deslocamento: são as linhas do Fora, com a primeira letra maiúscula, indicando um outro. O outro fora, chamemos, precariamente, de “fora”.

Tomemos, portanto, aquilo que está em movimento, nos deslocamentos, nas viagens, como produção-produto: o ato do artista-viajante, nas multiplicidades em potência. Para nos ajudar a pensar, resgatemos *Cordões – 30km de linhas estendidas* (1969), quando Cildo Meireles experimenta um deslocamento a pé, traduzido por um emaranhado de linhas dentro numa maleta, em cuja parte superior interna há um mapa da estrada Rio-Santos. O artista caminhou pela estrada de terra que viria a se tornar a rodovia – à época, em fase de execução – e as linhas o acompanharam, sendo arrastadas pelo

chão. É uma produção de virtualidades, em devir; e a obra se torna uma produção-produto.

Uma perspectiva evidenciada pela experiência do deslocamento realizado por Cildo Meireles é a impossibilidade de nos deslocarmos sem sermos notados, sem deixarmos vestígios, sem nos compormos, subjetiva e objetivamente, com os locais pelos quais percorremos. Mais decisivo do que isso, tal cartografia é elaborada por (e com) seus rastros, confirmando que a presença é um evento; e a trajetória, um deslocamento. Por esta perspectiva, viver em trânsito requer um procedimento desterritorializado entre o estar e o não-estar em lugares, e ainda de breves permanências, enunciadas por seus indícios nalgum lugar. De algum modo, para os artistas-viajantes, é precisamente por meio desses vestígios a emergência de suas obras, naquilo que se vê e faz requerer uma atenção de quem as observa. É bastante difícil, senão impossível, para um artista em trânsito, não ser percebido, já que ele é, propriamente, rastro; ele é e se torna visível por meio de sua obra, funcionando como um estrangeiro.

O estrangeiro por sua natureza não é proprietário do solo, e o solo não é somente compreendido no sentido físico, neste caso, mas, também, como uma substância delongada da vida, que não se fixa em um espaço específico, ou em um lugar ideal do perímetro social. Nas relações mais íntimas de pessoa a pessoa, também, todas as atrações e significâncias possíveis no cotidiano das experiências simbolizadas podem revelar o estrangeiro. O estrangeiro é sentido, então, precisamente, como um estranho, isto é, como um outro não "proprietário do solo" (Simmel, 2005 [1908], p. 266).

Embora já bastante longínqua, a perspectiva moderna de Simmel (2005) sobre o estrangeiro é de sua mobilidade a partir de seu estranhamento com o que vê ao se movimentar. “Estrangeiro” e “estranho” são palavras cuja etimologia latina está intimamente ligada como “aquele que é de fora” e, aqui, este “fora” nos mostra o usual exercício de estar em movências, de se posicionar diferentemente.

No procedimento realizado por Cildo Meireles, há indícios para uma investigação de “fora”, ou mesmo “forense”, palavras que estão também relacionadas, etimologicamente, ao “fórum”: local externo do encontro romano. Da vista de “fora” ao acontecimento da obra, há uma maleta, um mapa, uma rota e um emaranhado de linhas. Podemos sugerir um enunciado: “ligue os pontos, narre-os”. Ligá-los por meio de pistas em um olhar atento do observador cuja elaboração ocorre com aquilo que é visível: não há nada dado, mas sugerido, sendo necessário realizar um trabalho forense, que funciona, mal ou bem, tal qual o de um cartógrafo, ligando os pontos e os narrando.

Ao testarmos uma narrativa, contudo, sabemos de uma história possível, a partir de um ponto de vista de “fora”. No caso de Cildo Meireles, a história que ele conta e que interpretamos, por meio de sua obra, é a de que um andarilho percorreu uma rodovia e o novelo de linha foi deixado correr por sobre o asfalto durante 30 quilômetros. Se mudarmos a posição, quem observava o caminhante no momento que arrastava um novelo pelo asfalto, pode ter ficado intrigado com a situação. Pode ter conversado, escrito ou relatado sobre o fato com outras pessoas sobre o que viu. Pode até mesmo ter esquecido o ocorrido. As narrativas são operações inimagináveis e o enunciado presente é uma estratégia possível de compreensão: ele sempre tem algo a dizer. Funcionam como as cartografias: elas também são narrativas, tramadas por um ponto de vista, e é o exercício do olhar estrangeiro, de “fora”, que nos faz ver diferente.

A cartografia, de um modo geral, é conhecida por ser uma ciência cuja suposta precisão dos lugares e suas posições é o mais relevante: ela ocorreu sempre a partir de “fora”, quase nunca voltando à cena do ocorrido e decifrando eventos por meio de várias narrativas, mas, de um modo completamente distinto, retórico, por interesses específicos, circunscrevendo verdades sobre o mundo. Observamos isso desde as Grandes Navegações, nos séculos XVI e XVII, conhecidas pelas conquistas territoriais e emancipação de Estados-Nação, que, contudo, pormenorizaram, e, por vezes anularam, ao longo da história, a exploração e a dominação de populações originárias; à conquista da

visão predominante sobre o globo terrestre, com a chegada do homem à Lua e a invenção dos satélites, na década de 1960, numa disputa de mundos por nações ricas; até mesmo à atual hegemonia visual dos sistemas cartográficos da Google, a partir de 2005, com os recortes do que e como o mundo deve ser visto.

Com isso, é possível apostarmos, de modo bastante sucinto, que os mapas dos artistas-viajantes, no contato imediato com o mundo, de algum modo, contêm a experiência do Fora, porque eles contêm também as virtualidades, as linhas de escape, a multiplicidade das possibilidades. Já os mapas hegemônicos, organizados pelas linhas do saber e do poder, são formadas por conjuntos de “dentros” e “foras”, em que, geralmente, os “dentros” são os dominados, e os “foras”, os dominantes. Isso nos leva à necessidade de uma reivindicação política no ato de cartografar (Sperling, 2016) e de uma atenção formulada por uma ética-estética da prática do cartógrafo (Ramos, 2021), sob qualquer aspecto e qualquer interface, superfície e/ou suporte cartográfico.

É preciso que ativemos não a viagem como produto, mas a viagem como produção: os gestos, os deslocamentos, as trajetórias, o desejo de fazer-mundo. Isso talvez possa acontecer se olharmos para um mapa e perguntarmos o que ele diz, estranhando-o sempre, como um estrangeiro. Talvez seja uma certa ética estrangeira que possa desmobilizar as posições dominantes do “fora”, e engendrar o Fora sob qualquer aspecto anterior ao pensamento. Talvez se nos colocarmos como estrangeiros, tal qual Cildo Meireles colocou seu corpo a estranhar-se num local diferente; ou mesmo, talvez, se viajarmos e desejarmos fazer-mundo para onde formos, aquém ou além-mar.

Referências

Deleuze, Gilles. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

Ramos, G. T. (2021). *Mapas-movimentos: narrativas de deslocamentos por meio de [outros] funcionamentos de sistemas cartográficos*. Tese (Doutorado) – Programa de

Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo (Orientador: David M. Sperling). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 234 p.

Simmel, G. (1908). O Estrangeiro. In: RBSE, Vol. 4, nº 12, dezembro de 2005, pp. 265-271.
Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury.

Sperling, D. M. (2016). Você (não) está aqui: convergências no campo ampliado das práticas cartográficas. In: Indisciplinar / EA-UFG. Belo Horizonte (MG), V. Semestral, n.2, v.2, pp. 77-92.

LUZ, CÂMERA, AÇÃO! TODOS PARTICIPAM, INCLUSIVE A EQUIPE TÉCNICA! // ROUPA, MAKEUP, CENÁRIO! TODOS PERFORMANDO ‘LA VIE MONDAINE’! // “ALLEZ! ON PERFORM LA VIE MONDAINE!” // “WE ARE ON TREND, BABE!” // “COMO ESTÁ MINHA FRANJA?” // “VOCÊ SABE CIRCULAR.”

Nota Biográfica

Clarissa Serafim é criadora e investigadora no Doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, Portugal (2017-). Atualmente, trabalha em projetos que intitula “artístico-sustentáveis” cujo maior interesse é o reuso do desperdício têxtil, principalmente da indústria da moda, em instalações que exploram a inter-relação entre arte, moda e sustentabilidade.

“Frequentantes” do sistema, presenças atuantes em *vernissages* e eventos artísticos, *happenings*. Circulamos nos espaços onde podemos ver e ser vistas. Esses encontros, parte da *vie mondaine*, tanto no mundo da arte como no da moda, estimularam trocas sobre nossos objetos de investigação de tese - instituições de arte contemporânea e sistema fast-fashion – já que, neles inseridas, deparamos com características, tanto estéticas, quanto comportamentais, que nos fizeram refletir sobre os espaços que vivemos e atuamos.

Descobrimos uma relação em nossas pesquisas, como se uma se alimentasse da outra. Das mesmas vaidades, da mesma ‘estética social’, das mesmas construções imagéticas. Do *glamour*. As similitudes nas críticas, principalmente em dinâmicas sociais e estruturais de dois *métiers* que atuam na “performance do palco”, sobrevivendo de aparências e do *know-how* da super exposição pessoal. Dos contatos.

Assim como um desfile de moda é um espetáculo, a *vernissage* não deixa de ser um show, uma apresentação da ‘coleção dos convidados’ à *soirée*. *Everyone wants to be in the front row*.

Hors d’oeuvre é uma reflexão prática que surge dessas inquietações durante nossos percursos de investigação no Doutorado em Arte Contemporânea, ao mesmo tempo que, estamos/somos inseridas e atuantes nos sistemas que criticamos.

Mas, *counter movement*.

O projeto soa quase como uma provocação, um convite para uma *vernissage* sem obra, sem exposição, sem performance.

O que acontece é apenas a “super exposição”, o desfile dos próprios convidados que, despropositadamente, participam de uma certa performance criada por eles mesmos. O conteúdo da ‘não exposição’ eram elas mesmas, com suas vaidades, suas conversas abstratas e suas *selfies*.

Hors d'Oeuvre desafia a performance gratuita dos espectadores do “não vernissage” e do movimento que se faz naturalmente pelos seus participantes / convidados.

Par contre, de todo esse excesso, apenas os ecos, os restos, são os materiais que nos interessam.

Assim, o projeto permanece em *contínuo, unfinished, work-in-progress*.

O trabalho não é para nós a realização ou a performance do momento do banquete. Nossa busca nessa investigação é o que resta dela, pois é através de suas reminiscências que o trabalho continua. Quase como uma ressignificação de seus próprios restos ou reuso de seu próprio excesso, *très à la mode*.

Nosso alimento para continuar é o que sobra / o que resta.

O que sobra é beleza decadente, mas *chic*, luxo precário, sinais de excesso.

Manchas que narram, sinais de um evento social, comida “comida”, copos vazios, marcas de batom.

Hors alimenta-se de suas próprias reminiscências e busca através de uma prática artística, crítica e reflexiva, recriar novas perspectivas a partir de seus restos, construir novas narrativas em torno da relação entre moda e arte, além de seus ambientes, tanto comerciais, quanto institucionais, limitantes e *démodés*.

Como se, tanto a arte, quanto a moda, vivessem agora, de seu próprio lixo, de seu *over production*.

PS.: a palavra ‘performance’ citada no texto não se refere à arte performática, mas sim, ao ato comportamental em sociedade, baseado na teoria do sociólogo Erving Goffman em ‘The presentation of the self in everyday life’ (1956), onde o autor faz uma analogia entre a ‘performance’ presente nas relações sociais e a atuação dos atores na dramaturgia. Nesse caso, estamos sempre a atuar em papéis que favoreçam as dinâmicas sociais das quais fazemos parte em nosso cotidiano. Ou seja, somos atores da vida real, que nesse contexto é o nosso palco.

2.0 CAPÍTULO 2: Investigação: Estratégias de desvio

2.1 Práticas alternativas: possíveis origens

A grande motivação desta investigação são os espaços alternativos de arte contemporânea e as práticas (pensamentos e procedimentos) realizados por seus organizadores e participantes.

Foi utilizada uma bibliografia específica sobre o tema, em especial, a extensa pesquisa realizada por Kamilla Nunes com a participação de diversos autores (críticos, curadores, artistas brasileiros) que culminou na publicação *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea* (Funarte, 2013); e *Instalações Provisórias...* da curadora e pesquisadora Sandra Vieira Jürgens (Documenta, 2016). Tratam-se, nesse sentido, de pesquisas muito recentes sobre as cenas contemporâneas brasileira e portuguesa, respectivamente. Ambas percorrem pontos que, de maneira geral, também serão abordados aqui, como um panorama histórico que antecede a criação dessas iniciativas e suas motivações.

Apesar de ter tido o desejo de compreender as características fundamentais desses organismos - o que obviamente pressupôs uma vasta leitura de publicações e sites sobre o assunto produzidos até então - o foco recaiu sobre um aspecto talvez menos abordado nas publicações encontradas: a potência crítica de projetos realizados em tais espaços (físicos ou virtuais), e sua relação com o sistema da arte. Isto também pode ser posto na seguinte reflexão: pensar sobre a produção no âmbito dos espaços ditos alternativos é refletir sobre o lugar do artista hoje, sobretudo visando compreender as interlocuções entre a criação artística, a sociedade e o sistema da arte em si.

É igualmente importante tentar definir esse “novo estar contemporâneo” atravessado pela pandemia do Covid-19. No início da tese, em 2017, o mundo era definitivamente outro, por mais que de certa forma uma grande catástrofe mundial e social sempre estivesse no horizonte. Esse é um dado crucial que precisa ser visto como pano de fundo para o texto

que foi desenvolvido aqui, uma vez que parte deste capítulo foi escrito justamente antes de 2019 e sua finalização se deu em 2021. Não podemos esquecer os impactos sobre o setor cultural com o distanciamento social, o cancelamento de eventos e exposições, e o fechamento de instituições. É assim que entre 2020 e 2021, os trabalhadores e trabalhadoras da cultura se lançam ao virtual com toda força, como uma forma de resistência e sobrevivência. Surgem assim inúmeros projetos online: residências, exposições, seminários, formações... Esses eventos, ao abrir mão do presencial, também diminuiram distâncias, permitindo colaborações inesperadas entre iniciativas e pessoas, e, claro, projetos inéditos. Podemos afirmar, sem hesitar, que nos últimos dois anos vivemos uma aceleração do processo de transição digital no campo da cultura como um todo, e também nas relações de ensino e aprendizado - processo que julgo inevitável e que certamente chegou para ficar.

Uma série de medidas emergenciais e contingenciais foram adotadas tanto no Brasil quanto em Portugal. Ainda não sabemos ao certo se serão suficientes para mitigar os impactos dessa crise e se os novos formatos (exposições virtuais; *lives*; formações online...) que temos hoje serão sustentáveis por muito tempo.

Feita essa introdução, busco pontuar algumas questões do *contexto sócio-político*, e também, no interior do sistema da arte, que antecedem a existência dos espaços alternativos como os conhecemos hoje e que estão entrelaçadas à uma insatisfação com o sistema mais estabelecido de arte, um posicionamento crítico às instituições, ao trabalho colaborativo e em rede, e à participação ativa dos espectadores.

Em cenas artísticas ainda em desenvolvimento, onde não há tanta estrutura que ampare o circuito de arte tanto formalmente ou economicamente, a “reação”, no sentido de criar vias alternativas por onde circular com os trabalhos, captar recursos para sua execução e para a sobrevivência de seus produtores, costuma também vir acompanhada de parcerias com outros circuitos, como do teatro, do cinema, da música, da literatura ou da arquitetura. Essas parcerias “trans-circuitos”, por vezes pouco visíveis pela efemeridade dos projetos, não são novidade; se resgatarmos experiências realizadas pelas vanguardas modernistas

veremos o quanto o cruzamento transdisciplinar e a busca por alternativas sempre estiveram na verve de práticas mais revolucionárias e combativas.

Por definição, a palavra *circuito* está relacionada à ideia de uma trajetória cíclica. Tomando emprestada a definição da Física (Boylestad, 2004), um circuito é composto por diversos elementos, dos quais destacam-se o *nó*, ponto que conecta dois ou mais elementos; e o *caminho*, sequência de elementos, que, ligados entre si, não se repetem ou aparecem mais de uma vez.

Ao evocar a expressão *sistema* da arte queremos com isso convocar a ideia contida nesse substantivo (“conjunto de elementos, concretos ou abstratos”), construída com seus agentes, espaços, cânones. Não por acaso utiliza-se as expressões “sistema” e “circuito” para pensar nesse conjunto de relações disparadas pela arte. Visto de uma perspectiva mais ampla, é possível observar como cada organismo (artista, agente, espaço) se relaciona com o outro (instituição, mecanismos de fomento) gerando um *caminho*. É por isso que proponho pensar em *interdependência* ou mesmo em *codependência* das relações e práticas nos espaços ditos alternativos, uma vez que, como afirma Miwon Kwon (2002, tradução minha), tal sistema ou *site* compreende

(...) uma gama de diferentes espaços e economias inter-relacionadas, que incluem o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas (p.14).³⁵

Assim, o objetivo deste capítulo é o de investigar as relações entre a produção artística e seu entorno, a partir da ótica dos espaços ditos independentes e sua relação original com um posicionamento *anti-establishment*. Essa discussão entrelaça o debate à crítica às instituições e aos cenários sócio-políticos que a permitiram emergir e, por último,

³⁵"More than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, gallery, museum, art criticism, art history, the art market, that together constitute a system of practices that is not separate from but open to social, economic, and political pressures" (Kwon, 2002, p.14).

uma nova possibilidade de olhar para esses trabalhos e espaços; uma vez que já podemos pensar em existências híbridas; ao reconhecer a importância e a influência cruzada entre o “alternativo” e o “hegemônico”.

2.2 Panorama da emergência de espaços independentes

Um exemplo embrionário do que seria posteriormente chamado de “espaço alternativo” surgiu no Brasil na década de 1930: o Clube dos Artistas Modernos (CAM), composto pelos artistas Flávio de Carvalho, Antônio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti, que existiu entre 1932 e 1934. A fundação do CAM surge como contraposição a outro grupo, o SPAM (Semana Pró-Arte Moderna), em São Paulo, criticando a conformação conservadora deste último, o sistema de validação e comercialização de obras de arte.

O aparecimento e fortalecimento desses grupos, como reação ao status quo, a favor da liberdade de expressão e de mais controle em relação a produção artística, acontecem paralelamente ao debate e à construção de políticas públicas culturais no Brasil, como nos esclarecem os pesquisadores Kamilla Nunes e Leonardo Araújo (2013, p.19), "sobretudo aquelas que tinham como objetivo enfrentar as instituições oficiais e a elitização da arte, criando seus próprios mecanismos de veiculação e produção cultural".

O CAM surgiria como uma reação à elite artística paulistana e se organizaria em uma sede para promover eventos de arte e conferências, contando ainda com a formação de um bar, uma pequena biblioteca e a assinatura de revistas importantes de arte (Lopes, 2009), cujo objetivo central era o de aproximar a produção artística brasileira às discussões produzidas em outras partes do mundo. Seu fechamento precoce, dois anos depois, esteve ligado a dificuldades financeiras e a censura da polícia. Interessante pensar nos inúmeros exemplos de iniciativas similares em outros países e contextos, e como esse modelo de organização ou ensejo, ainda repercute nos dias de hoje como uma “proposta alternativa”.

Alternativo ou independente? Dentro da perspectiva sobre práticas alternativas, é comum depararmos-nos com um conjunto de léxicos que se repetem. É assim que vemos a utilização abrangente de expressões como *colaboração, participação, instituição, agentes, autonomia, autoria, independência*³⁶ entre outras. Com os distintos significados que podem assumir e dependendo de qual prisma queremos olhar para elas, demonstram um esforço em fazer entender as particularidades e desafios que cada uma dessas iniciativas (organismos, plataformas, projetos) assumem em sua práxis.

Essa discussão foi abordada de forma extensiva por Nunes (2013), sobretudo no texto “Nomenclaturas e suas idiossincrasias” (pp 45-55), em que pontua que, a multiplicidade de termos é justamente um reflexo das várias possibilidades de gestão e formato desses organismos. Escapar às definições existentes e criar outros caminhos para a existência do trabalho artístico parece ser um mote comum a essas iniciativas ao longo das décadas:

Existem muitas controvérsias sobre a noção de “independente”, não apenas no Brasil, mas também na América Latina. Na Europa e Estados Unidos, embora essa discussão também seja recorrente, a formação desses espaços aconteceu de maneira distinta à do Brasil, pois tanto a iniciativa privada quanto o governo reconheceram a legitimidade das ocupações ilegais que geraram os “centros culturais independentes”, ou os “artist-run spaces” e, desde então, grande parte deles é subsidiado por políticas culturais estatais. (Nunes, 2013, p.28)

A forma como tal sistema dita valores e formas de agenciamento para os artistas faz com que alguns queiram se coletivizar para ganhar mais controle nesse jogo de forças.

³⁶ Aqui faço referência ao livro *Impossible Glossary* (2018), publicado de forma independente pela associação cultural *Hablarenarte*, com a qual colaborei entre 2019 e 2020. O livro convoca uma série de agentes artísticos de diferentes formações, na Espanha, para refletir sobre um conjunto de termos que atravessam a lógica do independente e assim criar uma espécie de “glossário comum” destes termos. Cada convidado ou convidada responde, à sua maneira, o que entende pela expressão, a partir de sua experiência no sistema da arte.

Os vários termos utilizados dentro da lógica do alternativo (ou do independente), representam as diferentes estratégias e motivações como oposição ou desvio ao praticado por grandes instituições. Hoje, podemos afirmar que a realidade desses espaços/organismos faz mais sentido dentro de uma perspectiva “interdependente” ou “co-dependente”, como falaremos adiante. Há também a tentativa de mapear e registrar uma espécie de vocabulário comum, como ferramentas de aproximação a esse universo.

Mas o que são então essas iniciativas? Sem querer dar conta de um sem-número de definições, com o risco de sempre deixar alguma de fora, proponho focar na existência de iniciativas alternativas principalmente na forma de coletivos de arte, espaços independentes ou autogestionados, e programa de residências, determinações que inclusive podem se sobrepor.

Sobre esses elementos, utilizo a definição proposta pela pesquisadora e artista Claudia Paim (2012, p.7), que define coletivos como “agrupamentos de artistas ou “multidisciplinares” (grifo meu) que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica”, ou em casos em que não atuam de forma fixa “um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos em execução” (idem).

As iniciativas coletivas são configuradas, segundo a autora (2012, p.08) “em projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas” que não, necessariamente, tem interesse em formar um coletivo criativo. Por último, os espaços autogestionados “são aqueles cuja idealização e gestão é realizada de forma associativa por algum coletivo ou iniciativa coletiva” (idem), de forma presencial ou virtual, como também é o caso das residências artísticas. Estas últimas têm se tornado uma potente plataforma para a produção, apresentação e o debate crítico em arte contemporânea. Suas conformações variam de acordo com os interesses de seus gestores e participantes: são iniciativas que se dão em espaços físicos específicos, na cidade ou no campo, fazem parte de programas mais amplos de entidades maiores ou ainda se dão em

outros meios, como em sites online e festivais. Há grandes portais onde se pode consultar a localização, as formas de participação e financiamento, e o trabalho de tais redes de colaboração pelo mundo, como os sites ResArtis, TransArtists, Raum e Rivet, para citar alguns.

As residências estão principalmente ligadas à formação de espaços alternativos de arte que costumam emergir em cenários desafiadores, em que a falta de recursos é uma das razões para o desenvolvimento de um sistema *paralelo* aos museus e galerias. Como no caso do CAM, citado anteriormente, tais estruturas, apesar da efemeridade com que normalmente ocorrem, têm promovido o adensamento de discussões críticas em suas dependências e funcionam, para além de salas expositivas e espaços de eventos, como lugares de criação, partilha de conhecimento e diálogo.

Como são diversas as possibilidades destes programas também são as atividades realizadas por seus participantes. Isso se dá não só por características conceituais (a formação de cada um dos envolvidos e os objetivos de cada coletivo) mas também por questões práticas (alguns são espaço de ateliê e moradia, outros realizam também cursos, palestras e exposições, e há ainda espaços que se conformam em programas multifuncionais, comercializam trabalhos de arte, sediam eventos diversos, etc). De maneira geral, é possível dizer que os/as artistas residentes encontram nesses programas tempo e espaço para se dedicarem a experimentações de suas poéticas, além da possibilidade de refletir sobre sua produção com o acompanhamento de outros artistas, curadores e educadores, abrindo suas pesquisas para outros olhares e contribuições.

No livro *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*, publicado pela FUNARTE em 2014, sob organização de Ana Vasconcelos e André Bezerra, identifica-se o papel central que as residências artísticas têm assumido no campo da arte contemporânea. O documento traz informações significativas sobre o desenvolvimento de tais iniciativas no Brasil, incluindo dados sobre o perfil dos programas das residências, as áreas de atuação,

as fontes de financiamento, a distribuição por unidade federativa, entre outras. Das 191 residências mapeadas no Brasil, apenas oito encontravam-se no Espírito Santo, meu estado de origem, contudo todas relacionadas às artes cênicas. Além disso, o documento informa que "mais de um terço dos entrevistados indicou dependência de recursos públicos diretos para a realização dos programas de residência. Os editais públicos são a forma de financiamento mais utilizada (18%), seguida de fundos públicos de cultura estaduais, municipais ou federais (11%)", o que realça a importância da criação de parcerias público-privadas para a criação e manutenção desses projetos.

Nunes (2013) esclarece quem costuma estar na linha de frente desses espaços:

É comum que seus gestores assumam muitas funções, além de serem artistas. São também pesquisadores, críticos, curadores, jornalistas e, naturalmente, estão interessados em conhecer o outro, em compartilhar dinâmicas de gestão e em criar redes de colaboração, com o intuito de manter uma autonomia diante dos sistemas de produção cultural ao qual estão imersos (p. 49).

Essa forma de atuação permite que os gestores sejam um elo entre o "alternativo" e o "hegemônico"; gerindo os espaços com entendimento de como o circuito mais estabelecido funciona, inclusive se beneficiando de editais públicos, financiamentos diretos e bolsas. Em alguns casos, esses gestores, por vezes antigos curadores, mediadores ou educadores de grandes instituições, continuam a alimentar o relacionamento com seus antigos locais de trabalho, criando projetos em parceria.

Justamente por se tratar de iniciativas cuja duração flutuante pode afetar a memória sobre sua existência, seus organizadores costumam dedicar-se à elaboração de publicações independentes, que se tornaram um importante dispositivo de registro. Esta tese, inclusive, faz uso de diversas publicações do tipo como fontes primárias de aproximação a esses contextos; algumas, inclusive, foram produzidas como resultados

dos projetos realizados no capítulo 3. Alguns exemplos interessantes, dedicados sobretudo à reflexão sobre os termos empregados pelo universo alternativo são os livros *Impossible Glossary*; mencionado anteriormente, publicado pela associação *hablarenarte* (Madri, Espanha, 2018); o *Glossário do Conhecimento Comum* (*Glossary of Common Knowledge*, 2018), pela Moderna galerija (MG+MSUM) junto à rede L'Internationale, *Toward a Lexicon of Usership* (ed. Stephen Wright, 2013) e o projeto online *Abecedario anagramático* (Subtrama, 2013).

Para além de registrarem projetos realizados, as publicações independentes, físicas ou digitais, também funcionam como uma espécie de *plataforma autônoma móvel*, um dispositivo que permite a materialização de projetos sem necessariamente recorrer à estrutura formal de um livro (começo, meio e fim). São, portanto, também, lugares de experimentação, de construção coletiva e de criação artística.

O que testemunhamos hoje, com a proliferação de programas de residências artísticas no Brasil e no mundo, é de fato resultado de uma série de ações e projetos experimentais ocorridos nas décadas anteriores. Como contextualiza o pesquisador Newton Goto (2005) as mudanças sociais e o sistema político contemporâneo criaram um campo propício para o surgimento de espaços e projetos alternativos. Parece existir um denominador comum, independentemente se estamos analisando os contextos hegemônicos de produção (sejam os Estados Unidos ou países europeus) ou os menos estabelecidos economicamente, como nos países da América Latina. Guardadas as devidas particularidades de cada país ou região, há situações semelhantes que provocam a criação embrionária dos espaços coletivos contemporâneos.

Em boa parte dos países latino-americanos, como reação aos regimes ditatoriais (1960-1980), surgiram organismos que, à época clandestinos, propunham pensar uma prática artística mais politizada, como exercício de resistência e liberdade, portanto, muito engajada com seu contexto social. O pensamento político migra da macrotopia para a

microtopia, coroado pela máxima “o pessoal é político”, lema do movimento feminista. Ao mesmo tempo, essa proposta de entender o privado como político é também dar força conceitual e visibilidade ao trabalho feminino (no âmbito doméstico, é atribuído muitas vezes às mulheres; e no profissional, como forma de exigir a presença de mais mulheres nas instituições; nas coleções de arte e em cargos de poder).

Como explica a pesquisadora e curadora Sandra Jürgens:

Assim, paralelamente aos acontecimentos políticos e sociais, observou-se no meio artístico o surgimento de uma orientação contestatária, apoiada na expansão de movimentos contra-culturais, que favorecia a tomada de consciência da necessidade de os artistas intervirem nos acontecimentos contemporâneos, debaterem o valor social do trabalho artístico e o papel institucional da arte, e questionarem o próprio processo de institucionalização do sistema artístico (...). (Jürgens, 2016, p.180).

É interessante pontuar, que um pequeno salto no tempo, essa atuação “contestatária” daria lugar, nos anos 1980, a uma espécie de mudança de paradigma: de uma “produção coletiva” para uma “produção mais individual”, um contraponto às práticas artísticas revolucionárias nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo na América Latina. É preciso ter em conta que a “volta à pintura”, movimento que no Brasil ficaria conhecido como “Geração 80”³⁷, ocorreu em um período misturado às questões sobre a desmaterialização do objeto de arte, as novas mídias, a performance, o happening, o vídeo, como uma forma de negação à arte conceitual e uma crítica às “belas artes”. Como amplia o curador Frederico Morais:

³⁷ “Como vai você, Geração 80?”, foi uma exposição ocorrida em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro. Teve curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, e a participação de cerca de 123 artistas, alunos e ex-alunos da EAV, principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo, como Alex Vallauri, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Leonilson, Luiz Zerbini, Leda Catunda, entre outros.

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro (...). E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma. (Morais, 1991).

Também sobre esse assunto, o historiador e crítico de arte Douglas Crimp completa que intensificou-se, por um lado, a crítica à institucionalização da arte e o aprofundamento da ruptura com o modernismo. Tem havido, por outro lado, um esforço conjunto para suprimir esse fato e para restabelecer as categorias tradicionais das belas-artes, o qual parte de todas as forças conservadoras da sociedade, das burocracias culturais às instituições de museu, dos comitês empresariais ao mercado da arte. (Crimp, 2005, p.240).

Os anos 1990 e 2000 pareceram recuperar um pouco mais de um sentido de coletividade. Ressurgem no Brasil, a ideia dos espaços autogestionados (é nesse momento que são criados alguns organismos importantes como a AGORA (Agência de Organismos Artísticos, Rio de Janeiro, 1999-2003, com Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra e Raul Mourão); o Torreão (Porto Alegre, 1994 – 2009, com Elida Tessler e Jailton Moreira), e o Capacete (Rio de Janeiro, 1998, com Helmut Batista); este último resiste até os dias de hoje³⁸. Com a consolidação da “economia do conhecimento”; o trabalho à distância e

³⁸ Nesta tese dediquei-me a entender o debate por detrás dos organismos independentes muito mais do que realizar mapeamentos e listagens destes espaços. A citação *en passant* destes nomes, não é por acaso. Para essas questões, existem pesquisadoras que se dedicaram exclusivamente a registrar esses espaços, seus projetos e gestores, como é o caso dos livros de Kamilla Nunes e Sandra Jürgens, citados anteriormente. Em 2018, o Capacete organizou uma publicação sobre seus 20 anos de história (“Capacete 20 anos, comendo, bebendo e pensando”. Disponível em: <http://capacete.org/wp-content/uploads/2018/11/CAPACETE20ANOS-PAGINAS-SM.pdf>), com a participação de diversos agentes culturais com quem colaboraram nesse período. Também, em

online, efetivam-se as *redes de colaboração*. Exatamente o que interessa aí é buscar entender qual seria o papel desses espaços ou organismos, cuja motivação é a de criar desvios ao sistema hegemônico, e como eles desenvolvem suas atividades e se organizam atualmente.

2.3 Convite à participação: espaços e práticas artísticas

Um exemplo importante de ações que surgiram a partir da discussão sobre o lugar da arte e a construção de comunidades artísticas, a partir da década de 1960, é o restaurante *FOOD* idealizado pelos artistas Gordon Matta-Clark, Carol Goodden e Tina Girouard entre 1971 e 1974 no Soho, Nova Iorque. Em seu interior, para além do funcionamento como restaurante, os artistas propunham um ambiente para criação de parcerias e trabalhos, servindo refeições acessíveis e temáticas para outros artistas. Hoje, registros da experiência integram acervos de colecionadores e museus pelo mundo, mas naquele momento a proposta de vínculo estava clara: uma ação concebida por artistas para artistas³⁹.

2021, realizou um evento com a participação de diversos coletivos e espaços independentes da América Latina, surgidos a partir da década de 1990 (Independências dependentes) entre eles Lugar a Dudas (Bogotá, Colômbia); Teor/ética (San José, Costa Rica); Galería Metropolitana (Santiago, Chile); JA.CA (Belo Horizonte, Brasil); SOMA (Mexico City, México); Kiosko (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia); EXO (São Paulo, Brasil); Ateliê Aberto (Campinas, Brasil); CRAC (Valparaíso, Chile); El Basilisco (Buenos Aires, Argentina).

³⁹ No entanto, é importante relembrar a contradição do projeto, como comenta Martha Rosler: “by the mid 1970s, an artist like me couldn’t really afford to eat at Gordon Matta-Clark’s *FOOD*, which was frequented by well-dressed uptown and out-of-town gallery goers (p.151, *School, debt and bohemia*, 2015, In: *Fábrica de Conocimiento*, 2016).

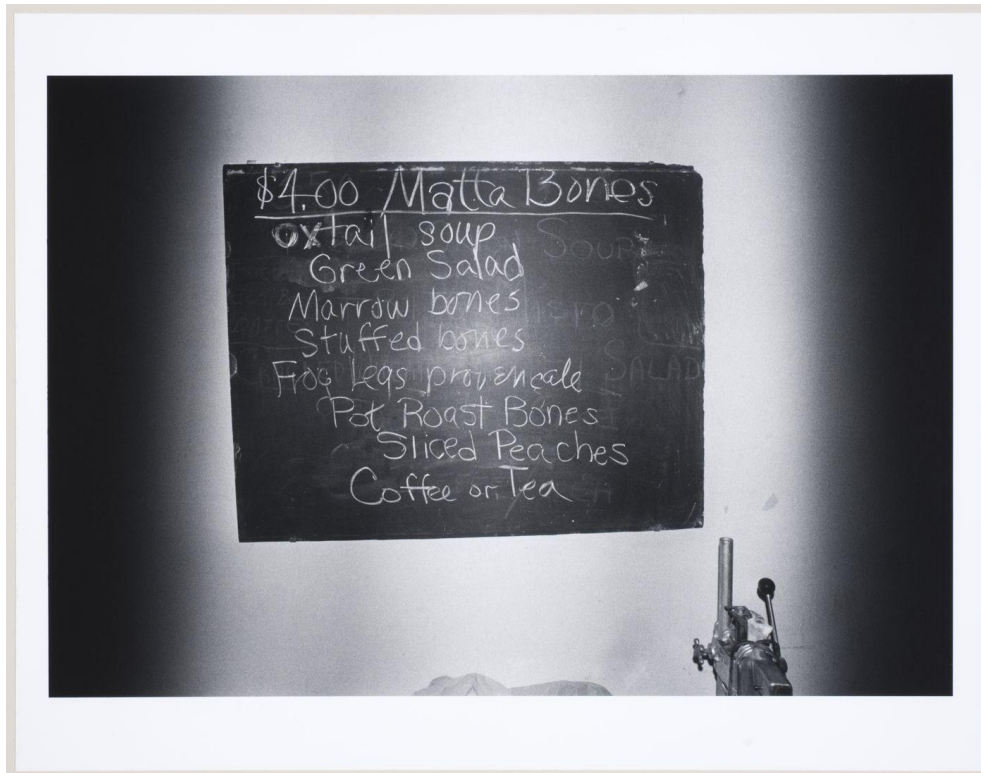


Figura 6. Menu do restaurante Food. Fotografia de Cosmos Andrew Sarchiapone, 1972 (impressa em 2006). Créditos da imagem: Succession Gordon Matta-Clark, Estate of Gordon Matta-Clark. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/386037>

Algum tempo depois, em um esforço para caracterizar as práticas artísticas durante a década de 1990, o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud organizaria uma série de textos que culminaram na publicação de *Estética Relacional* (2002). Com o livro, cunharia o termo homônimo para caracterizar um tipo de produção “mais aberta” à participação dos públicos. A partir de seu ponto de vista como curador, Bourriaud encontraria semelhanças entre os trabalhos de artistas como Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Vanessa Beecroft, Pierre Huyghe, entre outros. O curador propõe pensar que estes artistas, ao contrário dos Young British Artists (YBAs)⁴⁰, estariam menos interessados em questões estéticas (ou como o trabalho se apresenta formalmente) e se dedicariam principalmente à criação de relações

⁴⁰ Aqui fazemos referência ao grupo de artistas britânicos estudantes da Universidade de Goldsmiths, Londres, durante os anos de 1987-90, que inclui nomes como Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas e o já mencionado Liam Gillick.

com seus espectadores por meio de *microtopias no presente*, uma espécie de suspensão do tempo e do mundo cotidiano para a experiência da arte.

É importante termos a clara visualização dos artistas em questão: Vanessa Beecroft (Itália, 1965-) é conhecida por performances de longa duração cuja participação de mulheres, normalmente modelos, pode ser entendida como uma espécie de quadro vivo (*tableau vivant*); Rirkrit Tiravanija (Argentina/Tailândia, 1961-) cria espaços de convívio dentro e fora de instituições de arte em que a comida é um disparador de relações entre arte e público (como nas ocasiões em que montou uma cozinha em pleno museu oferecendo Pad Thai para os visitantes)⁴¹; Liam Gillick (Reino Unido, 1964-), cria instalações de aspiração minimalista que flerta com o vocabulário do cotidiano empresarial, cujos títulos são *Projected Think Tank (1996-1997)*, *Discussion Island Conciliation Platform (1997)*, entre outros.



Figura 7. *Discussion island: conciliation platform (1997)* de Liam Gillick. Obra feita de acrílico, alumínio, cabos de aço. Disponível em <https://www.artsy.net/artwork/liam-gillick-discussion-island-conciliation-platform>

⁴¹O artista Rirkrit Tiravanija (1961) nasceu na Argentina, mas é de origem tailandesa. A iguaria em questão trata-se de um prato típico da Tailândia feito com macarrão de arroz, legumes, especiarias e leite de coco.

A crítica de arte e pesquisadora Claire Bishop, em texto publicado na revista *October* (2004), pontua alguns pontos problemáticos sobre a Estética Relacional e o trabalho de alguns artistas atribuídos a ela. Apesar de reconhecer a importância do esforço que Bourriaud fez para conceituar uma certa produção (em um momento em que boa parte da crítica especializada ainda se voltava para a produção dos YBAs), a pesquisadora aponta que o curador pareceu esquecer propositalmente um sem número de artistas preocupados com questões semelhantes já na década de 1960.

Tendo a concordar com Bishop. São muitos os exemplos em várias partes do mundo: no Brasil, podemos mencionar as ações realizadas por Lygia Pape, como os *espaços imantados* ou *Divisor* (ambos de 1968), que instigavam os participantes a ativarem o trabalho de arte com seu corpo; há outros exemplos hoje afamados como os *parangolés* de Hélio Oiticica e as *Situações* de Artur Barrio.

No texto "O corpo é o motor da obra", publicado no contexto da ditadura militar no Brasil, o crítico e curador Frederico Moraes (1970, p.01) já apontava o que seria uma característica determinante do trabalho dos artistas mencionados acima: "o artista não é mais o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas". Essa negação de uma ideia de obra enquanto "objeto pronto", radicalmente contrária aos modelos hegemônicos de exibição de arte, encontrou ressonâncias em outras partes da América Latina, em exposições como *Tucumán Arde* (Argentina, 1968). A pesquisadora Maria Angélica Melendi (2017) contextualiza:

O redimensionamento da arte conceitual na Europa e nos Estados Unidos, depois dos anos 1980, mostrou que há uma necessidade disseminada de repensar as práticas utópicas dos anos 1960 e 1970. (...) Enquanto nos Estados Unidos e, em geral, na Europa, esse *textual turn* questionava o sistema das artes e seu culto pelo objeto único e precioso, na América Latina as situações de repressão e os conflitos sociais específicos conduziram a outras opções. Assim, a arte latino-americana

abre-se para a investigação dos problemas locais através de práticas de denúncia, interferência e inserção em circuitos não artísticos (p.19).

Existia, como se pode imaginar, uma urgência no posicionamento dos artistas frente às mazelas provocadas pelos regimes ditatoriais e, sobretudo, uma inclinação para debater a democracia (e a esfera pública) como campo de dissenso.

Houve também a proliferação de ações efêmeras nas ruas e a idealização de espaços cujo funcionamento existia paralelamente aos grandes circuitos de arte, como o exemplo que inaugura este texto. Outros artistas levariam a discussão de volta aos museus e galerias com um posicionamento crítico às instituições. São experiências que envolvem de forma ativa os visitantes nos trabalhos e revelam procedimentos muitas vezes ocultos ao público, como é o caso de *MoMA Poll* (1970) de Hans Haacke⁴², e do trabalho de artistas como Andrea Fraser, Daniel Buren e outros.

Ao contrário do que pareceu propor Bourriaud, nem sempre a participação do público em experiências artísticas se dá de maneira pacífica ou agradável. Como também nos lembra Bishop, em conversa⁴³ com Boris Groys em 2009, as ações realizadas por artistas da vanguarda futurista por vezes provocavam e escandalizavam o público.

A autora diferencia as práticas mais politizadas e contextualizadas com as discussões de sua época das práticas ditas “interativas” englobadas pela Estética Relacional. Bishop provoca ao propor imaginar o que aconteceria se um dos trabalhos de Tiravanija (como *Untitled, Tomorrow is another day*, 1996) fosse levado às últimas

⁴² No trabalho em questão, o artista solicitaria ao público que respondesse ao seguinte questionamento colocando a resposta em uma das duas urnas transparentes indicadas com "sim" e "não": *O fato do governador Rockefeller não ter denunciado o Presidente Nixon e sua política na Indochina seria um impedimento para você votar nele em novembro?* (No original: "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?"). O Governador era membro do conselho consultivo do MoMA e presidenciável à época.

⁴³ Aqui fazemos referência à conversa entre Claire Bishop e Boris Groys "Bring the noise" (Tate Etc., issue 16: Summer, 2009) na ocasião da exposição sobre o Futurismo na Tate Modern. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>> Consultado em 14 de dezembro de 2017.

consequências, por exemplo, caso um morador em situação de rua desejasse passar a noite ali. Imediatamente somos lembrados de onde estamos, desfazendo talvez a aura mágica da *microtopia*. Trata-se de um museu, uma instituição que opera dentro de protocolos bastante específicos⁴⁴, e por mais que haja a intenção, o simulacro de uma casa dentro de um museu não é exatamente uma casa. Dito isto, para quem então destinam-se essas ações? Continua Bishop:

Quando Bourriaud afirma que "encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem", percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem "diálogo" são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que "democracia" de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem (2012, p.13, tradução de Milena Durante).

⁴⁴ Como explora Hans Haacke no ensaio *Museums managers of consciousness*, museus e espaços culturais fazem parte de uma rede que o autor caracteriza como a *indústria da consciência*: "de fato, estivemos lidando o tempo inteiro com organizações sociais que seguem formas industriais de funcionamento" (Haacke, 1984, p.13, tradução minha).



Figura 8. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Tomorrow is another day)*, 1996, planta baixa e chave do apartamento em caixa de madeira com selo e carimbo, múltiplo em edição numerada. Helga Maria Klosterfelde. <https://www.klosterfeldeedition.de/en/project/untitled-tomo>

Algumas dessas questões parecem ecoar junto à emergência de espaços independentes de arte. Há claramente uma influência destes espaços sobre as grandes instituições, que rapidamente passam a utilizar termos como *laboratório*, *canteiro de obras*, *fábrica de arte* (Bishop, 2004, p.52), em um esforço em se aproximar dos formatos mais dinâmicos, menos hierarquizados e experimentais que ocorrem muitas vezes no âmbito independente.

Dando um exemplo gráfico deste tipo de captura, Bishop menciona em seu texto o Palais de Tokyo de 2002, cujo curador à época era o próprio Bourriaud. O enorme espaço industrial aspirava ao simbolismo da mudança e da energia dos movimentos de contracultura. A proposta era permitir ao público um contato íntimo com os artistas e seus trabalhos. Nesta relação menos mediada, seria possível acompanhar, tal qual a vitrine

transparente nas cozinhas de restaurantes famosos, a produção agitada e excitante de seu interior.



Figura 9. *Vista do Palais de Tokyo em 2010.* Créditos da imagem: Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal Architects. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/34370/intense-proximity/>.

A crítica feroz de Bishop é rebatida por Liam Gillick (2006) na própria revista *October*, na sessão de Cartas e Respostas. Julgando as afirmações de Bishop como tendenciosas e pouco aprofundadas, Gillick revela que o debate em torno da Estética Relacional nunca foi um consenso entre os artistas e que o próprio Bourriaud passaria os anos seguintes à publicação do livro reavaliando a teoria e incorporando revisões:

Bourriaud found himself in a complicated situation in which he was obliged to gather together and develop recent essays in order to articulate his position in relation to the artists, something that had seemed unnecessary in the formative years of the early nineties when a peculiar coalition of interests had developed to fight the conservative rump of the eighties art world. (Gillick, 2006, p.97)

A crítica que Bishop faz à categorização proposta por Bourriaud é que ela parece "depende demais" do engajamento do público para acontecer, especialmente no caso de Gillick, em que a materialidade do trabalho não parece ser uma questão cara ao artista, e sim, às ações que o público possa vir a desenvolver com ele (Bishop, 2004). De fato, em experiência relatada por Gillick, em exposição com curadoria de Bourriaud no CAPC Bordeaux (Traffic, 1996), a opacidade de alguns trabalhos faria com que um público "bem-intencionado" danificasse algumas obras, por serem encorajados pelo diretor e equipe do educativo a interagirem com ela.

O artista e professor Diego del Pozo Barriuso (2018) chama atenção para a relação de autoria (preponderante) em trabalhos artísticos ditos *colaborativos* ou *participativos*; processo que parece revelar que alguns artistas, apesar de influenciados pelas práticas contundentes e políticas das décadas de 1960 e 1970, assimilaram essas discussões em sua forma mais rasa ou menos radical (2018). Reconhecer e evidenciar, portanto, as particularidades, implicações e consequências dessas propostas deveria ser o ponto central da discussão, tanto para as mencionadas obras relacionais, quanto para as herdeiras da crítica institucional, ou ainda nas atividades e ações realizadas por espaços mais alternativos. Continua Barriuso:

It is crucial to keep in mind that every relation of authorship generates a form of authority. It is thus important to establish a relationship that does not reproduce authoritarian behaviors under the aegis of authorship (...). All of this means operating from a position that leads to actions and knowledge related politically to the people involved, their context, and their time. (Barriuso, 2018, p.93).

A diferença contundente entre o que propunha Morais, ao situar os artistas brasileiros em um campo experimental da sobrevivência, e Bourriaud, ao evocar a criação de espaços de diálogo e convivência (apesar da interessante premissa de "fazer o que é

possível com o que se tem"⁴⁵) talvez esteja mesmo ligada aos contextos de onde cada um parte. Ao se tratar do conturbado período em questão, o curador brasileiro convocaria a experiência artística como tensão, o *artista como guerrilheiro* (Morais, 1970, p.01).

Por isso parece um tanto ingênuo falar da criação de micro utopias por meio de ativações que estão circunscritas ao site⁴⁶ tradicional da arte. Principalmente se relembrarmos que essa experiência acontece via mediação institucional, já que “não importa a localização pública, imaterial, transitória, relacional, cotidiana ou mesmo invisível, o que é anunciado e percebido como arte já está institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção de seus participantes no campo da arte” (Fraser, 2005, p.103, tradução minha).⁴⁷

Por mais que haja o interesse em aproximar arte e vida, e estamos falando de projetos contemporâneos complexos e transdisciplinares, há de se refletir sobre as contradições colocadas entre teoria e prática, e sobretudo, atentar aos contextos em que estes se inserem.

Quando o público é convidado a encenar suas práticas cotidianas (comer, conversar, jogar) no “repositório especial da arte”, o museu, será que ainda é possível manter um ambiente democrático de trocas ou as regras do jogo já estão estabelecidas? Dentro ou fora do museu, o envolvimento de indivíduos com práticas artísticas não garante que a democracia seja verdadeiramente exercida, uma vez que a função desta não é

⁴⁵ Aqui fazemos referência ao texto "O que é ser um artista (hoje)?", de Nicolas Bourriaud, publicado originalmente na *Beaux Arts Magazine*, 2002, edição especial. A versão utilizada foi publicada na *Revista Arte e Ensaios*, PPGAV/EBA, 2003, com tradução de Felipe Barbosa. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/O-que-%C3%A9-um-artista-hoje-Nicolas-Bourriaud.pdf>>. Consultado em 08 de janeiro de 2018.

⁴⁶ Aqui utilizamos o conceito de site proposto pela autora Mion Kwon em "One place after another" (2002) em que compreende a noção de lugar em práticas artísticas contemporâneas também como campo discursivo, para além de delimitações físicas.

⁴⁷ "The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art. No matter how public in placement, immaterial, transitory, relational, everyday, or even invisible, what is announced and perceived as art is always already institutionalized, simply because it exists within the perception of participants in the field of art as art" (Fraser, 2005, p. 103).

resolver, e sim, manter o conflito⁴⁸. O texto de Bishop, apesar de repleto de contradições, revela que há muito mais que se debater sobre os trabalhos artísticos contemporâneos que se propõem como colaborativos, mas ainda são sustentados pela autoria predominante de seu proponente.

Apesar de não relacionado diretamente à arte contemporânea, um exemplo interessante deste tipo de conflito é apresentado no documentário "Teatro da Vida" (2016, do diretor Peter Svatek) sobre o chef italiano Massimo Bottura, conhecido por seus restaurantes estrelados e também por iniciativas de cunho social. O filme narra a experiência de seu restaurante temporário na periferia da cidade de Milão, durante a Expo 2015, feira mundial que naquele ano foi dedicada ao tema da alimentação. Dezenas de pessoas, a maioria refugiados e/ou moradores em situação de rua, tiveram a oportunidade de comer no restaurante comandado por chefs premiados de várias partes do mundo. O filme dá a conhecer um pouco das histórias pessoais de cada conviva, e a edição sugere que a ida ao restaurante era o auge do dia destas pessoas.

Apesar do clima festivo, quase no final, vemos e ouvimos o comentário de Fawaz Naser, um homem jordano que frequentava o refeitório semanalmente:

Precisamos comer. Os cozinheiros falam das mesas, sobre a Expo, sobre tudo. Já os nossos problemas, ninguém toca no assunto. Por causa disso, prefiro sair de lá. Me sinto como um objeto, não como uma pessoa. Os verdadeiros problemas estão aqui. Como dormir, como comer? Depois da Expo não sei o que vai acontecer.

As perguntas pairam sem resposta no longa-metragem. Há mérito na iniciativa, mesmo que seus impactos sejam pontuais e talvez transitórios? Como a arte pode ser (também) um dispositivo questionador e empoderador de narrativas fora do circuito (da arte)?

⁴⁸ Aqui faço referência ao texto "Agoraphobia" de Rosalyn Deutsche. In: *Evictions* (1996) Massachusetts: MIT Press [pp. 269-327].

No caso de trabalhos que têm a pretensão de envolver comunidade de diversas origens, um dado importante seria pensar na duração das vivências, de maneira que seja possível criar relações duradouras ou mais profundas com os indivíduos de um determinado local. O desafio é abrir mão da ação *autoindulgente e da ativação literal* do público, como sugere Bishop (2004). É deixar o protagonismo para as relações singulares que cada participante possa vir a estabelecer com o trabalho de arte, mesmo que para isso estejam implicados resultados adversos.

Propositalmente, esse subcapítulo começa e termina com casos relacionados à alimentação. Ainda hoje, a partilha da comida mantém-se como gesto simbólico e significativo da nossa existência. É o lugar-comum no auge da expressão: é uma ação cotidiana, humana, transversal a várias culturas. Esse ato, que mistura intimidade, experiência sensorial e transmissão de conhecimento ancestral e atual, também revela privilégios e deficiências. Comer é definitivamente um ato político, e não por acaso, o debate ao redor do alimento é com frequência transportado à esfera artística.

Alguns podem se endereçar a essas questões de forma mais superficial, outros talvez consigam escancarar desigualdades sociais, promover debates ou momentos de intimidade com a arte por meio da comida. Aproximar arte e vida é uma tarefa árdua e com muitos riscos e contradições: o que interessa aqui é pensar que o papel político da arte não é o de resolver conflitos, mas abrir portais de reflexão para a vida, *alargar nossa capacidade perceptiva* (Morais, 1970).

2.4 Crítica às instituições

É possível traçar uma motivação para existência dos espaços ditos independentes junto ao debate crítico às instituições. Muito antes do termo *institutional critique* ser cunhado ou amplamente utilizado, cuja origem frequentemente é atribuída ao texto *Conceptual Art 1962-1969...* de Benjamin Buchloh, podemos situar na história da arte uma

série de procedimentos contestatórios, com intenções que foram disruptivas ao pensamento artístico da época. Essa discussão, hoje costumeiramente analisada em três momentos principais (Raunig, Ray, 2009), como falaremos mais adiante, está fortemente atrelada à origem e à existência não só dos espaços alternativos como também de outras *formas de pensar e fazer artísticos*, revelando um outro debate sobre o próprio estatuto da arte.

O artista e pesquisador Franz Manata (2002) propõe pensar no papel do artista e as diversas mudanças de direção na sua relação com a sociedade ao longo dos séculos, todas elas ligadas ao contexto social em que essa figura existiu. A primeira, com os gregos, a partir do século VII AC, contextualizada com o surgimento do que hoje entendemos por Ciência e Filosofia. O artista era visto ali como um *operário comum*, criador de objetos utilitários, que se dedicava à representação do mundo que ele vivia. A segunda mudança viria com o Renascimento, e com ele, a relação entre criação e ordem, definidas a partir de um conjunto de preceitos e valores matemáticos (harmonia, simetria...). A suposta rigidez criativa, segundo o autor, abriria espaço para sua contestação; o que por sua vez gerou um debate sobre o “estatuto próprio para a obra de arte, que não mais tem a função de representar aspectos da realidade exterior, mas, ao contrário, ocupar-se de si mesma enquanto desdobramento endógeno”. (Manata, 2002, p.03)

Continua o autor:

A arte como a entendemos e a praticamos hoje - anglo-saxã, ocidental e mercantilista - foi marcada fundamentalmente por inflexões na postura do artista (atitude) frente ao estatuto a ele atribuído (papel), e ao estatuto atribuído ao objeto (função) ao longo da história. Consolidou-se um modelo hegemônico de pensar (relacionado ao “fenômeno” da criação artística) e de reconhecer o que é arte (validar o proposto pelo artista), constituindo, assim, o saber artístico de cada época. (Manata, 2002, p.01).

Um divisor de águas pode ser encontrado com o urinol (*Fountain*, 1917) de Duchamp (ou de Elsa von Freytag-Loringhoven, *for what is worth*). É com esse procedimento, sabemos, que de forma crua e objetiva o artista postula: o objeto-arte faz parte de um conjunto maior de relações (o sistema da arte). O objeto (ou a ideia) ao ser anunciado como arte dispara uma série de vetores específicos que iniciam seu processo de avaliação, valoração e legitimação; é assim que, aceito por seus pares e cânones, o artista explicita que “objeto artístico” e instituição possuem uma relação indissociável e complexa, e com isso “reconhece a existência de determinado *circuito valorativo* que, com frequência, condiciona a manifestação do objeto de arte” (Manata, 2002, p.01).

Trago a lembrança do urinol de Duchamp para contextualizar uma série de práticas que têm ocorrido ao longo das últimas seis décadas e que foram posteriormente classificadas como “crítica institucional” (*Institutional Critique*). Esse termo, alvo de inúmeras discussões entre acadêmicos e praticantes, costuma ser utilizado para delimitar algumas atitudes e questionamentos direcionados ao funcionamento da instituição.

Com algum distanciamento histórico, hoje alguns teóricos contabilizam momentos distintos deste debate. Em cada um deles, emergem novos protagonistas e mudam também as ferramentas e formas de confronto.

Um primeiro momento, situado entre 1960 e 1970, dá conta de um cenário sociopolítico atravessado pelos protestos a favor de uma sociedade mais justa, pelos direitos do povo negro, pela liberação sexual das mulheres, contra a guerra no Vietnã, entre outras questões importantes. Emergem uma série de investigações que discutem e desvelam as problemáticas ao redor da instituição de arte, seu funcionamento interno e a forma como operam procedimentos ideológicos. Normalmente são citados os nomes de artistas como Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Mel Bochner, como exemplos icônicos de artistas cujos trabalhos questionam o estatuto do objeto de arte e seus circuitos de recepção e circulação.

É ótimo lembrar aqui de Shapolski et al Manhattan Real Estate Holdings . . . (1971) de Hans Haacke. Na série, o artista apresenta fotografias e registros cadastrais de centenas de propriedades pertencentes a um mesmo dono, a empresa que dá nome ao trabalho. O projeto, criado para uma exposição específica no Guggenheim, foi cancelado; debateu-se na época se os membros da junta diretiva do museu teriam alguma relação com a empresa criticada. Coincidência ou não, a instituição de arte não é um lugar de neutralidade (como tentou fazer parecer o cubo branco moderno): é comandada pelos interesses econômicos e políticos de seus gestores e patrocinadores.



Figura 10. *Shapolski et al Manhattan Real Estate Holdings A Real Time Social System as of May 1, 1971* (1971) de Hans Haacke. Fonte: <https://whitney.org/collection/works/29487>



Figura 11. Marcel Broodthaers. *Convite para Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre. . .*, Galerie Saint Laurent, Brussels, 1964. Impressão tipográfica sobre revista. The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Peter Butler.

Um segundo momento, também nos Estados Unidos, aconteceria na década de 1990, com artistas como Andrea Fraser, Fred Wilson, Renée Green. Como informa Holmes (2009), os artistas dessa segunda geração, situada entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990,

pursued the systematic exploration of museological representation, examining its links to economic power and its epistemological roots in a colonial science that treats the other like an object to be shown in a vitrine. But they added a subjectivizing turn, unimaginable without the influence of feminism and postcolonial historiography (...) most of this work was also carried out in the form of meta-reflections on the limits of the artistic practices themselves (mock museums displays or scripted video performances), staged within institutions that were ever-more blatantly corporate (...) (p.57).



Figura 12. *Andrea Fraser. Museum Highlights: A Gallery Talk, 1989.* Vídeo. Coleção da artista.

Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/fraser_highlights1.html

A artista Hito Steyerl (2009) afirma que apesar do aparente aspecto “benéfico” na inserção de pautas sociais aos trabalhos artísticos, há de se assumir o risco que essas questões sejam comodificadas e esteticizadas pelo sistema da arte. Sem transformar profundamente as relações institucionais a incorporação dessas questões pode “espelhar um processo semelhante ao que ocorre no mundo político: a integração simbólica de minorias, enquanto as desigualdades políticas e sociais são mantidas” (Steyerl, 2009, p.16-17, tradução minha).

É por isso que para Holmes, essa forma de pensar “mais contestatória”, antes um *projeto transformador e complexo*, como nas décadas de 1960 e 1970, chega a um *beco sem saída* quando as forças institucionais parecem aceitá-las e adotá-las de forma condescendente, provocando “imobilidade, perda de autonomia, capitulação diante de várias formas de instrumentalização” (Holmes, 2009, p.58, tradução minha).

Observamos, então, que nas décadas seguintes, não só as propostas mudam de estratégia: de um embate direto que antagoniza a instituição, de uma atitude de desvio que busca criar outros espaços (alternativos?), para um posicionamento um pouco mais complexo, a partir do momento que também a própria ideia de instituição se transforma.

Grosseiramente, podemos dizer que, a princípio, existe a intenção de ressaltar o que é a instituição e como esta opera, demonstrando a falsa neutralidade do cubo branco. Esse gesto parece decupar a ideia de instituições em várias camadas, da gestão organizacional, à aquisição, da seleção de obras e da curadoria, até a própria arquitetura e seus suportes expositivos. Revela, nos casos mencionados anteriormente, a forma como os gestores das instituições e também seus patrocinadores estão implicados em processos complexos de validação que, por interesses políticos e econômicos, deixam marcas na História ao ocultar determinadas produções e normalizar outras, definem estéticas e informam procedimentos de criação, problemas elaborados em vários ensaios do artista Daniel Buren (*Function of the Museum* (1970); *Function of the Studio* (1971) and *'Function of Architecture* (1975).

É aí que, reconhecendo essa complexa problemática, os artistas a partir da década de 1960 investiriam na produção de trabalhos que chamam a atenção aos aspectos antes opacos ou menos visíveis sobre o funcionamento das instituições. Naquele momento, seguindo uma lógica de pensamento modernista (arte conceitual e o minimalismo), surgem trabalhos cuja a suposta simplicidade estética é combinada a um discurso ou conceito, alguns são verdadeiras pesquisas etnográficas ou semióticas, como é o caso de Hans Haacke; outros se debruçam sobre uma investigação da linguagem/semântica e a parcialidade da língua, no caso de Mel Bochner; e ainda alguns investigarão as particularidades dos termos utilizados pelas instituições de arte e seus códigos, como nos trabalhos de Marcel Broodthaers. No Brasil, artistas como Anna Bella Geiger, Antônio Dias e Cildo Meireles, para citar alguns, produzirão no mesmo período trabalhos que contestavam a situação de miséria e os abusos da ditadura política brasileira (1964-1985); refletindo sobre o formalismo e o estatuto do objeto de arte.

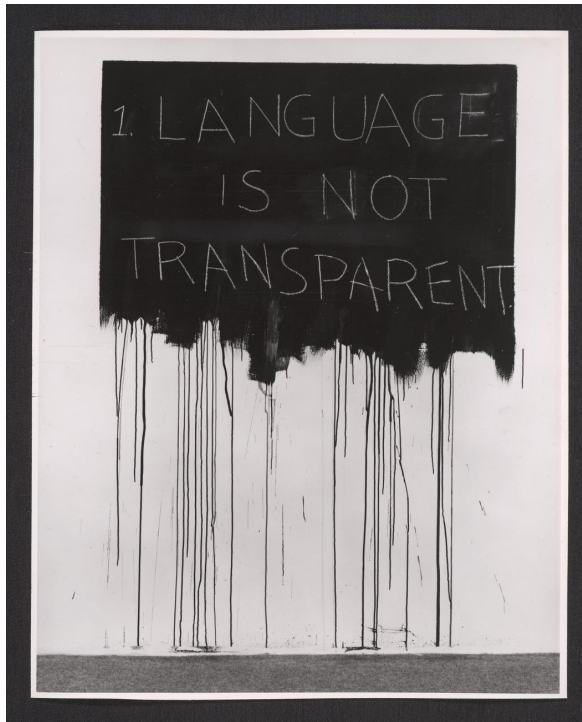


Figura 14. Walter Russell. Detail of Mel Bochner's *Language is not transparent* from the *Language IV* exhibit at the Dwan Gallery in New York, 1970. Dwan Gallery records, 1959-circa 1982. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/detail-mel-bochners-language-not-transparent-language-iv-exhibit-dwan-gallery-new-york-11088>

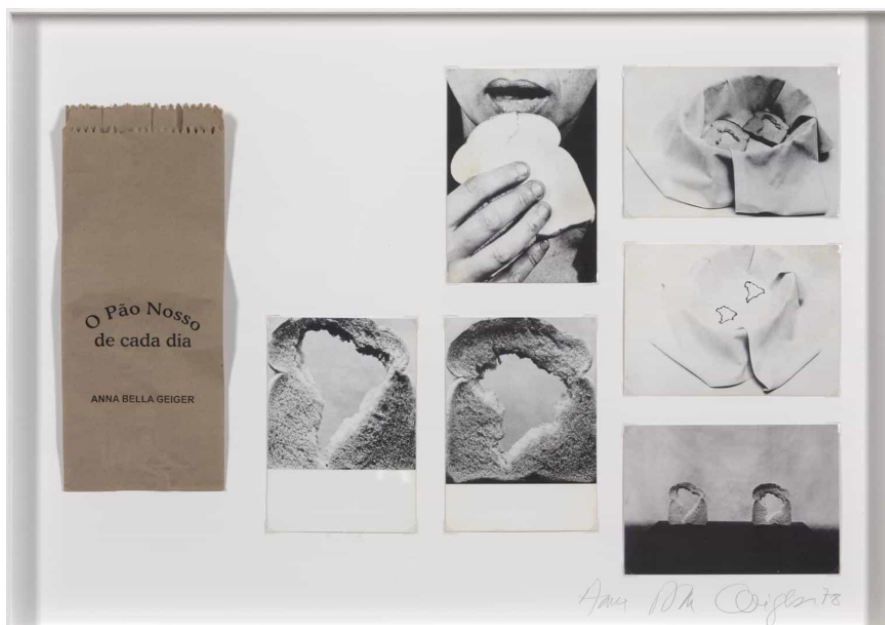


Figura 13. Anna Bella Geiger, *O pão nosso de cada dia*, 1978. Cartões postais e saco de pão montados em papel. As imagens mostram a ingestão do pão que gera os mapas do Brasil e da América Latina. Créditos da imagem: Tate, CC-BY-NC-ND 3.0. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/geiger-our-daily-bread-t14257>

As produções artísticas a partir dos anos 1980 vão incorporar questões sobre contracultura, conectando arte a pautas sociais: entrelaçam vida e obra aos manifestações políticas ao redor do o feminismo ou do debate decolonial - aqui tomando por referência os trabalhos de Andrea Fraser e Fred Wilson, artistas já mencionados ao longo desta tese.

Se num primeiro momento a operação artística inscrita sob “crítica institucional” parece ser mais internalizada, no sentido de se mover por questões específicas do espaço do museu ou da galeria, num segundo momento podemos dizer que há (o início) de uma busca por uma mudança de fora para dentro, ao trazer questões do “mundo” ao museu, na esperança que o museu seja um espaço mais flexível e contaminável.

Como define Steyerl (2009), ao propor uma contextualização histórica sobre a crítica institucional pós-anos 1970:

Institutional critique of this period related to these phenomena in different ways. Either by radically negating institutions altogether, by trying to build alternative institutions or by trying to be included in mainstream ones. Just as in the political arena, the most effective strategy was a combination of the second and third model, which demanded for example that cultural institutions include minorities and disadvantaged majorities such as women. In this sense institutional critique functioned like the related paradigms of multiculturalism, reformist feminism, ecological movements and so on. It was a new social movement within the arts scene (pp. 15-16).

É aí que surgem trabalhos e práticas que ao entender a condição cambiante das instituições culturais passam a desenhar um *terceiro momento* (Alberro & Stimson, 2009; e Raunig & Ray, 2009) que inclui a emergência de práticas mais recentes que são uma “combinação de crítica social, crítica institucional e autocrítica” (Raunig & Ray, 2009, pp. XIII, tradução minha).

Assim, podemos dizer que a afirmação de práticas alternativas de arte hoje não visa criar um par antitético ao sistema hegemônico. A crítica que se faz às condições de

produção, recepção e circulação de trabalhos de arte condicionadas pela instituição de arte, se complexifica a partir do momento em que é possível pensar nas relações entre artistas e museus, espaços alternativos e grandes instituições, como *interdependentes*:

A partir da segunda metade dessa década [1990] verifica-se que a literatura sobre o fenômeno alternativo passa a refletir a erosão da ideia de que é possível manter uma posição alternativa de distanciamento e oposição ao sistema institucional. (...) Constituíram-se esferas paralelas, linhas em diálogo, decorrentes de uma inter-relação com o circuito museológico e galerístico ou da capacidade de absorção e da atualização dessas instituições. (Jürgens, 2016, p.183).

Como no caso do Palais de Tokyo, mencionado anteriormente, há o interesse de grandes instituições em recriar a “estética do alternativo” em suas dependências. Mas há também em residências artísticas e espaços ditos independentes a absorção de normatizações institucionais. Tais espaços e projetos muitas vezes recorrem a fundos financiados por grandes instituições; criam em suas dependências programações pagas, lojas e cafeterias. Essas estratégias lembram, obviamente em escala reduzida, às de grandes museus e galerias em atrair visitantes e gerar receitas.

Sabendo que os organismos alternativos costumam surgir em contextos de escassez de recursos e insatisfações com as condições impostas pelo circuito institucional de arte, pode parecer estranho que estes repitam operações comuns às instituições (eventos ou exposições que contém elementos do formato “tradicional”: livro de visitas, catálogo, iluminação, etiquetas de identificação, para citar alguns). No entanto, é interessante observar que esta dupla implicação no circuito (espaços alternativos e espaços institucionais), parece confirmar o debate sobre esse novo estágio da crítica institucional.

Sob esse entendimento, cada organismo do sistema da arte afeta e é afetado por seus pares (“existe alternativo porque existe hegemônico”); espaços, agentes e práticas

acontecem em entrelaçamentos e sobreposições; por mais que haja recursos reduzidos para uns e mais capacidade de atuação e estrutura para outros.

Em 2013, a Revista OnCurating dedicou uma edição inteira ao termo “novo institucionalismo”, assunto que, segundo os editores Kolb e Flückiger⁴⁹, parece surgir no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Foi debatido, supostamente pela primeira vez, por Jonas Ekeberg em uma exposição homônima em 2003 (Kolb, Flückiger, 2013⁵⁰), cujo catálogo continha “a discussion of a series of institutions and institutional practices, with the aim of presenting “a handful of Norwegian and international art institutions” that were undergoing radical changes and could be viewed as attempts “to redefine the contemporary art institution” (p.07).

Para o crítico Brian Holmes (2009) é necessário redefinir também o que são os *meios, as mídias e os objetivos de uma terceira fase da crítica institucional* (tradução minha). Ao citar Félix Guattari, afirma “the notion of transversality, developed by the practitioners of institutional analysis, helps to theorize the assemblages that link actors and resources from the art circuit to projects and experiments that don’t exhaust themselves inside it, but rather, extend elsewhere” (Holmes, 2009, p.58).

Tal ampliação de possibilidades e de atuações foi analisada por diversos críticos e pesquisadores, e tem sido testada em grandes projetos. Como afirma Jorge Ribalta, ex-curador do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), a crítica institucional hoje é, na verdade, um experimento sobre novas institucionalidades. Na prática, aposta o

⁴⁹ Aqui faço referência especialmente ao texto *New Institutionalism Revisited* (Lucie Kolb & Gabriel Flückiger): “If the prefix ‘new’ inescapably evokes the creation of new models, Esche instead emphasized the unpredictability of the curatorial experiment within the institution. Despite this critique, Jonas Ekeberg regards the discussion on New Institutionalism as a valuable opportunity “to focus on the relation between artistic production, public institutions and social change.” <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.YWNNNBDMJQI>

⁵⁰ Aqui faço referência ao texto *New Institutionalism Revisited* (Lucie Kolb & Gabriel Flückiger): “If the prefix ‘new’ inescapably evokes the creation of new models, Esche instead emphasized the unpredictability of the curatorial experiment within the institution. Despite this critique, Jonas Ekeberg regards the discussion on New Institutionalism as a valuable opportunity “to focus on the relation between artistic production, public institutions and social change.” <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.YWNNNBDMJQI>

curador, para criar alternativas ao modelo dominante, “é necessário dar menos importância à realização de exposições e mais lugar para workshops, palestras, publicações e atividades online” (como citado em Kolb & Flückiger, 2013, p.09, tradução minha).

Essa relação mais profunda e transversal tem produzido projetos que trazem frescor à produção artística e curatorial, e também à própria prática museológica. No primeiro caso, projetos de criação artística e de curadoria independente têm sido sustentados por financiamento de bolsas e/ou recursos captados via financiamento públicos ou privados, e acontecem até mesmo como “ocupação” dentro de espaços institucionais. Um dos projetos mais duradouros no Brasil, nesse sentido, é a *Temporada de Projetos*, que abre convocatórias para ocupação de artistas há mais de 25 anos no Paço das Artes, instituição subordinada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo.

Outro exemplo, este no sentido de projetos que se comunicam de “dentro para fora”, é o programa *Museo en Red* do Museu Reina Sofia (Madri, Espanha), que conecta o tecido artístico (agentes artísticos independentes, coletivos) a iniciativas cidadãs e ao museu. Essa prática permite criar projetos colaborativos e menos hierarquizados, trazer pautas sociais para dentro do museu e levar o museu para dentro das comunidades. Fazem parte do programa, o *Museo situado*, uma interface com o bairro de Lavapiés, em Madri, via suas associações de moradores, bairro onde está a sede do museu; Institute of Radical Imagination e L’internationale, rede de sete grandes instituições culturais europeias; e a Red Conceptualismos del Sur, plataforma de pesquisa internacional estabelecida em 2007, dedicada à produção de pensamento fora do eixo hegemônico; e que tem trabalhado para a produção de conhecimento, formação e digitalização de arquivos.

Outra publicação sobre o tema, o livro *Radical Museology* (2014) de Claire Bishop, se dedica a olhar para as novas propostas de museus que trabalham mais próximos de suas comunidades, mais porosos e engajados politicamente. A autora menciona os

museus Van Abbemuseum em Eindhoven, Holanda, o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que acabo de citar, e o Museu de Arte Contemporânea de Liubliana (MSUM), Eslovênia como exemplos dessa prática:

Today, however, a more radical model of the museum is taking shape: more experimental, less architecturally determined, and offering a more politicized engagement with our historical moment. (...) These museums draw upon the widest range of artifacts to situate art's relationship to particular histories with universal relevance. (Bishop, 2013, p.06)

Assim, o sistema da arte e suas práticas de agenciamento, como mencionamos antes, vão muito além da relação entre instituição e trabalho artístico, uma vez que a instituição não pode mais ser vista como uma “coisa estanque”, e sim, um conjunto de práticas. Para alguns autores, justamente, hoje cabem definições como *instituições-monstro* (Carrillo, 2018) e *práticas institucionalizantes* (Raunig e Ray, 2009). A instituição-monstro, como conceitua Jesús Carrillo (2018), é o que o projeto Universidad Nómada⁵¹ estava fazendo, na década de 1990, na Espanha, funcionando como “dispositivo híbrido y contradictorio, en permanente negociación de elementos heterogéneos, en la que se mezclan elementos movimientistas e institucionales “clásicos”; como un aparato estratégico en el proceso de “irrumper en las esferas públicas estatalizadas y/o privatizadas, transformándolas””. (pp. 219-220).

A sua falta de formato ou denominação clara (projeto, organização?) faria com que esta pudesse penetrar em circuitos mais estabelecidos, por vezes fazendo uso de seus próprios procedimentos, para então hackeá-los. Por outro lado, a ideia de práticas institucionalizantes parte da observação de que hoje a instituição se tornou algo tão

⁵¹ A Universidad Nómada (2001) se define como uma rede de pesquisadores, acadêmicos e ativistas, anticapitalistas, antirracistas, decoloniais e feministas, fundada na Espanha como uma ferramenta de educação e reflexão coletiva, que debatia outras formas de aprendizado, principalmente, o auto aprendizado. Ver site do projeto: <https://sindominio.net/unomada>

grandioso e desterritorializado que sua existência se confirma em suas práticas, adotadas, inclusive, por indivíduos e organizações menores.

É sob essas duas possibilidades mutantes e amorfas que proponho olhar para a instituição hoje. O museu, visto como programa, vai muito além de suas instalações físicas, e inclusive, pode acontecer de forma completamente desmaterializada, se pensarmos em projetos virtuais (vide o Museu da Pessoa⁵², no Brasil). Essa ideia, já em curso, ajuda, inclusive, a imaginar o futuro desta instituição. O papel do museu na sociedade contemporânea está muito ligado ao que este faz *para* a sociedade, seu futuro dependerá da forma da sua capacidade de escuta e atravessamentos com indivíduos, coletivos e comunidades; se estará atenta às reivindicações sócio-políticas de seu tempo; e na melhor das hipóteses, se poderá gerar diálogos e impactos sociais efetivos, apoiando e criando redes.

É fato também que o sistema capitalista (ao qual a instituição de arte está inscrita) é capaz de comodificar até o mais urgente dos debates políticos, adestrando-o e moldando-o ao formato que o convém. É por isso tão importante estar atento às tendências do mercado; ao abraço do “poder simbólico [que] é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”, como nos lembra Bourdieu (1989, p.7).

Ainda assim, insistir na mudança dos modos de fazer institucionais, na ação-crítica e na relação interdependente têm “o potencial de tornar as políticas dessas instituições [mais] visíveis, gerando assim novas formas de falar e pensar sobre a organização institucional no campo da arte - mudanças, que por sua vez constituem novos campos de

⁵² O Museu da Pessoa é um museu virtual, fundado em 1991, em São Paulo, que funciona como arquivo digital de histórias pessoais. Nele, indivíduos de qualquer idade, formação ou origem podem registrar seus relatos de vida, colaborar com o repositório e montar sua própria coleção. Ver site do museu: <https://museudapessoa.org/>

ação e permitem negociar com as instituições”⁵³(Kolb & Flückiger, 2013, p.15, tradução minha).

Mesmo que as práticas institucionalizantes ocupem de forma inefável nossas relações afetivas e profissionais, ainda é possível (e necessário) imaginar estratégias de desvio. Como propõe Isabelle Graw (2011) as práticas dissidentes podem ser vistas como esse outro lado da moeda, em que corpos e pensamentos marginalizados ativamente lutam por espaço e direitos sociais e políticos. É cada vez mais evidente uma produção de pensamento que traz para o universo da arte contemporânea questões religiosas, étnico raciais e de gênero (alguns projetos importantes foram mencionados no primeiro capítulo). Para eles, não cabem os moldes tradicionais e não será possível olhar para esses trabalhos pela ótica das Belas Artes. Tampouco é novidade, que para cada mudança tenhamos que criar novas definições e ferramentas para entender o contemporâneo, já que, como explica Goto (2005, p.01): “o deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações culturais já foi enunciado como sendo uma passagem da arte do campo estético para o político”.

É preciso, contudo, ter cuidado com a fetichização e o deslocamentos discursivos. Como no documentário-ensaio de Alain Resnais e Chris Marker que cito no capítulo anterior (*Les statues meurent aussi*, 1953), há frequentemente movimentos de captura, no caso do filme, de elementos ritualísticos ou objetos de uso cotidiano colocados como objetos de contemplação. É por isso que, como também nos chama a atenção novamente Goto (2005):

pelo lado dos artistas é importante lembrar que instaurar circuitos artísticos e coletivos pode significar pouco ou nada quando isso não for resultado de uma

⁵³ No original. “Still, interventions in the structures of art institutions always contain the potential of rendering the politics of these institutions visible, and thus generating new ways of speaking and thinking about the institutional organization of the art field—changes which in turn constitute new fields of action and enable us to engage with institutions as negotiable entities.” (Kolb & Flückiger, 2013, p.15)

postura crítica e de uma real necessidade coletiva. O maior risco para os circuitos heterogêneos ocorre quando essa possibilidade torna-se mero estilo: estetização da política ao invés da politização da arte (p.10).

Ser artista hoje é pisar num terreno cheio de armadilhas. Lutar por relações profissionais mais transparentes e equilibradas, é saber como e quando agir. Constituir alianças e redes é o que nos fortalece nessa empreitada. Assim, a associação a coletivos ou organismos independentes são uma espécie de “outra via” que pode se constituir como estratégia alternativa aos mecanismos e procedimentos tradicionais. Pode gerar outras formas de pensar, produzir e mostrar arte, criando sinergias e relações que escapam à lógica da produtividade, do resultado e do produto final. Aparecem assim projetos em processo, experiências em contexto com comunidades, colaborações entre agentes de distintas áreas, interfaces práticas entre universidade e sociedade, projetos de museus fora de seus espaços físicos.

A importância do pensamento produzido por espaços e práticas interdependentes está na conformação da ponte que criará diálogos entre indivíduos e entidades que antes não se tocavam e que hoje, pelas novas conformações sociais, pela diminuição das distâncias ocasionadas pelas redes da internet, podem finalmente promover uma produção de conhecimento descentralizada, deslocalizada, menos hierarquizada. As iniciativas que terão *sucesso* nesse sentido, têm mais a ver com a origem latina da palavra: o sucedido, o realizado. Na lógica do alternativo vale mais *fazer*.

3.0 CAPÍTULO 3: Experiências práticas (ou the paradox of praxis)

Paradox of praxis 1 foi realizado por Francis Alÿs em 1997 na Cidade do México. Durante cerca de nove horas, o artista empurrou um grande bloco de gelo que, com o calor, progressivamente se desfez pelas ruas da cidade. A ação também receberia o título alternativo de “*sometimes making something leads to nothing*”.

Volto a esse trabalho com frequência. Penso que muito do que elaboramos enquanto artistas tem como pano de fundo, um processo, por vezes, invisível. A imaterialidade da criação; o desejo, o experimento, a descoberta, são componentes dessa força entrópica que nos empurra feito blocos gelos por cidades quentes; há a excitação do que há por vir e há também, bem, um “nada”; dependendo de sob qual ótica queremos olhar.

Durante os quatro anos de pesquisa deste doutoramento muitas vezes me fiz essas perguntas: seria o trabalho acadêmico outra forma de fazer arte? Existe alguma contribuição científica no fazer artístico?

Nesse percurso, apostei pela compreensão de que os trabalhos que desenvolvi, artísticos e curatoriais, são mais do que desdobramentos da tese. Pelo contrário, eles surgiram justamente como formas de pensar as questões conceituais da investigação. Foram se apresentando como meios para a pesquisa acontecer. Para usar o linguajar da metodologia científica, demandam levantamento de bibliografia específica, coleta, tratamento e análise de dados; ora são uma espécie de observação participante; ora podem ainda utilizar a pesquisa em campo como método. Quis com isso (re)afirmar a prática artística como produção relevante de conhecimento humano.

Um dos exemplos são as residências artísticas, que se tornaram uma prática central da minha atuação profissional. Tive uma série de experiências com elas, tanto como propositora quanto como convidada, podendo observar e experimentar algumas dinâmicas em diferentes ângulos. Comecei a apostar na residência com a elaboração de um

programa efetivamente, que como comentarei mais abaixo, se voltou à criação de uma estrutura para a produção de trabalhos, com acompanhamento curatorial e apoio financeiro para os artistas.

Como artista, busquei nessas experiências um espaço livre das interferências do cotidiano: mergulho inteiro no ato criativo; abrindo-me inclusive para a produção de trabalhos em mídias e técnicas que eu não havia explorado antes, apenas com o simples intuito e prazer de aprender e experimentar. Assim, devo grande parte da escrita desta tese às residências, motivação primordial para a inscrição no Doutorado. Quando pensava em espaços ditos independentes de arte, estava particularmente interessada em acompanhar de perto os procedimentos curatoriais e artísticos dentro de programas de residências. Queria entender, na prática, as motivações e o “valor” simbólico da produção de conhecimento nesses ambientes.

Ao mesmo tempo, falar da produção em ambientes “independentes” é contar uma experiência de trabalho árduo de gestão, produção executiva e captação de recursos. Todos os projetos a seguir foram realizados com financiamento público, isto é, foram selecionados em concursos. Conhecer o universo de editais e fundos, seus funcionamentos específicos, prazos e linguagens, se converteu em uma espécie de necessidade “número um” para artistas contemporâneos; é a forma que encontramos para viabilizar projetos que não se sustentariam ou existiriam de outra forma. Por isso, há nessa equação um trabalho que envolve saber plane(j)ar, analisar, escrever, negociar, mapear profissionais e tendências. Muitas vezes, a carga de trabalho, reflexão presente em “Linha do tempo”, *eclipsa* o trabalho criativo. No meu caso, não foram raras as vezes em que precisei priorizar tarefas de gestão em detrimento da produção artística em si, da escrita de um texto, da finalização da apresentação de um trabalho ou exposição, simplesmente pelo fato de que em equipes pequenas, as funções acumulam-se e sobrepõem-se.

Entre 2017 e 2021, com objetivo de *criar uma contribuição original ao tema*⁵⁴ e também, subsistir financeiramente, desenvolvi três programas de residência, quatro publicações, uma exposição virtual, três instalações em duo e uma série de trabalhos individuais, entre outros projetos. Minha prática artística e curatorial está centrada na ideia de colaboração, da criação compartilhada, e por isso sou grata às pessoas com quem colaborei nesse período, uma vez que elas são interlocutoras desta tese.

Assim, os trabalhos que trago aqui, ora individuais, ora coletivos, revelam o intenso trabalho e o cotidiano criativo de uma produção independente. Os textos apresentados são um apanhado da produção escrita e da documentação fotográfica realizada. São, por isso, uma mescla de parte dos projetos submetidos para captação de recursos, no caso dos projetos curatoriais, com os textos (curatoriais ou de apresentação) publicados na ocasião. Já nos projetos artísticos, as seções incluem também textos reflexivos e imagens de processo.

3.1 Projetos curatoriais

Na série de projetos curatoriais realizados a partir de 2017, busquei investigar um conjunto de assuntos que se relacionam com o ato de criar de forma coletiva; são projetos em que me vejo como proponente de situações ou encontros, e cujas dinâmicas dependem do envolvimento e da participação ativa das pessoas envolvidas.

Em três experiências distintas, dois programas de residências e uma exposição, busquei investigar grupos de assuntos que me são muito caros: primeiro, com *Entre Nós*, o

⁵⁴ Aqui faço uma paráfrase do que comumente aparece no regimentos de programas de doutoramento, que informa que a tese deve ser uma investigação inédita que contribua, de forma original, para criação de conhecimento científico. Cito o “Artigo 58.º Estrutura do ciclo de estudos, 1 – O ciclo de estudos conducente ao grau de doutor integra um curso de doutoramento e a elaboração de uma tese original e especialmente preparada para este fim, adequada à natureza do ramo de conhecimento ou da especialidade (...); b) No domínio das artes, obra ou conjunto de obras ou realizações com caráter inovador, acompanhada de fundamentação escrita que explicita o processo de conceção e elaboração, a capacidade de investigação e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere.” In: Regulamento Académico da Universidade de Coimbra, Regulamento n.º 805-A/2020, 24 de setembro de 2020.

impacto do ser humano no planeta e as formas como a arte pode nos reconectar à terra e a nós mesmos; segundo, em reflexões práticas sobre as fronteiras borradas entre arte, arquitetura e paisagem, com *Tirante* e *Outra Margem*, e por último, a importância do registro como ferramenta de sobrevivência e memória, em *Arquivo Independente*.

3.1.1 Entre Nós - residências artísticas

Entre Nós surgiu em 2018, logo após uma experiência de residência no Mosteiro Zen Morro da Vargem. Naquele momento, já trabalhando à distância, organizei o projeto “Cá Entre Nós”, que naquele ano, pela primeira vez, também se propôs como residência artística.

O Mosteiro Zen Morro da Vargem, localizado a cerca de 50 km de Vitória, é o maior mosteiro zen da América Latina. A ideia de realizar uma residência no local não era novidade para o Abade: desde 1987 existe uma casa, construída especificamente para tal fim. Ao longo dos anos, de forma mais ou menos fragmentada, a Estação Cultural, como é chamada, recebeu uma dezena de artísticas brasileiros e estrangeiros. A construção é uma casa de vidro pousada sobre um grande deck de madeira que se projeta por um aclive, e é por si só, um acontecimento estético. Cada residente que passa por ali é envolvido não só nos ritos e cotidiano do Mosteiro, mas é especialmente abraçado por essa paisagem, um *tableau vivant* que se transforma várias vezes por dia.

A parceria com o Mosteiro é fruto de um relacionamento de toda uma vida entre o Monge Daiju Bitti e Thais Hilal, galerista à frente da OÁ Galeria, com quem eu venho colaborando desde 2013. Fomos costurando cuidadosamente essa relação e possibilidade, para finalmente em 2019 e 2021 realizarmos duas edições do projeto que depois adotou o nome de Entre Nós.

Abaixo seguem os textos curatoriais desenvolvidos para as duas publicações impressas.

3.1.1.1 Entre Nós (2019)

Junho-Outubro

Entre Nós deriva de uma proposta anterior, o *Cá Entre Nós*, projeto que aconteceu em quatro edições até 2018, e que, entre exposições e ações educativas, tinha por objetivo criar diálogos entre a cena artística do estado e o cenário nacional.

Esse novo projeto, que guarda o embrião de seu antecessor, se lança às questões específicas de um programa de residências. Dispomo-nos a pensar o que constitui nosso *estar no mundo*, nos abrindo a pensar formas de coexistência que resgatam questões urgentes no interior da sociedade e da arte contemporânea.

Entre nós surge, assim, de um desejo de convocar pessoas cujo interesse por práticas contextualizadas com os lugares em que se inserem são o ponto de partida para imaginarmos cenários futuros, como vivermos juntos, com todas as contradições e desafios que esse exercício pode nos colocar.

Essa primeira edição, acolhida especialmente pela OÁ Galeria e pelo Mosteiro Zen Morro da Vargem, se dirige a tais provocações para assumir nossa porosidade e vulnerabilidade ao entorno como potência. Foi assim que partimos dessa e de outras estratégias curatoriais para gerar confluências a partir de Vitória e Ibirapu, conectando o estado do Espírito Santo ao Pará, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, e o Brasil a Portugal.

Entendendo o gesto curatorial como proposição de encontros, lançamos uma ideia no ar. E ao abraçar a fragilidade da promessa, a excitação do *porvir*, desejamos com isso ir na contramão da vida cotidiana, que nos empurra a modelos e resultados concretos. Ao repensar esses procedimentos, desconstruímos lógicas de produção mais tradicionais e

refletimos sobre nosso papel político no mundo, acreditando no lugar da arte (e da residência artística) como propulsora de transformações e experimentações.

As residências realizadas partiram da vontade de (re)aprender a se conectar com o presente e com o corpo, valorizando a partilha de vivências pessoais e outras possibilidades de criação. Apostando na condução de cada uma das pessoas envolvidas nesse processo, desenhamos em conjunto quatro residências, entre os meses de junho a outubro de 2019.

As artistas Juliana Pessoa e Liliana Sanches ocuparam, cada uma em seu tempo, o espaço de uma galeria de arte que é também uma casa, movendo-se de seus ateliês cotidianos a esse novo espaço, que apesar da escala do doméstico, desafia por sua outra rotina, códigos e habitantes. Já no Mosteiro, Alexandre Sequeira vai em busca do que tem sido o grande mote da sua prática artística, a experiência (do) comum, e encontra, na solidão da casa de vidro da Estação Cultural, uma nova possibilidade de conviver com o *outro*. Com a residência coletiva, junto à Mata Atlântica e ao universo particular do Zen Budismo, nos lançamos ao desafio de criar um espaço de convivência temporário, lugar em que dividimos nossas inquietações, processos criativos e tarefas do dia-a-dia.

Há muito o que contar e essa publicação é apenas um pequeno gesto: o que fica, em essência, é a própria experiência vivida e as relações que construímos nesse breve período de tempo. Cabe então nutrir o gérmen do encontro e acompanhar com atenção *essa página escrita entregue ao fluir dos ventos*, que como as apostas mencionadas anteriormente, não se sabe onde há de dar ou brotar.

**

Na edição de 2019, foram residentes: Alexandre Sequeira; Juliana Pessoa; Liliana Sanches (residências individuais); Bárbara Carnielli, Esther Azevedo, Marcelo Venzon, Tadáskia, Lorena Pipa, Luana Vitra e a curadora convidada Juliana Gontijo (residência coletiva).

Desse projeto resultaram cinco bate-papos abertos ao público, dois na sede da OÁ Galeria e os demais na Universidade Federal do Espírito Santo, em parceria com o projeto de extensão Plataforma de Curadoria, além de uma publicação impressa. A publicação⁵⁵ foi realizada com a documentação produzida pelos próprios participantes com projeto gráfico do designer Paulo Prot.



⁵⁵ A versão digital pode ser acessada pelo link: https://issuu.com/clarasampaio/docs/entrenos-publicac_a_o_alta.





Figura 14. Imagens da residência de Alexandre Sequeira, 2019. Créditos: Alexandre Sequeira.



Figura 15. Imagens de processo das artistas Bárbara Carnielli e Lorena Pazzanese, respectivamente, 2019. Créditos: Clara Sampaio e Bárbara Carnielli.



Figura 16. Imagem do trabalho de Marcelo Venzon, 2019. Créditos: Marcelo Venzon.



Figura 17. Artista Luana Vitra (imagem superior) e artista Tadaskia (imagem inferior), ambas durante a residência. Créditos: Clara Sampaio e Tadaskia, respectivamente.



Figura 18. Grupo de artistas durante a residência coletiva no Mosteiro Zen Morro da Vargem, 2019.
Créditos: Clara Sampaio.

3.1.1.2 Entre Nós (2021)

Fevereiro-Março

Apostando no debate urgente sobre demandas de ordem *ecológica, coletiva ou individual*, a segunda edição do projeto *Entre Nós* se propõe como uma experiência nova de residência. Oferecendo muito mais do que um espaço temporal e físico para a produção artística, apostou-se por imersões em profundo contato com o lugar e seus habitantes.

Os envolvidos nessa edição se entendem como *agentes transformadores*, indivíduos que de forma consistente atuam na construção de outros cenários sociais possíveis. Assim, *Entre Nós* comunica desde o sensível uma aproximação com a natureza e o campo, mas também com formas mais sustentáveis de habitar a cidade (e o planeta). O projeto reflete sobre as questões sociopolíticas ligadas a um *estar no mundo* mais presente e ativo, do *consumo consciente* como gesto político e de cuidado consigo próprio e com os outros; do manejo inteligente dos subprodutos da indústria como forma de lidar, agora, com um problema real e urgente.

Pretende-se com isso, ao fazermos uso da *imaginação radical como ferramenta estratégica*, fomentar modos de vida alternativos, chamar atenção para a grave crise social que estamos atravessando, e que, de certa forma, deve nos preparar para as próximas que brevemente virão.

A partir de uma metodologia teórico-prática, as residências foram pensadas como *ações simbólicas*, que a partir da escuta orientaram a ação. Cada uma delas previu tempo para a pesquisa prévia sobre as condicionantes de cada contexto de imersão: *Leonardo Remor e Denis Rodriguez* receberam, por meio de orientações online com a curadora, um material sobre o Mosteiro e estiveram em contato direto com seus habitantes de modo a conhecer a vegetação nativa, as características do solo e os projetos existentes no local; *Neka Menna Barreto e Elaine de Azevedo* construíram juntas uma série de encontros, no Mosteiro junto às comunidades dos arredores, e online, mapeando colaboradores da área

da agronomia, saúde pública e nutrição para aprofundar o debate sobre alimentação; *Juliana Lisboa* realizou uma investigação na cidade de Vitória, sobre o uso exacerbado do plástico na vida contemporânea, um trabalho em campo com vistas a prototipagem ou esboço de um produto que pudesse instigar a criatividade na produção de mais pesquisas e investimentos na área.

Texto curatorial

Agir agora com o que se tem

Entre Nós é um projeto de residências que se constrói a partir de uma investigação da experiência do viver. É uma proposição de um tempo e um espaço para ser, é, enfim, um lugar para o debate e a produção artística não mediada por processos mais tradicionais de conhecimento.

Cada residente chega ao projeto pouco pode prever o que acontecerá em sua estada. Na relação que desenvolverá com o lugar e com seus habitantes, é o próprio lugar, em seus contextos espaciais e temporais, que devolve a ele ou a ela suas questões; que chama à atenção; à presença, à escuta, que apresenta novos códigos e desafios; e perturba (talvez) o hermetismo que por vezes acomete a arte contemporânea. Veja só: em um momento em que nos vimos mais fragilizados do que nunca, lembrados que a vida é um instante e o que ser humano faz parte de um ecossistema complexo de relações com a natureza; não basta estar, temos que agir.

No ateliê-floresta da Estação Cultural, o tempo parece se comportar de outra forma: derrete-se, cria a ilusão de estar mais alargado; ao passo que é depressa, tudo é novo, fresco e inquietante, há muito que se absorver no Mosteiro. Em Vitória, em uma dinâmica completamente distinta, já que ali cada residente desloca seu espaço de produção e não sua morada, há muito que (re) aprender da cidade; o período da residência fica curto.

Pois bem, o tempo é curto, a vida pulsa. E é este pulsar que em 2021, na segunda edição do projeto, se configurou como uma experiência entre praticantes e pesquisadoras;

dentro e fora da Arte; para pensar a ideia de consumo de forma expandida: do que ingerimos, compramos e utilizamos; dos impactos dessa equação no planeta.

Para contribuir com essa reflexão, participaram os artistas Denis Rodriguez e Leonardo Remor, que juntos se debruçam sobre os saberes dos povos originários e do contato com os elementos primordiais: fogo, ar, água e terra. A chama derrete a parafina da vela cuja mão desenha paisagens celestes, cria camadas e texturas em colagens; os aromas da Chapada Diamantina preenchem a casa em um difusor coberto por uma renda de musgos; o barro moldado vira cerâmica para construir o maior japamala do Ocidente, espécie de terço budista, com o desejo de que alcance 108 voltas em seu eixo. Tudo é cuidado e pensado para formar o *aqui e o agora, o que é desde sempre*, reflexão que deu título à residência. Penso sobre a grande energia humana que será necessária para a construção do japamala e o quanto sua idealização nos coloca de volta ao centro da discussão: o desejo de estar junto de novo, conscientes do que nos rodeia. Um fazer que, por fim, *pensamento ativo*, como nos ensina o Budismo e seu Zazen.

Em um segundo momento, chegam as convidadas Elaine de Azevedo e Neka Menna Barreto para fazer da Estação Cultural sua casa. Trazem consigo um verdadeiro arsenal de alimentos que farão parte de sua investigação durante a residência. Essa colaboração inaugura um passo importante no projeto ao incluir duas figuras cujas atuações centrais não estão no campo da arte. Vindas dos campos da Nutrição e da Sociologia, do ativismo alimentar e da cozinha, Elaine e Neka trazem ao Mosteiro vários pedacinhos de Brasil. Assim contam a viagem do alimento: das mãos que semeiam, cuidam, colhem e distribuem a comida. Junto a essa riqueza de experiências coletivas, que como Elaine nos lembra, *quem come nunca está só*, organizam um verdadeiro banquete aos monges, um momento de partilha que em texturas, camadas e cores cria um *mapa dos sentidos* sobre a mesa.

Por fim, voltamos à Vitória, colocando o corpo de volta ao cotidiano urbano e seus desafios. A designer Juliana Lisboa conduz uma pesquisa sobre a presença do plástico na

vida contemporânea, desenhando estratégias para lidar com a utilização exacerbada do material pela indústria e seu descarte geralmente inadequado. Em uma investigação prática, caminha pela cidade para registrar a perturbação da paisagem natural pela mão humana. Coleta embalagens e faz uso de ferramentas caseiras para dar novo uso a elas; prototipa alternativas de embalagens para o *Festival da Torta Capixaba*, abre um canal de escuta com o público por meio das redes sociais. Mostra que é possível *agir agora com o que se tem*, conectada à incrível provocação de Ailton Krenak de *adiar o fim do mundo*⁵⁶. Ora, despindo-nos de fatalismos, se o Antropoceno nos encaminha para o último estágio do planeta, o que podemos de fato é criar estratégias de desvio. Enquanto isso, de que forma podemos reavaliar nossa presença na Terra?

**

Participaram os residentes: Denis Rodriguez e Leonardo Remor; Neka Menna Barreto e Elaine de Azevedo, e Juliana Lisboa. Desse projeto resultou uma publicação impressa⁵⁷ com a participação do nutricionista e especialista em alimentação Fabio da Silva Gomes e da cozinheira Ligia Sâncio, além de um vídeo e um site⁵⁸.

⁵⁶ *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

⁵⁷ A publicação está disponível em formato digital via link <https://issuu.com/clarasampaio/docs/entrenos>.

⁵⁸ O vídeo e o site podem ser acessados pelos links <https://www.youtube.com/watch?v=HJXm6VIEPWW>
Link do site: <https://www.oagaleria.com.br/entrenos>





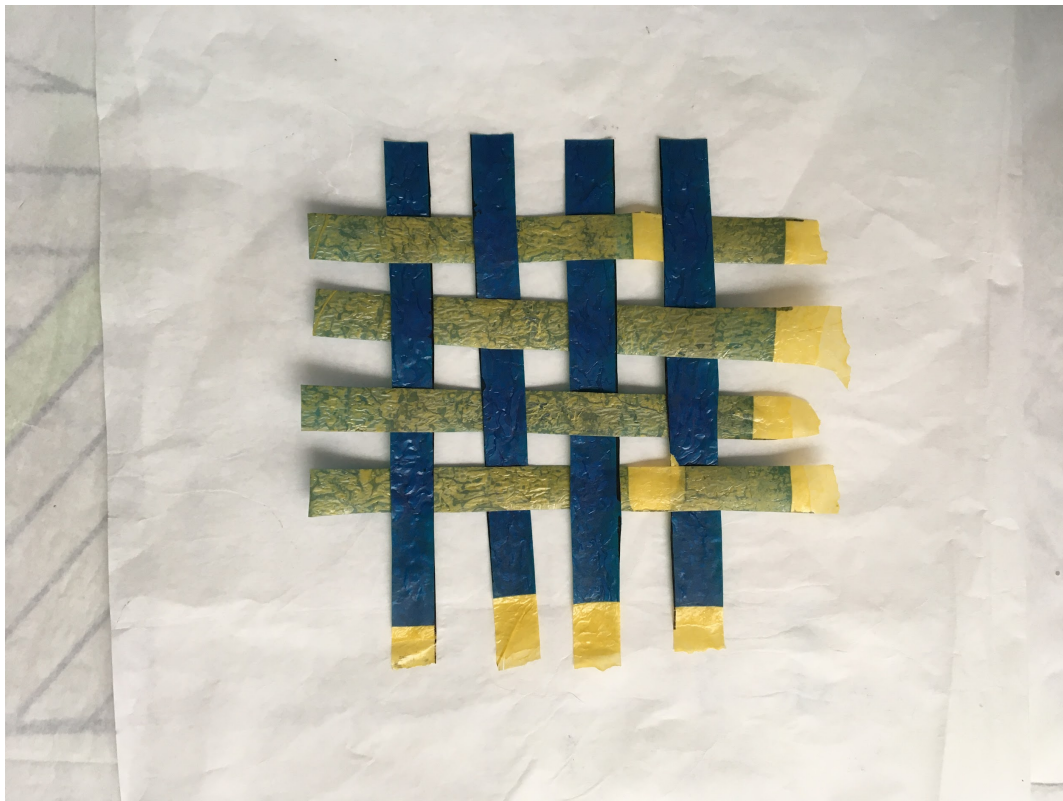


Figura 19. *Imagens da residência de Denis Rodriguez e Leonardo Remor, 2021.* Créditos da imagem: Patrícia Sales.





Figura 20. *Imagens da residência de Neka Menna Barreto e Elaine de Azevedo, 2021. Créditos da imagem: Patrícia Sales.*







Figuras 37 a 40. *Imagens da residência de Juliana Lisboa, 2021.* Créditos: Juliana Lisboa.

3.1.2 Tirante (2019-2021)

28 de janeiro a 31 de março de 2021

Texto de apresentação produzido por Clara Sampaio e Felipe Moraes, revisado e editado por Clara Sampaio em 01 de junho de 2021.

O projeto Tirante consiste em um conjunto de ações que partem da interlocução entre arte e arquitetura, curadoria e prática artística, projeto e execução. Foram postos em diálogo seis criadores que lidam com os pares conceituais mencionados de maneiras diversas tendo a materialidade da maquete arquitetônica ou da execução técnica como ponto de partida.

O projeto se estabeleceu como uma plataforma conjugada ao desenvolvimento de um projeto educativo, uma publicação e uma exposição, que ocupou virtualmente o Museu de Arte do Espírito Santo - Maes. Tirante, pela definição arquitetônica, é uma viga horizontal que está sujeita a forças de tração estrutural. Assim, tensiona, torna-se o mote para refletir sobre a interlocução entre campos, práticas e relações de poder no contexto de arte contemporânea.

Cada um dos artistas e/ou propositores envolvidos aborda e *estira* o campo da arquitetura de uma maneira específica: Felipe Moraes trabalha a obra de arte em uma escala arquitetônica monumental, conduzindo a experiência fenomenológica entre indivíduo/objeto construído/espço; Clara Sampaio se interessa pela tradução como ferramenta de mediação entre práticas e disciplinas, como da arquitetura para a arte ou da curadoria para a prática artística; Anton Steenbock realiza um tensionamento por meio da ironia e da superação entre os limites da arte e da vida, com o lançamento empreendimentos imobiliários fictícios; Raquel Garbelotti lida com questões de memória e escala na arquitetura por meio da fotografia, do vídeo, de maquetes e objetos em escalas reduzidas.

A mostra partiu de dispositivos do campo da arquitetura, em especial a planta baixa e a maquete, como artifícios retóricos e poéticos para expandir a compreensão das implicações tanto das artes visuais quanto da arquitetura no relacionamento do sujeito e o espaço ao redor.

O projeto se caracteriza pelo seu aspecto limítrofe e híbrido, no modo como todos os artistas envolvidos inserem-se em práticas transversais, tanto no contexto geral de sua obra, mas em especial na proposta da exposição que, por sua vez, pretende justamente habitar esse território fronteiro (entre campos, e também, entre o virtual e o físico). A proposta dessa articulação é baseada nas discussões perpetuadas pelos dois artistas-curadores Clara Sampaio e Felipe Moraes, como forma de dar conta de suas próprias investigações sobre a utilização da materialidade do projeto arquitetônico em suas práticas artísticas.

Sobre os artistas e trabalhos da exposição, Felipe Moraes consolida seu pensamento enquanto arquitetura por pensar em escalas cada vez mais grandiosas em que, a viabilidade de financiamento para obras desse porte e até mesmo as limitações construtivas colocam-se como empecilhos para sua concretização no momento atual. Portanto, utiliza-se de maquetes físicas e virtuais como ateliê e processo criativo, para estudo de suas implicações. Assim, as maquetes se constituem como espaço especulativo e de prospecção para o futuro. Dentre os projetos apresentados como *maquete especulativa* estão os projetos em escala de *Declamação ao Horizonte*, um monumental cone de aço corten de dez metros de comprimento desenhado como megafone analógico para que o espectador se comunique com seu horizonte pessoal; e *Torre do Silêncio*, uma construção de concreto aparente de 16 metros de altura e uma escada espiral que desenha o volume da obra em que, a cada degrau, há um tubo de aço que permite a escuta de uma nota musical. Além desses projetos, a intenção era a de apresentar uma maquete e fotografias da obra *Monumento ao Horizonte*, construída no Caminho Niemeyer em Niterói (Rio de Janeiro).

Clara Sampaio, artista, curadora e arquiteta responsável pela reforma do Maes (junto à Arq. Mirella Schena) reflete, como artista, sobre o projeto do museu. Em uma intervenção que funcionaria como palimpsesto, insere-se na própria obra, de forma a experimentar as possibilidades curatoriais e expográficas do edifício. O trabalho de intervenção *in situ* trata-se de uma instalação que busca resgatar, com o uso de marcações no piso, o posicionamento das paredes internas que foram demolidas para ampliar o espaço expositivo do Maes, trazendo para a escala real o que em projeto arquitetônico se intitula *Planta Baixa de Demolir/Construir*. O trabalho assume, por sua escala, também a função de expografia, ao dividir os espaços e criar um diálogo com cada artista da exposição. Além disso, Clara Sampaio propõe a criação de uma maquete especulativa de como seria o espaço do museu a partir da sobreposição de todas as legislações de construção civil e museologia vigentes. Esse projeto não foi realizado, uma vez que a exposição se trasladou ao espaço virtual.

Raquel Garbelotti apresentou, pela primeira vez no Espírito Santo, o trabalho *Wind Fence* (2017), que se divide em maquete e vídeo. O trabalho consiste em um modelo em escala de seu apartamento em Vitória, feito em acrílico branco e transparente, sobre uma base coberta de minério de ferro bruto. O vídeo apresenta a ação do minério negro sobre a estrutura alva da casa e reflete sobre a trágica situação das barreiras utilizadas por empresas mineradoras para diminuir o impacto de suas atividades sobre as comunidades vizinhas. Discute, com isso, questões sobre poder e autoritarismo, além de noções dos limites entre o público e o privado.

O alemão Anton Steenbock, possui uma pesquisa sobre a iconografia dos empreendimentos imobiliários faraônicos característicos das metrópoles contemporâneas e as implicações sociais dessas empreitadas ambiciosas. Utilizando-se dos métodos de divulgação comuns às próprias empreiteiras, Steenbock desenvolve projetos fictícios absurdos e estabelece situações de divulgação e relacionamento dessas obras com o público, seja por meio de panfletagem nas ruas ao redor do proposto empreendimento, ou

criando um *stand* de vendas, com funcionários uniformizados e vídeos institucionais. Seus projetos são levados às últimas consequências, como quando propôs a construção de um templo megalomaniaco suspenso sobre um *shopping center* em Sorocaba, no interior de São Paulo. A população ficou estarrecida e o assunto ganhou a primeira página dos jornais locais, gerando profundos debates sobre o direito à cidade e a paisagem. Para a exposição em questão o artista apresentaria maquetes de alguns desses projetos anteriores como o do Templo IDCH de Sorocaba, o Hotel Tropical (um hotel em forma de banana que seria construído na Baía de Guanabara no Rio de Janeiro e que foi originalmente pensado como sátira nos anos 1970 pelo artista e também arquiteto Milton Machado) e também o projeto de expansão fictícia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Finalmente, para a versão virtual, o artista desenvolveu um projeto inédito, também *site-specific*, articulando o museu em questão e seu entorno. Desenhando uma nova reforma em formato de ovo gigante no Centro de Vitória, submetendo o museu recém inaugurado a outros 8 anos de fechamento, a notícia foi repostada inúmeras vezes em redes sociais e jornais locais. Importante mencionar que por esse projeto, a exposição Tirante foi mencionada na capa do jornal Folha de São Paulo, um dos periódicos de maior circulação do Brasil⁵⁹.

Assim, a íntima relação entre arquitetura e arte não é algo recente. Muitos artistas têm, ao longo das décadas, se valido de dispositivos e ferramentas comuns ao campo da arquitetura para pensar trabalhos de arte. Conseqüentemente, refletem sobre a relação com o espaço e os indivíduos, além de questões sobre escala, matéria, forma e função. Artistas como Gordon Matta-Clark, Richard Serra e Olafur Eliasson utilizaram a maquete enquanto objeto de estudo, para pensar suas aplicações posteriores em escalas reais e/ou monumentais; enquanto outros, como Hélio Oiticica deixariam um enorme acervo de

⁵⁹ Em matéria realizada pela jornalista Clara Balbi, em 26 de março de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/quem-e-o-artista-que-pos-ovo-gigante-em-cima-de-museu-e-viralizou-nas-redes-sociais.shtml> .

projetos detalhados para construções futuras, como nos Penetráveis Magic Squares, concebidos durante a década de 1970, que incluíam maquetes, esboços e plantas baixas. Outro exemplo de um projeto semelhante é a exposição “Obras, pensamentos e experiências” de Anish Kapoor no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (2018-2019), em Portugal, em que apresenta diversas instalações no jardim, mas também maquetes de projetos executados ou não pelo artista ao longo de trinta anos. Nesse caso específico, a maquete é entendida como protótipo, não como trabalho de arte *per se*, mas tal qual o esboço em desenho que antecede o trabalho final, pode revelar nuances muitas vezes ocultas da articulação mental dos artistas. Dessa forma, a exposição se propõe também como laboratório, na medida que apresenta trabalhos finalizados, abrindo o processo criativo para o público, mas também obras ainda em desenvolvimento.

O diferencial do projeto se dá em especial pela ambição de discutir o caráter híbrido das práticas artísticas contemporâneas como vetor discursivo. A atividade fronteiriça é compreendida não só como assunto, mas como eixo central do desenvolvimento e execução do projeto, que tem a materialidade do modelo arquitetônico como fio condutor. Isto é dizer que o grupo de artistas envolvidos assume diversas funções concomitantemente e o projeto como um todo é pensado de forma colaborativa.

Outro ponto interessante da proposta é que ela possui uma curiosa e rara característica: trata-se de um projeto pensado por uma artista que por sua vez também é a responsável pela reformulação arquitetônica do próprio espaço do museu. Dessa forma, o trabalho da artista se propõe como uma volta ao museu para discutir justamente os tensionamentos entre os campos da arquitetura e da arte, mas também entre prática curatorial e artística.

Mais do que uma ocupação do espaço expositivo do Maes, Tirante pode ser compreendido como uma plataforma para reflexão e proposição ativa da constante transformação entre os papéis do artista, curador, crítico, educador e dos públicos. Dessa maneira, em um relacionamento horizontal, todos os envolvidos colaboram com a

formação do conjunto, em contraposição ao que pode ser entendido como o processo mais tradicional de criação de conteúdo expositivo. A ideia da curadoria é repensada, na medida em que os próprios artistas estarão envolvidos diretamente na criação da articulação entre os trabalhos, no desenho da exposição online e de atividades paralelas.

O projeto pretendeu ainda estreitar os laços com a comunidade acadêmica, numa parceria com a Universidade Federal do Espírito (UFES), na forma de encontros direcionados para estudantes de Graduação e Mestrado dos cursos de Artes Plásticas e Artes Visuais, e Arquitetura e Urbanismo. Com o cancelamento de aulas e alteração da rotina acadêmica, só foi possível realizar um único encontro, proposto pela artista da exposição e professora universitária Raquel Garbelotti, estruturado a partir de sua prática artística e experiência docente. O encontro, intitulado “Arquiteturas Ecológicas, saberes de Oxum e expropriações minerais”, foi mediado pela artista e o Grupo Place (Plano Conjunto de Especialidades – UFES) no dia 24 de fevereiro de 2021. Na ocasião, a artista relacionou o seu trabalho, motivado sobre o impacto do extrativismo ambiental na vida humana (Wind Fence), com textos de Donna Haraway (Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes⁶⁰ e o conto Sabela (Histórias de Leves Enganos e Parecenças), da autora Conceição Evaristo.

Como interface com o público, o projeto educativo assumiu o formato de uma programação online e offline, proposta pelos curadores e pela dupla de educadores Lindomberto Alves e Amanda Amaral. A ação foi um importante vetor para mediar as propostas contidas na exposição e sua medição com os espectadores. O programa, intitulado “Espera”, teve suas principais ações divididas em cinco grupos: Textos (Experimentos); Entrevistas (Ricardo Basbaum, Mauro Neri e Gabriela Leandro Pereira); Podcasts (Juan Gonçalves, Rebeca Ribeira e Thiara Pagani), Ação Outra-bio (com os artistas da exposição) e Formação de Professores.

⁶⁰ Texto publicado originalmente como “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin” (2015). In: Environmental Humanities, vol. 6, Duke University Press.

Como afirmam os educadores, no blog do projeto, reconhece-se na “ação educativa a possibilidade da reflexão crítica, da ampliação de saberes e da expressão poética dos sujeitos envolvidos, propõe-se, aqui, trabalhar com a ideia de educativo como programa público, e vice-versa. (...) Vislumbra-se com isso instaurar táticas educativas em espera, as quais explorem processos, projetos e experimentos, via capacidade do projeto educativo em dar a ver diferentes camadas e potencialidades desta mostra, (...) mesmo em tempos de distanciamento social e de circulação artístico-cultural em âmbito virtual.”⁶¹

Como registro e lastro físico do Projeto Tirante foi produzida uma publicação que compila os trabalhos realizados, mas também todas as entrevistas, ensaios e outras atividades propostas pelos educadores, curadores ou artistas dentro do calendário da exposição.

O projeto gráfico e identidade visual da exposição, com concepção minha, de Felipe Moraes e da designer Victoria Pianca, representou graficamente o conceito curatorial. A identidade visual incorporou elementos arquitetônicos, como o papel milimetrado e o azul das “blue prints”; já a publicação traduziu visualmente a proposta de diálogo entre curadoria e educativo. O livreto menor (azul), apresentação do projeto, abraça o maior (rosa), o programa público. Assim, a parte azul introduz o projeto, seu contexto e participantes, é atravessado pelo livreto rosa, e finalmente, retorna ao azul para revelar uma linha do tempo.

Nesse sentido, o projeto aposta no museu como programa, como lugar de debate e construção social, e a prática artística como uma potência poética e política. Em Tirante, tanto espectadores quanto artistas são ativos-tensionantes, que juntos, constroem a discussão.

⁶¹ Trecho extraído da proposta educativa apresentada pelos educadores Lindomberto Alves e Amanda Amaral. In: Plataforma digital do Projeto Tirante, www.tirante.org.

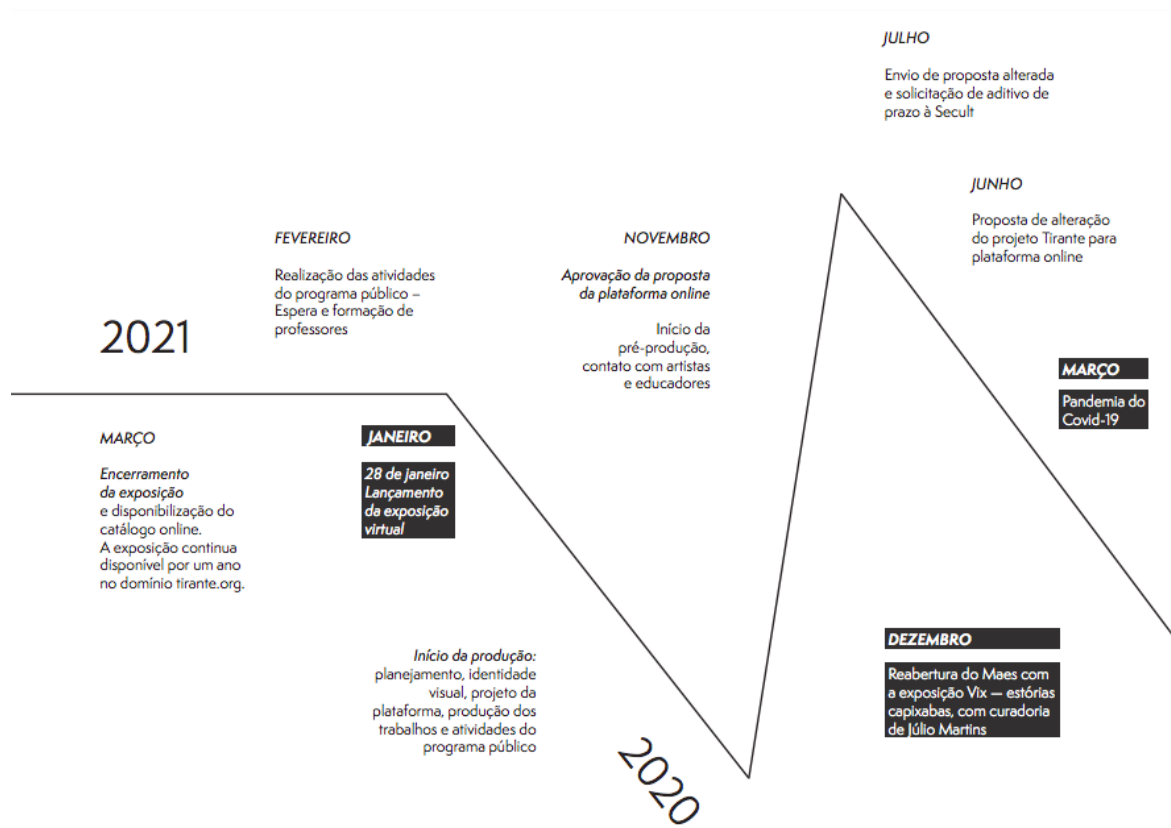


Figura 41. Recorte de parte da linha do tempo produzida para a exposição e publicação.
Reprodução de Desenho de Victoria Pianca.

Texto Curatorial - Clara Sampaio

Tirante: origens e motivações

O projeto *Tirante* tem sua motivação no próprio edifício do *Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio del Santo - Maes*, localizado em Vitória. A experiência da obra civil do Maes, realizada em parceria com a Arq. Mirella Schena, entre 2016-2017, é um duplo privilégio: descobrir suas características originais e particularidades para propor um novo espaço, este que agora podemos ocupar, mesmo que virtualmente.

Em 2018, com a possibilidade de voltar ao museu, idealizamos uma exposição que refletisse sobre práticas contemporâneas em trânsito. Fomos nos cercando de pessoas que também habitassem lugares híbridos em suas poéticas, movendo-se entre a arte e a arquitetura. O título do projeto recorre à definição arquitetônica: um elemento tênue, que sozinho ou combinado a outros, tensiona ao mesmo tempo que sustenta estruturas.

A primeira proposta da exposição explorava o novo espaço do museu em sua potência: com um plano livre no piso superior, decidimos permitir que o espaço se revelasse junto aos trabalhos dos artistas, às janelas abertas para a cidade, aos revestimentos e sistemas expositivos tal como são, aparentes e sem artifícios cenográficos. As paredes móveis seriam utilizadas como suporte para textos, criando percursos livres, e quase toda exposição fluuaria em estruturas muito leves, criando textura e densidade em um espaço todo cru.

Foi assim que desenhamos um projeto que atrelado ao seu edifício-índice trazia também reflexões sobre outros lugares: *Raquel Garbelotti* aborda a presença incontestante do minério de ferro no cotidiano dos capixabas narrando a invasão silenciosa do pó na casa da própria artista, ali mostrada em escala (*Wind Fence* (2017)); *Anton Steenbock* apresentaria entre maquetes e vídeos sua incursão sobre o polêmico mercado imobiliário e suas tendências estéticas, que desafiam planos diretores urbanos e o bom senso, em uma batalha perversa entre o capital e a sociedade civil; *Felippe Moraes* criaria, para a

exposição, diversas maquetes de projetos já realizados, como o *Monumento ao Horizonte* (2016), além de estudos para projetos futuros (*Declamação ao Horizonte* (2017) e *Torre do Silêncio* (2018)), inclusive concretizando ali propostas que possivelmente não seriam executadas por sua complexidade. Com a experiência da obra civil ainda muito presente, trabalhei, entre outras coisas, em uma intervenção no piso do museu, que ao marcar as paredes movidas ou retiradas, se apresentaria como uma espécie de escala real de *Demolir/Construir* (etapa que integra comumente um projeto de reforma).

Passados dois anos, como é de se esperar, os trabalhos se transformaram. Reconfigurados ao ambiente virtual, ganham agora a companhia de novos trabalhos, além de textos e imagens. Trazem consigo um pouco da realidade caseira que nos foi imposta durante a pandemia do Covid-19, sendo as propostas inéditas todas produzidas a partir do lar de cada artista, e em alguns casos inclusive incorporando esse universo (sua arquitetura, seus ruídos e materiais).

Finalmente, o projeto recebe as contribuições de mais dois artistas: *Marcelo Venzon*, que em sua prática lida com as representações estéticas da arquitetura; em instalações que se camuflam às tentativas de simulação de texturas e materiais naturais em revestimentos como o porcelanato, a cerâmica e o adesivo; e *Fredone Fone*, que em sua incursão pela urbe, é tanto um observador atento como um proponente de situações, trazendo de forma crítica a construção da paisagem urbana da periferia para o centro de sua produção. Ambos desenham projetos inéditos, um para refletir sobre o desvarios do mercado imobiliário no Espírito Santo, mais precisamente por meio da construção de um *edifício-resort*, cuja magnitude tem impacto não só social como ambiental (*Itaparica Beach Resort*, 2021); e outro para pensar a arquitetura e o urbanismo por meio de um procedimento de decupagem, buscando entender o que produz uma cidade na vivência de quem não está de fato no radar das decisões políticas; as mesmas mãos que conhecem o concreto manipulam agora fitas cassetes e um gravador caseiro, áudios que somados a

um texto e vídeo (*Sobre a laje*, 2021) buscam a criação de uma espacialidade, uma *morada* segura, como nos comentou o artista.

A exposição de 2018, não realizada por motivos de força maior, dá-se agora como imagem. Não existe menos porque não foi executada ou vivida, mas sobrevive como registro e gera outra, que por acaso ou por destino, cresceu em complexidade e ações. Após muitas negociações, surge o projeto atual, que é composto também por uma equipe de educação, *Lindomberto Alves e Amanda Amaral*, e as valiosas contribuições e reflexões de *Gabriela Leandro Pereira, Mauro Neri, Ricardo Basbaum, Juan Gonçalves, Rebeca Ribeiro e Thiara Pagani*.

É assim que, entendendo o museu como programa, o projeto habita o Maes, irrompe sua arquitetura física para ganhar o espaço online na forma de *tirante.org*. Como plataforma, a exposição quer mesmo ser um *artifício de passagem de um lugar a outro* e aposta por uma mediação expandida com seus espectadores. Neste ambiente, cada artista cria seu espaço de intervenção e pensamento, e o público é convidado a navegar livremente, a procurar elementos escondidos, visitar e retornar quantas vezes quiserem aos trabalhos. Assim, *Tirante* não é uma versão online de uma exposição que seria física, é um novo projeto que pretende ancorar no virtual essa possibilidade de *site* (lugar) discursivo.

Concebido como experiência móvel, *Tirante* tem a intenção de sobreviver às condições da pandemia, ao distanciamento, ao horário comercial, conviver com várias outras abas e assuntos (outras exposições?) e ter uma duração que extrapole o calendário institucional. Sua produção inteiramente à distância oportunizou a conexão entre Brasil, Portugal, Alemanha e Bélgica, países onde hoje se encontram as/os artistas participantes. Nosso programa público, intitulado *Espera*, também este um elemento arquitetônico, partilha da expectativa que uma exposição torna-se, estabelece-se de fato, a partir do relacionamento com o outro. É também um convite para proposições e diálogos, apresentando-se na forma de ações a serem divulgadas no site, nas redes sociais do projeto e nesta publicação.



Figura 21. *Imagens da publicação impressa do projeto Tirante. Acervo pessoal.*

3.1.3 Outra Margem (2021)

Janeiro-Março

Resumo do projeto

Outra Margem trata-se de uma proposta de residência artística que aviva o debate sobre o centro da cidade e suas questões urbanísticas e sociopolíticas. Assumindo o formato de uma investigação situada, os artistas participaram de uma experiência dinâmica de pesquisa em campo, mediadas por acompanhamento curatorial.

O objetivo principal da proposta é o de refletir sobre o paradigma da evolução das cidades, entendendo a urbe como uma construção viva, que produz subjetividades sobre os corpos que a habitam e, na mesma medida, altera e é alterada pelas dinâmicas sociais que ali se instalam. Secundariamente, o projeto aborda a partilha de saberes para além do ensino formal mais tradicional, se aproximando de outras formas de elaborar conhecimento. Com isso, pretende-se borrar as fronteiras entre prática artística e a experiência cotidiana, de forma a desenvolver uma colaboração com agentes locais.

Os artistas convidados para a primeira edição do projeto foram Tete Rocha, Natan Dias, Luana Vitra, Joana Quiroga e Kika Carvalho cujas práticas poéticas giram em torno de assuntos como *o habitar do corpo não-normativo na sociedade, a transformação da matéria, os impactos da industrialização e a execução técnica de seus próprios trabalhos*. A investigação proposta possibilita que os artistas possam expandir seus trabalhos habituais a um campo ampliado da atuação artística, recebendo as contribuições de profissionais de outras áreas em uma oportunidade especial de imersão e produção.

Nesse sentido, focando na experiência dos artistas na execução técnica de esculturas, instalações e projetos expográficos, e da relação que possuem com o que seria um “backstage” da produção artística, pretende-se valorizar a produção de pensamento prático, empírico e intuitivo. Com isso queremos refletir sobre como tais procedimentos

são por vezes invisibilizados pelo discurso teórico, o que contribui para o pouco reconhecimento do trabalho e dos profissionais por detrás da construção de grandes obras (ou de uma exposição); atitude que de certa forma está ligada na comparação de valor entre o “erudito” e o “popular”.

O projeto é disparado pelo entorno da casa que o acolhe, no centro de Vitória, levando em consideração sua paisagem circundante, habitantes e contexto histórico para se expandir para outras partes da cidade. Com isso, pretende unir questões como o universo do Porto de Vitória, o processo de modernização da cidade, com as grandes obras de infraestrutura e edifícios no século XX; a proximidade aos equipamentos culturais do estado e da cidade, seus diversos grupos de habitantes, entre outras questões.

Nesse sentido, o projeto foi dividido em quatro fases principais:

1) Mapeamento, orientado pela curadora, em que são identificados os colaboradores.

Esses parceiros tanto podem ser especialistas em áreas como artes, arquitetura, antropologia, geografia e/ou filosofia, bem como outros que tenham obtidos seus conhecimentos de forma prática ao longo da vida, como artesãos, catraieiros, mestres de obras, pedreiros, músicos amadores, escritores, entre outros;

2) Residência artística: pesquisa e coleta de material, quando as artistas compartilharam o espaço da Casa Tutti para reuniões de trabalho, bem como um espaço de ateliê onde desenvolveram suas pesquisas;

3) Programa de ativação, durante o período da residência, também foi realizada uma programação composta por encontros mediados pelas professoras e arquitetas Clara Luiza Miranda, Martha Machado Campos e Angela Gomes, bem como visitas aos colaboradores e lugares de interesse à pesquisa, como o Arquivo Público Estadual, Porto de Vitória, Beira-Mar, Museu do Pescador e Ilha das Caieiras, entre outros.

4) Produção dos trabalhos e apresentação final, nesta etapa as artistas apresentaram ao público os resultados da investigação produzida por meio de uma exposição e um bate-

papo. Todo o processo foi acompanhado por Clara Sampaio, curadora, quem realizou orientações às pesquisas bem como a mediação dos encontros com os colaboradores e professoras convidadas.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que a equipe do projeto, composta majoritariamente por mulheres, tem como intenção tornar visível *outro olhar* sobre a atuação profissional em áreas muitas vezes dominadas pela presença masculina, como o meio acadêmico, a construção civil e o próprio sistema das artes. Temos a intenção debater as várias possibilidades de *estar à margem*, tanto do ponto de vista democrático, no que diz respeito a participação efetiva de determinados grupos sociais no desenho de políticas públicas e da cidade, quanto do ponto de vista geográfico, ao emergir em contextos fora do centro urbano mais estabelecido.

Quanto à metodologia utilizada, a imersão da residência previu: orientações, levantamento de referencial bibliográfico, pesquisa em campo (mapeamento de espaços e colaboradores, entrevistas e visitas) e produção final (apresentação da coleta de dados e trabalhos em processo). Devido ao caráter experimental da proposta, a apresentação final abraçou inteiramente a experiência em processo, ao apresentar como momento final, objetos encontrados, relatos e trabalhos produzidos ao longo da residência.

Como resultado, criamos uma publicação colaborativa que foi baseada, principalmente, nas dinâmicas realizadas com o grupo. Ao longo da residência, os artistas receberam por e-mail cinco frases-provocações, com o intuito de apoiar seus processos de investigação, estimular a coleta de dados e o registro documental, e formar a publicação final. As frases *Delimitar uma margem*, *Encontrar um centro*, *Uma história esquecida*, *Um saber em desaparecimento* e *Um Aprendizado*, foram respondidas com textos, vídeos, imagens e áudios. O material recebido gerou o corpo documental e teórico da investigação, e tomou forma em uma apresentação digital, que diferente de uma publicação tradicional, convida à navegação livre, sem começo nem fim. Cada artista, junto a seus colaboradores, contam a experiência vivida por meio de fragmentos textuais e

audiovisuais, seus mergulhos na cidade e nas relações afetivas estabelecidas ou fortalecidas durante a residência.

Texto curatorial

Uma pedra é lançada em um remanso, rompendo a tranquilidade do espelho do céu.

O gesto provoca uma turbulência na água, inscrevendo nela círculos concêntricos que vão lentamente se multiplicando e se desfazendo. Em poucos segundos, o que era perturbação volta a ser o que era antes. Mas volta mesmo?

O projeto Outra Margem é disparado pelo entorno da Casa Tutti, no Centro de Vitória, e leva em consideração sua paisagem circundante, seu contexto histórico e sociocultural, para se expandir para outras partes da cidade. Durante o período de residência, entre um formato online e offline, nos propusemos, em plena pandemia, a perturbar margens e criar outros centros. Cada artista trouxe para a discussão sua visão de cidade, convidando a um novo olhar sobre nossos caminhos cotidianos, a redescoberta de percursos e a descoberta de histórias.

Entendendo a residência como ambiente imersivo, os artistas participam e constroem uma investigação situada, isto é, vivenciam ativamente a experiência de residir, trabalhando e experimentando no/o contexto que pesquisam.

É assim que as artistas Joana Quiroga (ES), Kika Carvalho (ES), Luana Vitra (MG) e Tetê Rocha (ES/SP), além do artista Natan Dias (ES), colaboraram para a criação de alternativas à ideia simbólica de “centro”. Joana se (re)aproximou de Seu Pedro; Kika estabeleceu uma parceria de trabalho com Peu Walcher; Luana foi descobrir as histórias de Vitória junto com o pescador Sonhador Portela e o artista Rafael Segatto; Tetê chamou o amigo e artista Vitor Monteiro para estabelecer uma troca entre processos criativos; e

Natan convidou sua avó, Joana Dias, como forma de resgate oral de sua participação na formação do bairro Bonfim.

Trabalhando em assuntos que gravitam ao redor dos processos de evolução urbana, como migrações, gentrificação e a criação e extinção de profissões, com a consequente substituição de manufaturas pela fabricação industrial, o projeto ambicionou criar um espaço livre de investigação: não-acadêmico e colaborativo, baseado em processos práticos de elaboração de pensamento.

Materializam suas investigações numa publicação digital, em textos, ações, objetos e instalações em que afirmam o sujeito no centro da discussão. Tal documento, um fragmento de um todo, é um desenho coletivo feito a muitas mãos.

Apostando na construção de conhecimento múltipla e transversal, que deve vir tanto de contextos mais ou menos formais, vivenciamos uma programação intensa de visitas na cidade. São locais que, entendemos, são fonte de informações e experiências importantes para compreender as discussões que mencionamos anteriormente. Ao mesmo tempo, com suporte das arquitetas urbanistas convidadas, trocamos experiências e olhares sobre políticas públicas e o desenho da cidade.

Quisemos, com isso, debater as várias possibilidades de estar à margem, tanto do ponto de vista democrático, no que diz respeito à participação efetiva de determinados grupos sociais na cidade, quanto do ponto de vista geográfico, ao fazer emergir saberes, histórias e pessoas, em contextos fora do centro urbano mais estabelecido.

Tendo em vista o cenário de contingências que nos impôs a pandemia do Covid-19, a residência aconteceu em um ambiente de cuidado e atenção com o outro, nos tempos e condições possíveis que esse novo mundo nos tem apresentado. *Outra Margem* nos mostrou a importância de jogar pedrinhas na água; sair do centro para dar a volta à ilha, afetar sempre que possível o que parece que está dado; que a história é feita de narrativas com muitas vozes, e a memória é construída a cada dia.



Figura 22. Loja Rádio Vitória, no centro de Vitória, e Seu Pedro Nascimento, colaborador da artista Joana Quiroga no projeto. Créditos: Patrícia Sales.



Figura 23. Montagem do trabalho da artista Luana Vitra. Créditos: Patrícia Sales.



Figura 24. *Vista do Porto de Vitória e trabalho da artista Kika Carvalho.* Créditos: Patrícia Sales.



Figura 25. Montagem do trabalho do artista Natan Dias. Créditos: Patrícia Sales.



Figura 26. Artista Kika Carvalho e os trabalhos realizados em colaboração com Peterson Walcher. Créditos: Patrícia Sales.



Figura 27. Grupo de residentes na Casa Tutti (Natan Dias, Kika Carvalho, Tete Rocha e Luana Vitra), na apresentação final do projeto. Créditos: Patrícia Sales.

3.1.4 Arquivo Independente (2021-)

Projeto em construção

No início do doutoramento, como forma de materializar a pesquisa sobre espaços independentes, pensei em desenvolver o projeto de uma exposição que conectaria artistas-curadores brasileiro e portugueses, e suas produções (trabalhos de arte, exposições, textos e publicações). O objetivo dessa proposta era o de criar uma sistematização sobre a prática do artista-curador; consolidar uma memória sobre os trabalhos realizados por esse tipo de “profissional”, para poder analisar suas particularidades e diferenças, criar um vocabulário comum como ferramenta analítica.

Essa ideia, contudo, se transformou com os passar dos anos em outro projeto, que julguei mais adequado ao fim que eu gostaria de dar à investigação. Gerar uma contribuição para o campo de pesquisa em arte contemporânea e criar uma ferramenta que depois poderia crescer, se atualizar, inspirar outras iniciativas do tipo.

Assim, entendendo o meu lugar de origem como potência (um entendimento que demorou anos para ser sedimentado, uma vez que o fato de estar fora dos centros de produção (Rio de Janeiro e, sobretudo, São Paulo), sempre foi objeto de incômodo e comparação), percebi a importância de desenhar um projeto que valorizasse a memória da produção do meu estado, Espírito Santo.

Assim, reproduzo abaixo o texto elaborado para uma convocatória de envio de projetos culturais, em 2020, cuja aprovação saiu no final de 2021. Faço algumas alterações no texto original já que seu formato específico respondia às perguntas do Edital e utilizo a terceira pessoa do plural por se tratar de um projeto coletivo.

O desenho gráfico do arquivo foi inspirado nas seções obtidas pela chamada *dendrocronologia* (do grego, dendron (árvore), kronos (tempo) e logos (conhecimento)), técnica que permite a datação da idade de uma árvore. Nessa forma de representação, círculos concêntricos que surgem a partir da medula (idade de formação) se expandem até

a extremidade do tronco. A distância entre os círculos permite avaliar uma série de fatores, como épocas chuvosas ou secas, cicatrizes causadas por agentes externos.

Definindo o ano de início e os intervalos temporais a serem analisados, a representação adotaria cada círculo como um período. O Arquivo é um objeto em construção; está vivo, e como tal seguirá (seguiria) expandindo-se com as colaborações de mais pessoas e de coletivos que ainda não foram fundados. Pode ser visto assim, como uma ferramenta de registro do passado, mas que abre possibilidades para o futuro, uma vez que pode ser constantemente atualizado.

Desenho da proposta

Realizando um trabalho de base, inédito no Estado, o projeto se propõe como a *primeira fase de implementação* de uma *plataforma online* cujo objetivo primordial é o de reunir produções textuais e visuais que atravessam a *produção de arte contemporânea do Estado*.

A proposta tem como objetivo fomentar uma cadeia produtiva local com vistas a sua expansão nacional e internacional, e se organiza como um *arquivo vivo*, que além de funcionar com um repositório de conteúdos, é mobilizado e nutrido por contribuições inéditas.

Rompendo com uma estrutura mais tradicional de organização de acervos, a plataforma a ser criada mapeia e convoca *colaborações constantes*, realizando ações temáticas ao redor dos conteúdos disponibilizados. Planejada para ser executada em fases distintas, com previsão de um primeiro ciclo com 5 anos de duração, desejamos com o apoio dos recursos a serem captados por este Edital desenvolver o primeiro ano de vida da plataforma, no formato de um *Arquivo Independente*.

Este projeto pretende tornar ainda mais visível o grande trabalho cultural e artístico que tem sido desenvolvido no nosso Estado por meio da ação de coletivos artísticos e

espaços alternativos de cultura. O projeto prevê o mapeamento, contato e trabalho de organização de acervos de até 10 coletivos baseados no Espírito Santo, cuja participação será remunerada. Com isso, temos como intenção não só beneficiar o público geral, ao sistematizar e facilitar o acesso ao que já foi produzido no Estado no recorte proposto, mas também o público especializado, que poderá encontrar no material coletado, tratado e digitalizado, informações de referência para pesquisas de diversas ordens, sejam acadêmicas ou artísticas, disponibilizando de forma estratégica conteúdos de projetos culturais passados e atuais. Além disso, prevemos a realização de textos inéditos elaborados por investigadores convidados e de um bate-papo no final da execução do projeto, compartilhando os eixos de investigação e descobertas do mapeamento realizado, com participação da curadora/proponente Clara Sampaio e da curadora convidada Prof. Ananda Carvalho.

Após um trabalho de investigação que durou cerca de um ano, buscamos dados sobre projetos semelhantes em outros estados e em países da América Latina e Europa. Como referências importantes, gostaríamos de mencionar algumas iniciativas estrangeiras, como os [Archivos en uso](#) e [L'Internationale](#), e no Brasil, projetos como o Fórum Permanente, com coordenação de Martin Grossmann, [Desarquivo](#) de Cristina Freire, [não caber](#) e Revista Urbânia de Graziela Kunsch, entre outros.

Com este mapeamento prévio, observamos que projetos de arquivo ou plataformas culturais costumam ser impulsionados com ajuda de financiamentos diretos do Estado, em instituições públicas como Universidades e Fundações, ou privadas, quando ligadas a museus e outros espaços culturais.

Se por um lado é bastante interessante que haja recursos financeiros suficientes para gerar uma estrutura de arquivo, com toda a complexidade que essa ação pode implicar, por outro, estes costumam estar subordinados ao tempo de gestão e às mudanças políticas. Assim, como um diferencial dessa prática, *Arquivo independente* se propõe, como o nome sugere, como uma ferramenta autônoma, que atua em parceria com

diversas entidades, sejam elas pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas, de forma a ser o mais permeável e perene possível.

Entendemos que para construir novas perspectivas para produção artística capixaba, é crucial que haja um registro consistente de tal trajetória. Para que ampliemos o espaço para o debate de questões urgentes da sociedade contemporânea, queremos pensar como uma ferramenta que condense informações hoje fragmentadas, pode auxiliar para a valorização da memória cultural local, nesse período de distanciamento social e nos que se seguem.

Temos como objetivo principal sedimentar as relações na comunidade artística local, acreditando na formação do público capixaba e no fortalecimento de uma rede de figuras atuantes (artistas, curadores, críticos, educadores, produtores) na cena de arte contemporânea em Vitória.

Secundariamente, o projeto tem como objetivo:

- 1) Criar uma memória sistematizada da produção cultural e pensamento local centralizando informações sobre ações realizadas por organismos independentes no Estado organizada na forma de um repositório de conteúdos com ferramenta de busca, que disponibilizará publicações, imagens e vídeos, aberto a contribuições de todos e de fácil acesso;
- 2) Formar e visibilizar uma rede de criadores e pensadores, ao fomentar parcerias e colaborações entre profissionais da área da cultura;
- 3) Contribuir para a produção de conhecimento e memória local, produzindo textos críticos inéditos sobre os coletivos, espaços ou eventos mapeados, a serem divididos entre a curadora e os investigadores convidados.

A presente proposta, ao mesmo tempo que é motivada por uma demanda de certa forma histórica, uma vez que não existem no momento outros projetos com o mesmo escopo em funcionamento, é essencialmente impulsionada pela grave situação decorrente da pandemia do Covid-19.

O processo de isolamento cria e ressalta desafios próprios ao campo da cultura, no que diz respeito à sobrevivência de trabalhadores culturais, à produção, circulação e apresentação de produções artísticas. Entendemos que as ações propostas pelo presente projeto atuação fortalecem a criação de uma memória da cena artística e encorajam o amplo acesso a informações e atividades que hoje se encontram de forma fragmentada ou incipiente.

Contudo, é importante pontuar que independente da crise atual, os programas de formação e iniciativas culturais no estado ainda são deficitários em relação a outras cidades brasileiras, principalmente se comparadas a outras cidades da região Sudeste. Atribuímos esse fator à falta de um projeto continuado de formação de público, que costuma estar relegado às instituições culturais mais formais, como grandes museus e fundações, que, geralmente privadas, possuem um orçamento específico para investir no setor. Acreditamos que o apoio a essa iniciativa possa estimular a ampliação de potenciais parcerias entre produtores culturais e instituições público-privadas, contribuindo para a formação de um ambiente criativo que fortalece não só os agentes culturais diretamente ou indiretamente envolvidos no projeto, mas sobretudo o público.

Com a criação do Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura), em 2009, por meio da Lei Complementar nº 458 de 21/10/2008, o Espírito Santo passou a investir progressivamente no setor cultural: em 2009, o investimento total somou 2 milhões de reais e em 2012, 7 milhões. A principal via de acesso aos recursos disponibilizados anualmente são convocatórias públicas, em que se objetiva identificar e selecionar projetos de “interesse público e de forte impacto social (...) podendo assim, identificar demandas ainda pouco explícitas e, ao mesmo tempo, estimular a inovação, a experimentação, novas proposições e abordagens criativas de questões culturais contemporâneas”.

Um estudo realizado por meio do Plano Estadual de Cultura (PEC-ES, 2013-2023, p.104), em 2016⁶², identificou uma série de desafios, os quais destacamos:

1. *Baixa oferta de formação e capacitação e ausência de uma política de formação artística e culturais continuada e descentralizada.*
2. *Insuficiência de mapeamentos das diferentes expressões culturais do Espírito Santo.*
3. *Dados sobre a gestão cultural encontram-se dispersos e defasados.*
4. *Concentração dos equipamentos culturais na Região Metropolitana.*
5. *Baixa presença de conteúdo local nos canais de comunicação existentes.*

Para compensar, de certa forma, a escassez das atividades culturais no estado, outros organismos como coletivos, galerias de arte, espaços independentes, grupos de teatro e outros, ligados ou não à Universidade, costumam propor em suas programações atividades imersivas e de formação.

É certo que apesar de serem iniciativas efêmeras, nos últimos anos podemos pontuar um aumento no surgimento de projetos desse tipo. Alguns exemplos importantes na capital são: o *Espaço Raiz Forte* (Centro de Vitória, ES), que esteve centrado na realização de encontros e exposições cujo tema geral era o debate sobre a cultura negra; a *Emparede - Arte Contemporânea*, galeria localizada no bairro de Santo Antônio, fora do eixo Universidade-Centro, que organiza de exposições a lançamento de livros, a *Casa Tutti*, também localizada no Centro de Vitória que realiza residências artísticas e outros eventos culturais, e a atuação ao longo da última década de coletivos artísticos como o Maruípe (2004), Entretantos (Marcus Vinicius + Rafael Massena + Renato Marianno, 2005), Expurgação (2007-), Contemporão (2009-), Coletivo Monográfico (2009-), Hna (2010), Sala ao Lado (2013-2014), Grupo Sismógrafo (2018-), só para citar alguns a partir de um mapeamento realizado para elaboração desta proposta.

⁶² Disponível em: <https://secult.es.gov.br/plano-estadual-de-cultura> .

Identificamos que a documentação deficiente sobre esses projetos, poucas vezes acompanhados de registro e reflexão crítica sobre tais eventos realizados e/ou iniciativas existentes no estado, contribui para uma sensação generalizada de falta de tradição, de pouca programação ou baixo investimento e interesse no setor. Entendemos que em alguns casos, isso se deve justamente pela falta de recursos disponíveis ou de pensamento estratégico direcionado para esse fim, o que acaba gerando um difícil acesso e descentralização dessas informações, e, como consequência, a perda futura dessa documentação.

É assim que no contexto urgente da pandemia, que ao que tudo indica não será a última grande crise deste século, entendemos as fragilidades mencionadas como uma oportunidade para rever procedimentos e avistar no horizonte soluções que andem de mãos dadas com projetos artísticos e culturais. Apostando pela memória como fio condutor do projeto, reforçamos a ideia que é preciso conhecer o passado e estar atento ao presente para escrever o futuro.

3.2 Projetos artísticos

3.2.1 *Hors d'oeuvre* (2019-)

Fora da obra: um ensaio sobre o que restar.

Em dezembro de 2019, apresentamos na galeria do Colégio das Artes, o projeto *Hors d'oeuvre*, dentro da estrutura que se chama Quarto 22. O projeto, realizado em colaboração com a artista Clarissa Serafim, aconteceu no âmbito da Bienal de Coimbra, evento de arte internacional que, na edição em questão, teve curadoria de Agnaldo Farias.

Há alguns anos venho refletindo sobre os códigos normalizados no meio artístico, como a folha de sala, em que estão presentes o texto curatorial e a planta baixa (ver *Estrutura Superficial*), o livro de presença, como uma espécie de léxico próprio ao universo

da arte, que adotamos *quase* sem nos dar conta. O *vernissage* é um dos elementos que compõem esse jogo, responsável por inaugurar um evento ou exposição. Em uma possível origem do termo, a demão de verniz sobre a obra é o último passo antes de seu desvelamento ao “público”.

Em um primeiro momento, interessamo-nos pela dança social ao redor desse evento: como as pessoas transitam pelo espaço expositivo, seus gestos, percursos e tons de voz. Colocamo-nos como observadoras-participantes de uma situação em que verdadeiramente somos atrizes e agentes. Para isso, era preciso entender o projeto como ação crítica. Dissecamos as várias camadas “comuns” aos eventos de abertura: os visitantes, que vão lá ver, e a exposição (por vezes, a persona-artista), que está para ser vista. Também notamos que nessa dinâmica há uma espécie de dieta comum: pequenas porções de comida ou canapés, o serviço comedido de bebida alcoólica em seus recipientes tão adequados; e depois, as taças e os guardanapos usados, elementos que construirão a paisagem restante.

Pouco a pouco, percebemos que esses eventos e seus componentes parecem se repetir em várias partes do mundo. A repetição nos faz acreditar que há uma espécie de linguagem a qual aprendemos para nos comunicar dentro do chamado sistema da arte. É assim que, desde seu propósito original, que podemos situar nos Salões Parisienses do século XVI, vemos o *vernissage* como um evento de afirmação e validação social; hoje, sobretudo, uma *validação entre pares*: ver e ser visto, reconhecimento como estratégia de legitimação.

Ao mesmo tempo, numa aproximação entre pesquisas, queríamos traçar paralelos entre as várias formas de ser e estar no campo da arte e da moda, de onde Clarissa parte com sua investigação. Fomos atraídas por esses universos em que a glamourização do trabalho criativo, a manutenção do *status quo*, o desperdício e o excesso, são lugar-comum.

Em seu primeiro momento, em 2019, o trabalho valeu-se do mistério de sua divulgação. Dentro do calendário da programação convergente da Bienal, lia-se um texto propositalmente vago sob o gênero de “performance”. Achamos interessante a produção da Bienal ter tido tal leitura sobre o trabalho e abraçamos a interpretação. No Quarto 22, espaço onde está também a recepção das galerias do Colégio das Artes (e onde normalmente é servido o coquetel de inauguração) montamos uma mesa com características dionisíacas: uvas, queijos, pães, vinhos, folhagens abundantes, a luz dos candelabros, tudo meticulosamente disposto celebrava o excesso.

O ato em si, nem performance, nem instalação, uma vez apresentado no espaço expositivo, pareceu ganhar sentido como trabalho de arte. Mas não foi de fato o banquete, nem os visitantes que o fizeram. É a intenção e o lugar, inscritos dentro de um sistema maior de relações (a própria arte), que determinaram sua condição artística. A transmutação a olho nu da investigação-banquete para a experiência estética fez emergir o trabalho. Banquete com ares cenográficos dividido em atos, em que chegam pouco a pouco comensais sem saber sê-los (foram em busca de uma performance); falam baixo, com o respeito que o espaço da arte solicita; e pouco a pouco se dão conta que há *vernissage*, mas não há exposição. Uma câmera discretamente posicionada registrou o contra plano do banquete. Quase não se vê a mesa, mas sim, as silhuetas dos visitantes, o tilintar das taças, as vozes em *crescendo*.

O segundo momento, até o presente não realizado, é de fato uma exposição. Pensada como uma instalação na forma de um banquete branco, o trabalho incorpora o vídeo de seu passo anterior e também uma fotografia em vista superior da primeira mesa. Agora, completamente imaculada, a instalação incorpora o *culo branco* como dado. O espaço e o trabalho igualmente alvos evocam (ali sim) uma experiência estética ao redor do hermetismo da arte contemporânea. Dois ruídos perturbariam o espaço supostamente inabalável: sobre a mesa posta estariam uma série de guardanapos de tecido, que dobrados, não revelariam exatamente a *big picture*: são impressões da fotografia do

banquete anterior; do silêncio da galeria surgem vozes que não podemos traçar a origem. Feito um palimpsesto, cada ato de *Hors d'oeuvre* incorpora passos de seu momento anterior. E assim, sem que se possa saber para quem a mesa foi colocada, se os alimentos são comestíveis, de onde vem os ruídos que se escutam, é montada uma cena.

O terceiro momento se deu na forma de uma residência artística, realizada no Teatro da Didascália, em Joane, Portugal, em maio de 2021. O projeto foi selecionado na residência Fauna e foi proposto como uma experiência em processo. Não sabíamos exatamente o que faríamos no local; a intenção primordial era entender as dinâmicas do lugar e seus habitantes. Aproveitaríamos o ambiente da residência como forma de refletir sobre o trabalho, debater seu futuro e, claro, criar uma situação instalativa no local. Habitamos o backstage do teatro durante quinze dias. Desde o início, foi inevitável incorporar naquele terceiro ato as escalas pouco humanas de uma construção estreita e muito comprida, o eco e a dramaticidade da *black box*, a vegetação seca, mas abundante do entorno. Fora, fora mesmo da obra, em um teatro distante dos centros, sem público, sem abertura, num ponto perdido no mapa.

Antes da residência em si, fizemos uma pesquisa iconográfica ao redor de pinturas de natureza morta, que nos levaram a trabalhos como *Still Life with Cheese* (Floris Claesz. van Dijck, c. 1615); *Still Life with a Gilt Cup* (Willem Claesz. Heda, 1635) e *Banquet Still Life*, (Adriaen van Utrecht, 1644). Buscamos na investigação dessas imagens entender o que compõe tais paisagens agonizantes, em que os elementos retratados, mesmo que decadentes, são alçados à eternidade do tempo. Desviam-se do fim próximo e palpável, como denunciam a composição por vezes caótica de objetos, a oxidação das frutas, o pouco frescor no olho do peixe e as cascas de pão a amontoarem-se sobre a mesa. Seria o ato da exposição e seus eventos uma outra forma de *Vanitas*?

Com base nessas reflexões, organizamos uma espécie de “*Déjeuner sur l’herbe* contemporâneo” (Édouard Manet, 1863), cujos comensais foram alguns membros da equipe do Teatro e um casal de amigos. Em um espaço aberto, à luz do dia, com a

vibração do vento e da paisagem verdejante, o evento se deu em um lugar liberto do ambiente expositivo e do jogo social da inauguração. Os elementos naturais do banquete foram encontrados localmente durante a residência: vegetação coletada para os arranjos e alimentos produzidos por fornecedores locais.

Ao desenhar o banquete, veio a clareza de que o trabalho consolidar-se-ia, de fato, com o término do evento. Foram aplicadas técnicas para criação de uma escrita no toalha da mesa. Cada participante deixaria rastros de sua presença na tela branca que poderia dar vida futura ao trabalho. Transladada ao palco, a mesa completa foi objeto de nosso escrutínio nos dias seguintes: observamos o declínio dos alimentos e das plantas. E foi assim que de fato o trabalho aconteceu, ao terminar de inscrever no pano a passagem do tempo. Os líquidos que verteram dos alimentos, as manchas das frutas, do vinho e das mãos contam agora a história daquele momento fugaz, vivido entre poucos.

Em todos os três casos, investigamos as condições de circulação e recepção de trabalhos de arte a partir do sistema de relações conjurado pela Arte. O deslocamento conceitual da mesa faz com que o objeto produza uma espécie de campo gravitacional que promove a partilha do alimento e da vida; é ela seu próprio *site*, um dispositivo que faz o trabalho acontecer e a ele se dirige. Assim, o projeto assume formatos distintos: primeiro a intensidade de um *evento único*; em seguida, como *exposição* (o que está à mostra é resultado de uma pesquisa/ação), e finalmente, como *residência artística*, em que o próprio tempo de investigação constrói e faz o trabalho acontecer.

O título parte da interpretação do termo em francês, que significa o canapé ou aperitivo, o que antecede o prato principal. Ao mesmo tempo, pode ser lido literalmente como “fora da obra”, propondo uma reflexão sobre o que fica para além do espetáculo social da arte. Nesse sentido, *Hors d’oeuvre* é proposto como um comentário crítico às dinâmicas mencionadas, mas não finda aí. A partir da experiência ativa, habita simultaneamente os lugares entre a proposição e a participação, para finalmente acontecer com o que restar.



Figura 28. *Imagens da montagem do banquete durante a Bienal de Coimbra (2019). Acervo pessoal.*



Figura 29. *Imagens do banquete durante a Bienal de Coimbra (2019). Acervo pessoal.*



Figura 30. *Imagens do banquete durante a residência Fauna, 2021. Acervo pessoal.*

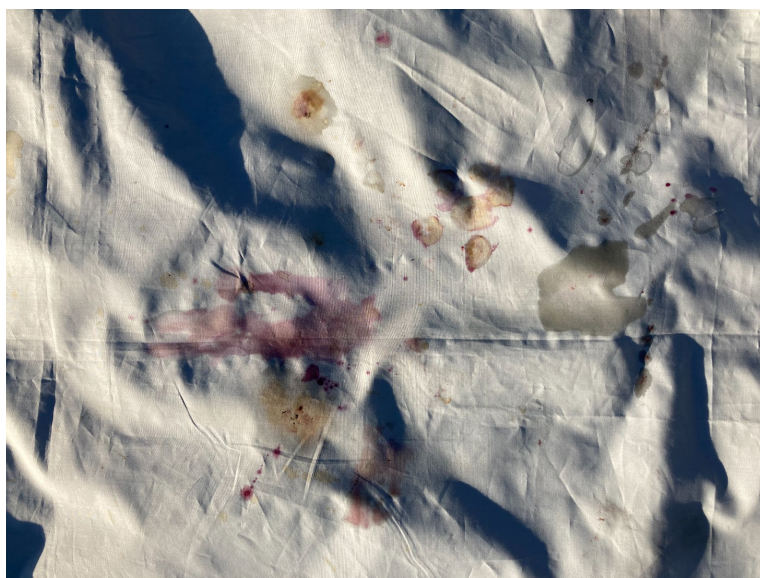


Figura 31. *Imagens do banquete durante a residência Fauna, 2021. Acervo pessoal.*



Figura 32. Mesa final do banquete durante a residência Fauna, 2021. Acervo pessoal.

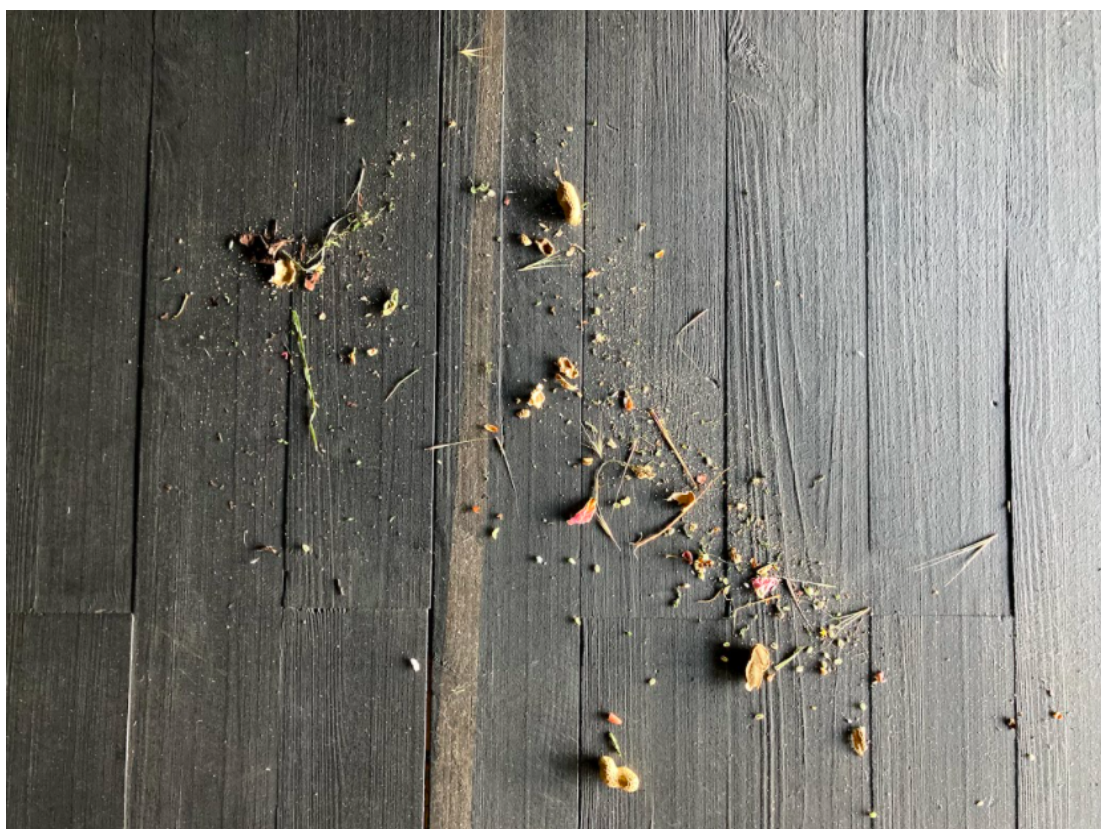
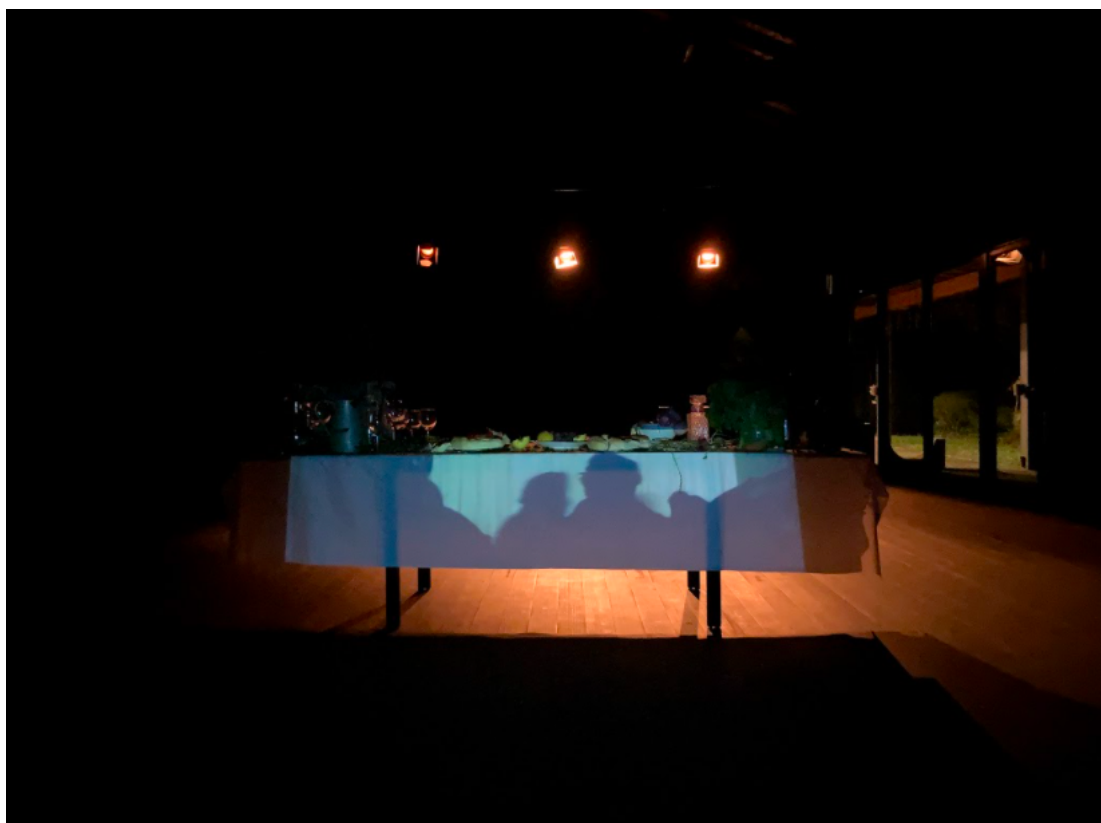


Figura 33. *Imagens finais da instalação na residência Fauna. Projeção do primeiro ato do banquete na mesa durante a residência e restos da instalação, respectivamente. Acervo pessoal.*

3.2.2 Estrutura Superficial (2013-)

Em 2013 iniciei uma investigação sobre convenções utilizadas no espaço institucional da arte. Comecei a colecionar uma série de panfletos, catálogos e folhas de sala de espaços expositivos, e assim surgiu a série Estrutura Superficial, trabalho que acontece no entrelaçamento entre a prática artística e a curadoria em arte contemporânea. O projeto busca compreender suas ferramentas e procedimentos por meio de experimentações com o desenho, recorte, colagem e fotografia. Investigo a constituição de projetos curatoriais e expográficos, seus métodos e normatizações, em representações gráficas de textos, plantas baixas, fichas técnicas e outros.

A ação consiste em um ato de manipular materiais gráficos de exposições, para remover informações como o nome de artistas, exposições e /ou instituições, e ainda símbolos e outros códigos utilizados. Com isso, pretende-se que o foco recaia sobre a estrutura da linguagem: relações de poder ou de alienação explicitadas pelo posicionamento de textos e logotipos, a cadência da narrativa e a escolha de adjetivos. Os rasgos deixam vaziar palavras e outros elementos visuais. Fazem inserções sobre o que seria um *idioma da arte* e tem por fim voltar ao sistema expositivo como obra, em uma espécie de metalinguagem.

É nítida a importância que o texto curatorial assume hierarquicamente à apresentação dos trabalhos em exposições de arte. Muitas vezes funciona como uma espécie de filtro da visitaçao, pelo qual os espectadores terão de passar inadvertidamente transformados por seu discurso. Sua inserção em catálogos muitas vezes costuma ser uma variação do chamado "*texto de parede*", fazendo referência à forma como costuma aparecer na entrada do percurso expositivo, estruturados em cerca de quatro parágrafos. Não por acaso, também em impressos costuma introduzir a leitura, aparecendo antes das obras em questão. Ao reproduzir um texto de parede em um catálogo, perde-se o vínculo com seu habitat expositivo. Desprovido de referência visual - a articulação entre os

trabalhos ao qual se endereça - acaba por tornar ainda mais evidente a especificidade do mencionado idioma.

Propondo, portanto, uma leitura da curadoria como linguagem, os trabalhos constituem uma série de experiências visuais a partir da coleta de catálogos e folhetos de exposições de arte. A comparação entre imagens é o que possibilita o desvelamento de um padrão “estilístico”. Na seleção apresentada a seguir, aparecem eventos realizados no Brasil, em Portugal e Espanha, em instituições públicas e privadas, entre os anos de 2014 a 2018 (Figuras 34-37).

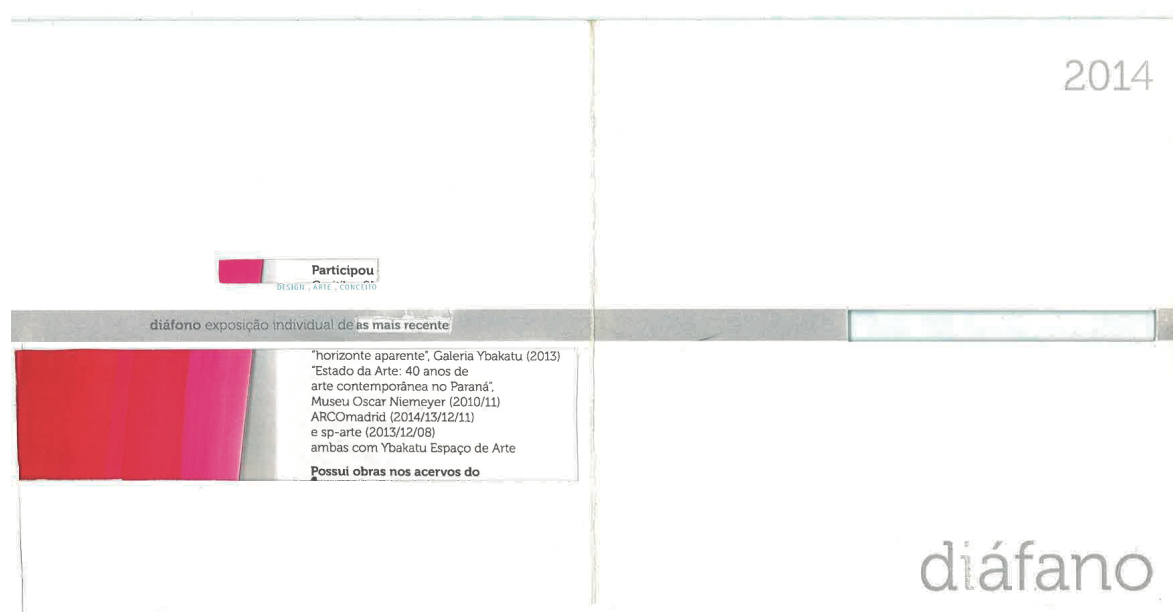


Figura 34. *Diáfano*, recorte sobre folder de exposição no Brasil, 2014. Acervo pessoal.

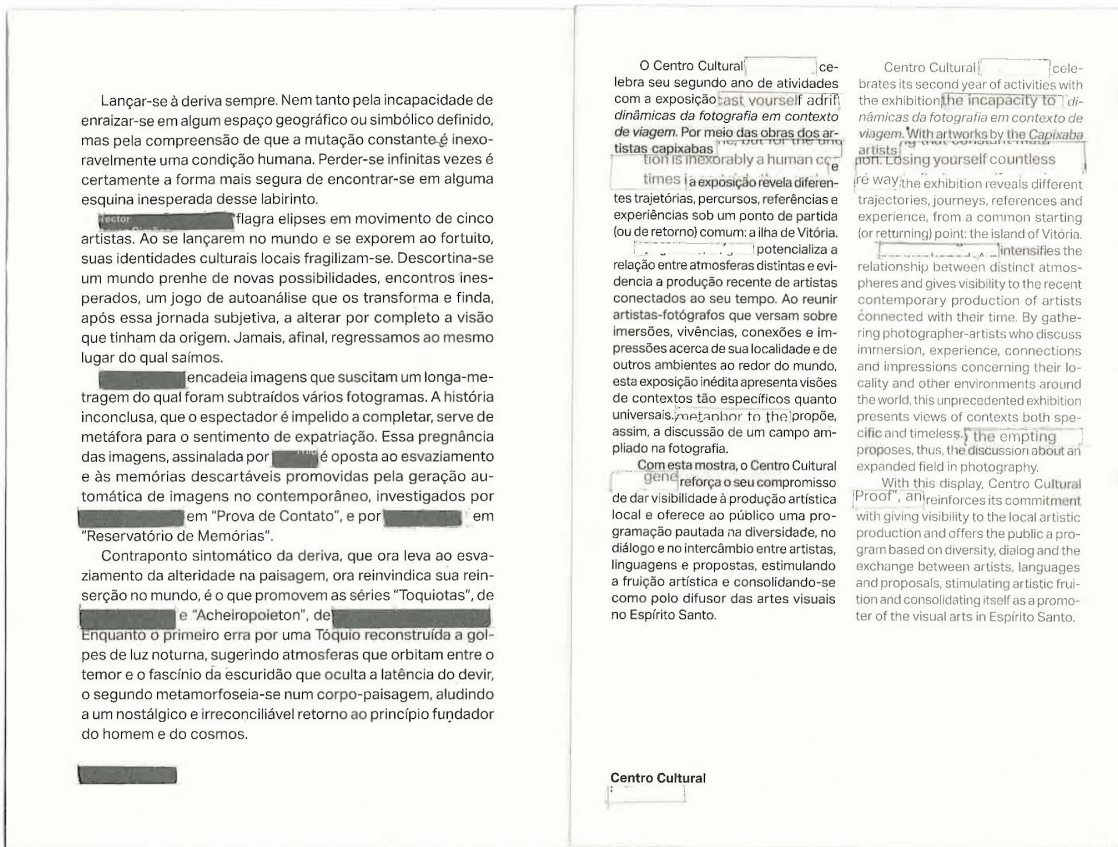


Figura 35. *Imagem-Passagem*, recorte de folder de exposição no Brasil, 2017. Acervo pessoal.



Figura 36. *Palimpsest*, recorte de exposição na Espanha, 2018. Acervo pessoal.

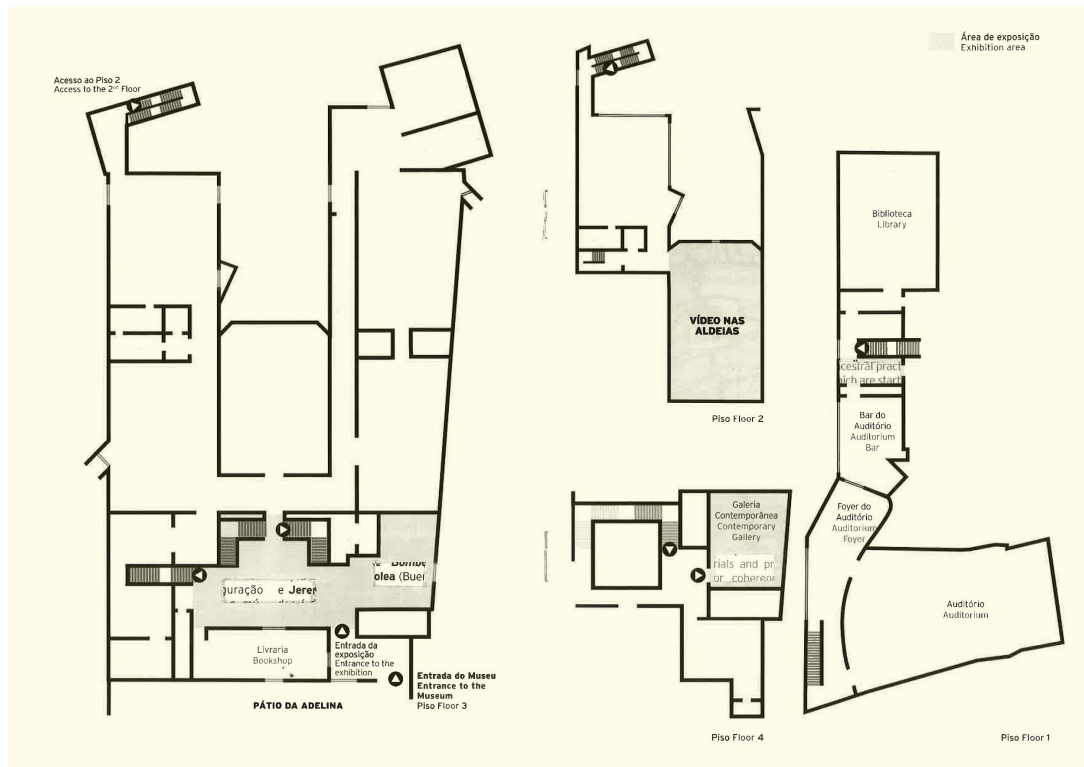


Figura 37. Recorte sobre folder de exposição em Portugal, 2017. Acervo pessoal.

No caso específico de *Insígnia*, me debruço sobre os cartazes produzidos em diversas épocas para eventos realizados no Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. A ação consiste em recortar do papel as palavras e símbolos que identificam a instituição e, com sua ausência, ressaltar como uma hierarquia de informações é elaborada nesses materiais. Mesmo possuindo autorias diferentes, observam-se critérios de construção bastante estabelecidos. Por contraste, destaca-se a presença da forma-símbolo da Universidade. Há, curiosamente, nos cartazes coletados uma variação da tonalidade do brasão, que em suas três versões parece simbolicamente esvanecer. Os rasgos, contudo, reforçam sua presença. No último cartaz, caso mais emblemático, a insígnia se sobrepõe aos nomes dos artistas participantes da exposição Motel Coimbra, inclusive sublimando a leitura dessa informação. Dessa maneira, o jogo entre fazer sumir e aparecer faz novas inserções sobre tais construção gráfica e tem por fim voltar ao sistema expositivo como uma espécie de metalinguagem, incorporando a parede como elemento do trabalho (Fig. 38).

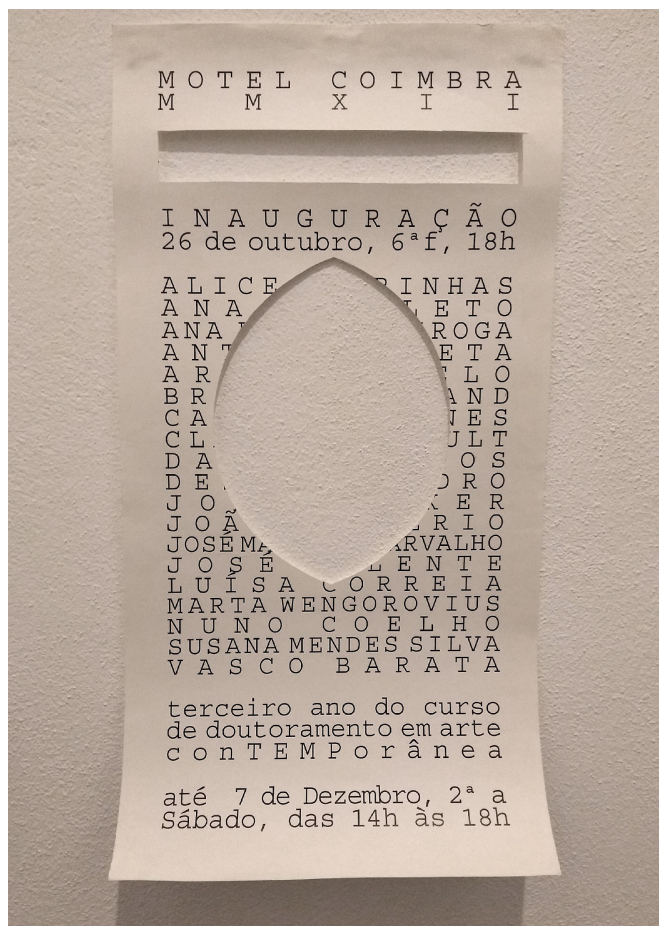


Figura 38. Montagem do cartaz recortado sobre a parede do ateliê da Universidade de Coimbra (esquerda) e Desenho digital da insígnia (brasão, direita) da Universidade. Acervo pessoal.

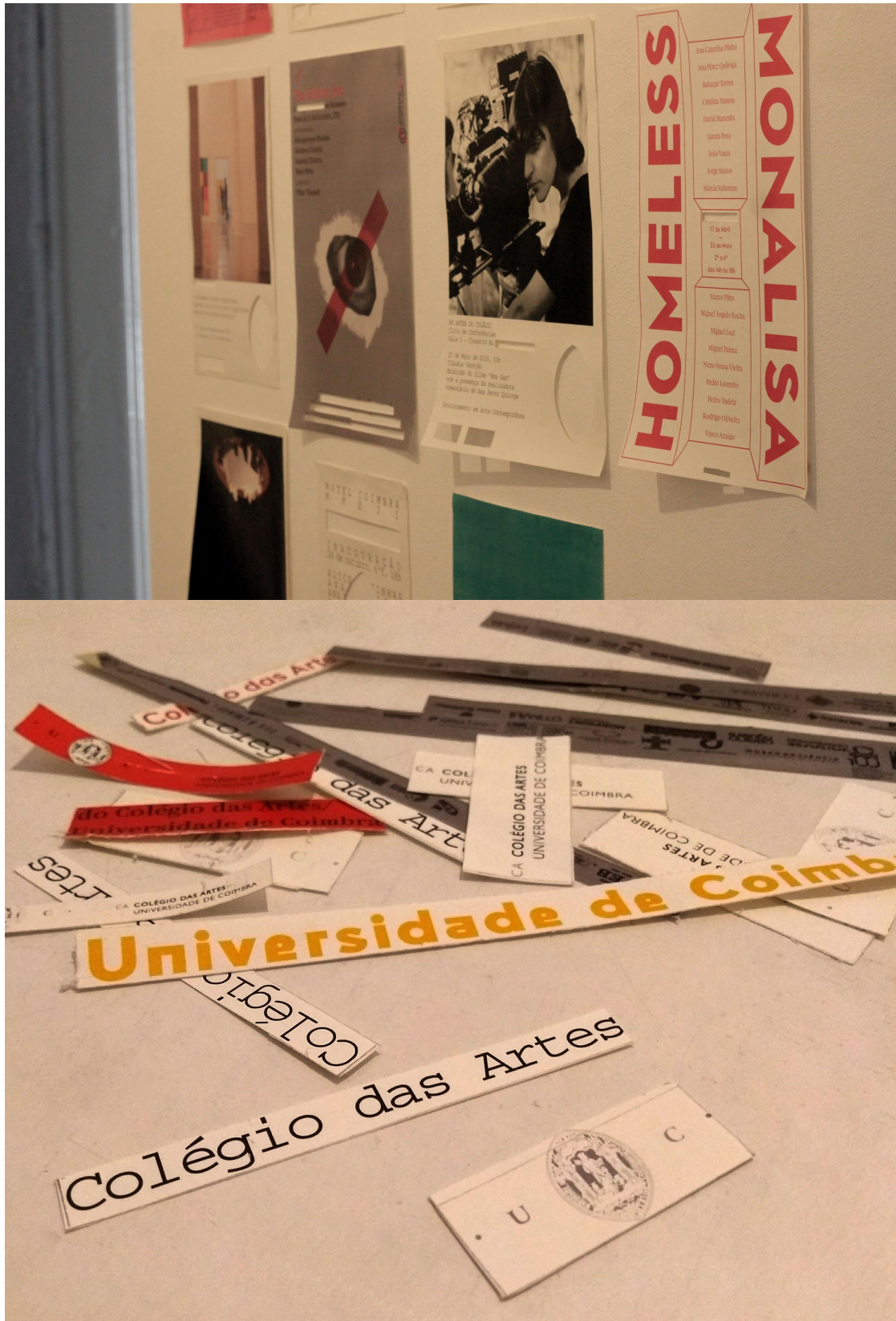


Figura 39. Montagem do trabalho *Estrutura Superficial* no ateliê do Colégio das Artes (imagem superior) e Restos das remoções de menções à Universidade de Coimbra (imagem inferior). Acervo pessoal.

Em outra ocasião, em 2021, exploro uma coleção de plantas baixas, redesenhando e retirando alguns elementos de identificação. Por definição, uma planta baixa é uma seção longitudinal de um espaço tridimensional, uma espécie de plano-lâmina que corta um determinado volume a 1.50m de altura. Isto determina, segundo a convenção, que tudo abaixo de tal seção será representado com linhas contínuas, e acima, pontilhadas.

A seleção compreende exposições que visitei em Portugal e na Espanha (2017-2020). O material trabalhado foi produzido por museus, galerias e espaços independentes, que muitas vezes utilizam esse recurso para guiar o visitante em suas salas.

Curiosamente, cada organização opta por uma determinada convenção para representar seu ambiente expositivo: a maioria delas não acompanha a norma técnica mencionada e por isso, parecem presumir que quem lê, domina esses códigos. Pode ser que façam algum sentido estando dentro deles, mas agora, são arquiteturas desprendidas de seu índice, o espaço físico. Mesmo conhecendo o espaço, em alguns casos, não se sabe onde é a entrada ou a saída, ou a ligação entre salas. Aparecem nos desenhos símbolos ou objetos que não fazem parte da exposição, restando no papel como um grande mistério. Sem janelas, sem referentes, sem rota de fuga. Símbolos que flutuam no espaço infinito.

Como também raramente há legendas completas, os desenhos/representações revelam que para poder navegar pelos espaços, é necessário ser fluente nesta linguagem.

O último trabalho até o momento (2021), trata-se de uma abstração sobre o que seria um ponto de partida para materializar ideia em projeto. Comecei a refletir sobre o potencial do papel milimetrado, dispositivo móvel que permite gravar o que já existe de forma mais ou menos exata (aproximada), mas facilmente inteligível aos que conhecem seus códigos. O papel, como disparador para imaginar outros planos, cobriu uma parede inteira da minha sala (Fig. 14) e o corredor de acesso do prédio. Queria pensar que o dispositivo-papel, como elemento banal, pode ser lugar de proposição, mas também é ele

propositor de um novo espaço. Para o Projeto Tirante, concebido em 2018, mas finalmente executado em pleno confinamento da pandemia do Covid-19, voltei meu olhar sobre o espaço que habito, minha casa, e os espaços expositivos, lugares do meu interesse profissional e acadêmico.

A pesquisa continua, assim como a coleta de materiais que comporão este acervo.

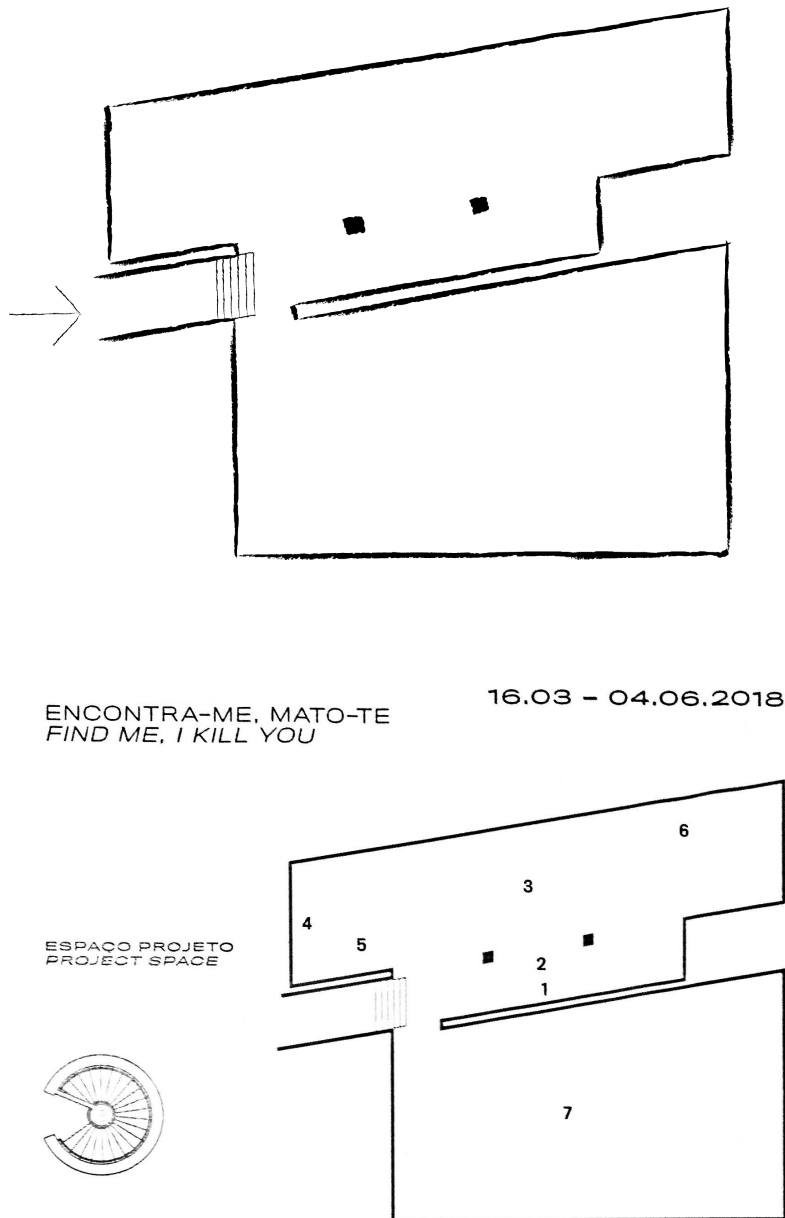


Figura 40. Desenho digital feito a partir de plantas baixas que compõem a série *Estrutura Superficial* (2021, imagem superior) e *Imagem escaneada de folder de exposições em Portugal* (imagem inferior). Acervo pessoal. Acervo pessoal.

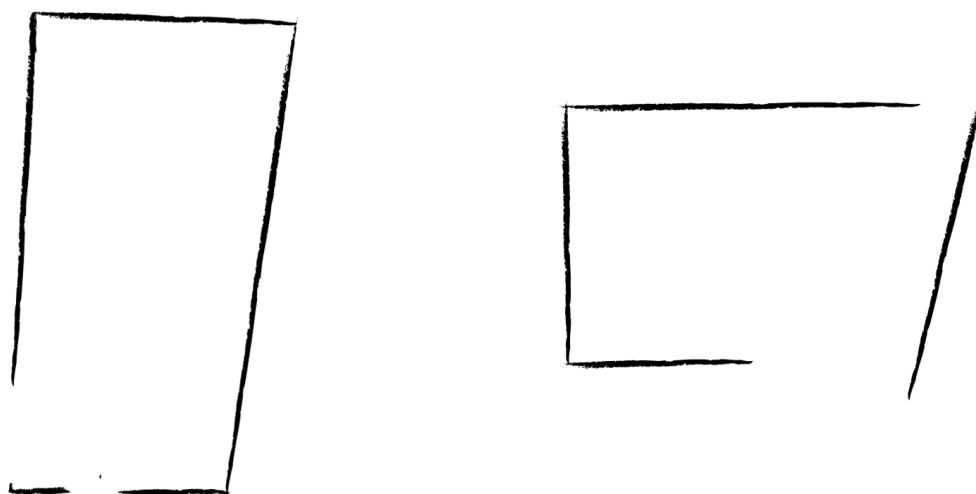
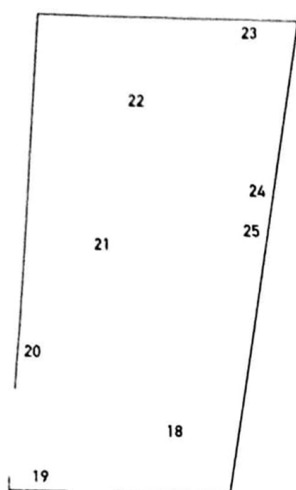


Figura 41. Desenhos digitais feitos a partir de plantas baixas que compõem a série *Estrutura Superficial* (2021). Acervo pessoal.

SALA 3



SALA 4

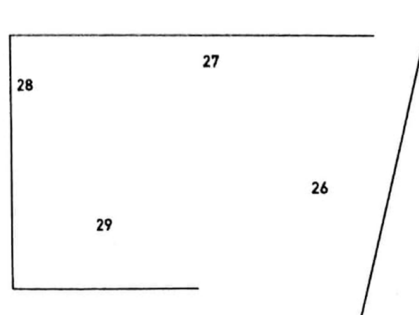
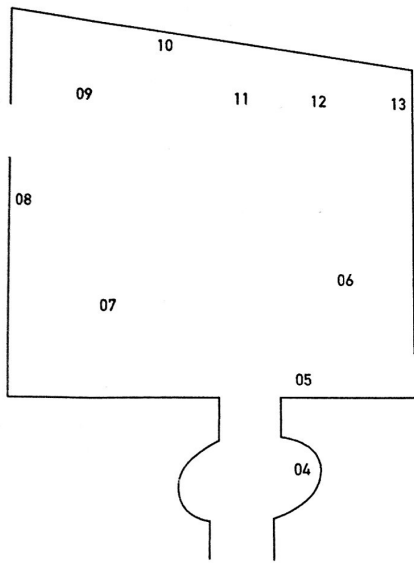


Figura 42. Imagens escaneadas de folder de exposições em Portugal. Acervo pessoal.

SALA 1



SALA 2

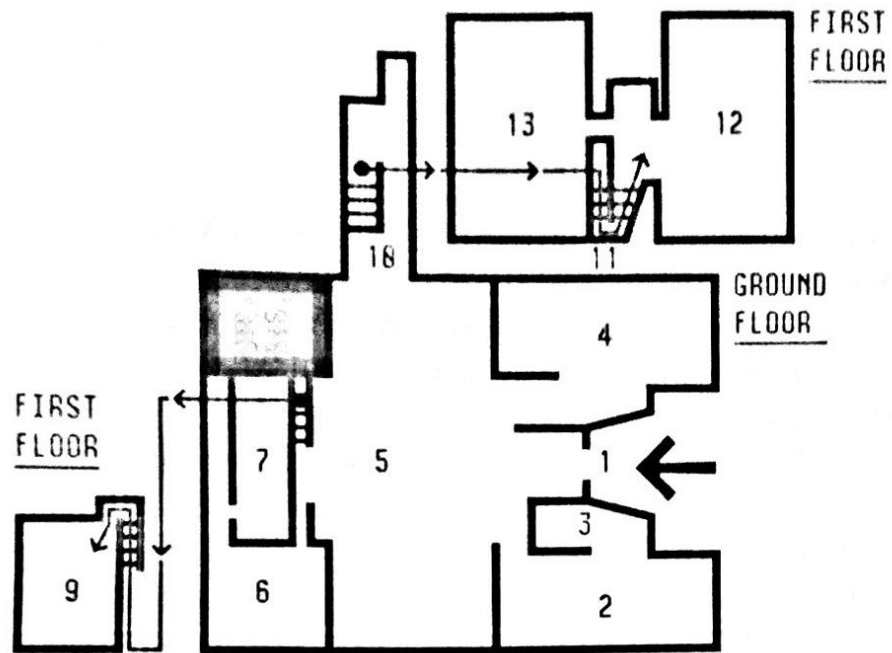
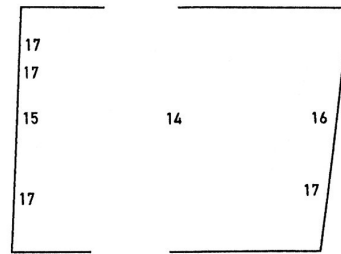


Figura 43. Imagens escaneadas de folderes de exposição. Acervo pessoal.



Figura 44. *Escala*, instalação, colagem de papel milimetrado a4 sobre parede, 2020. Acervo pessoal.

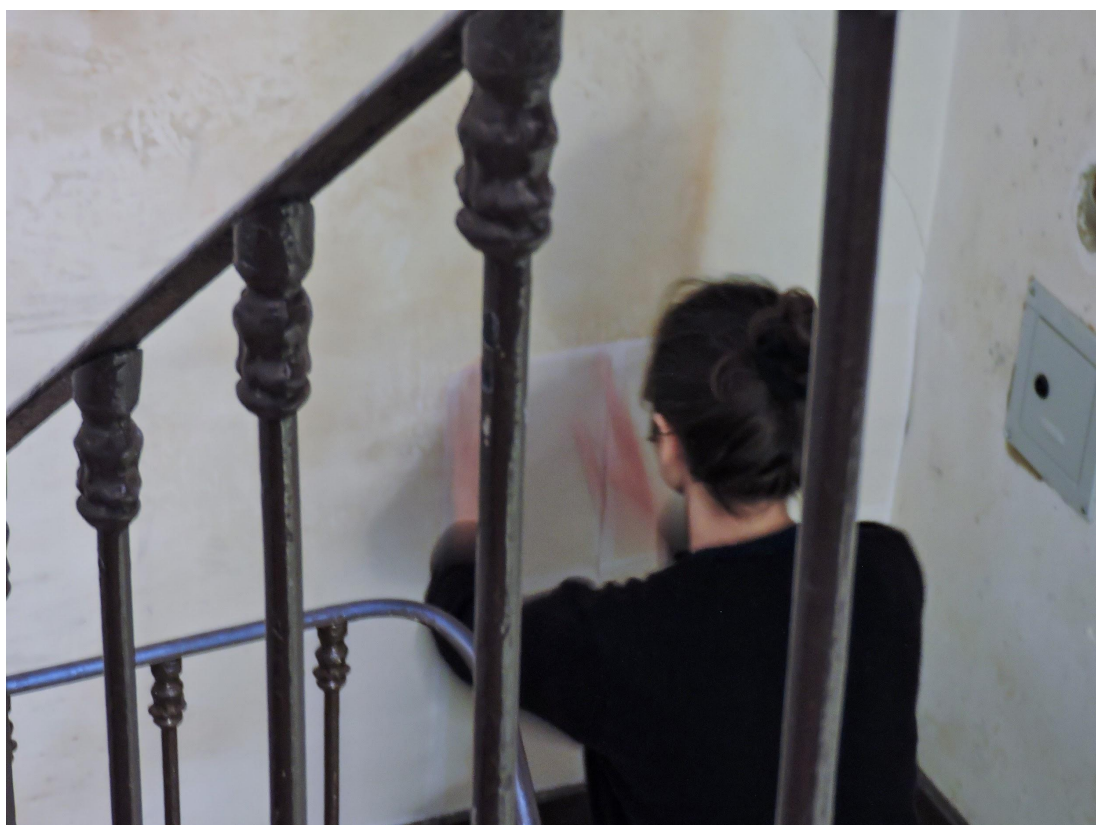
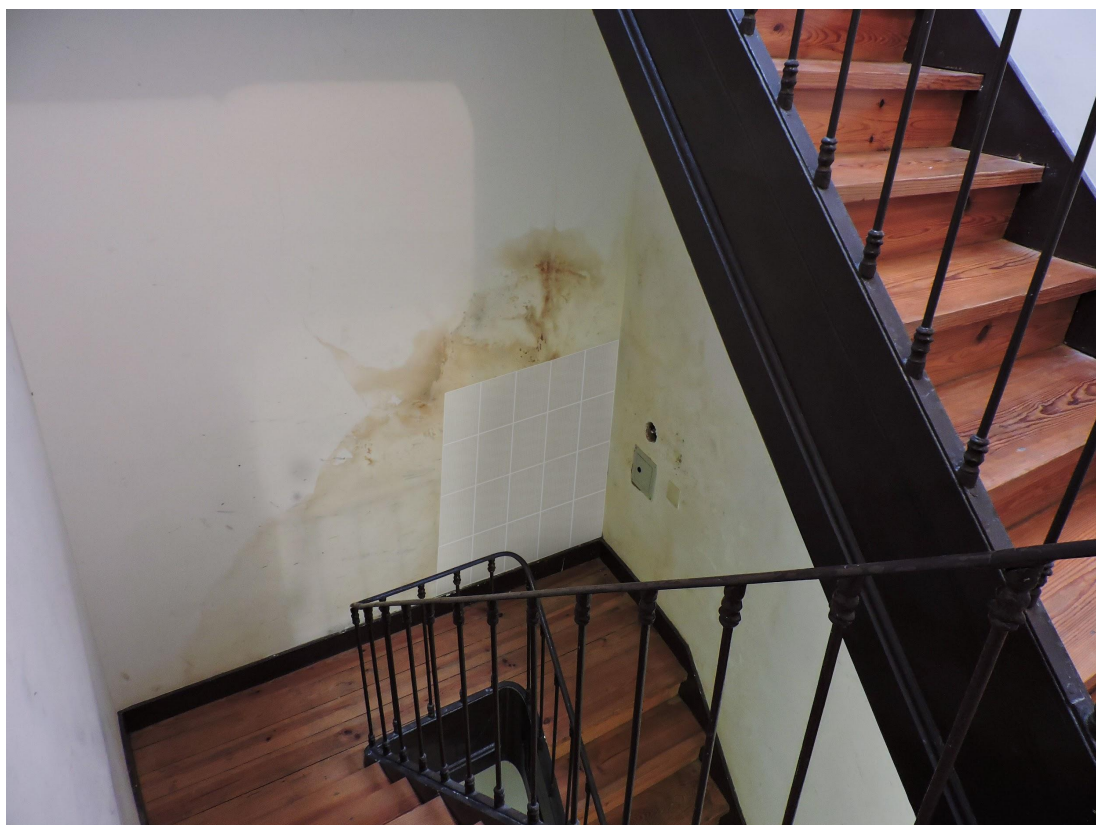


Figura 45. *Escala, colagem de papel milimetrado a4 sobre parede, 2021 (imagem superior) e Montagem da instalação (imagem inferior). Acervo pessoal.*

4.0 Último desvio: considerações finais

Essa tese partiu de um pressuposto fundamental: *pensar fazendo*, entendendo que é a partir da ação, do agir, que um horizonte de possibilidades se abre à reflexão. Essa característica, presente em muitos projetos ditos alternativos ou independentes, foi a motivação para construção de uma investigação teórico-prática, com objetivo de criar uma contribuição sobre o assunto ainda pouco explorado academicamente.

A investigação é aqui entendida como construção rizomática. Criar um texto acadêmico é tecer relações entre referências, fazer conexões sinápticas, construir um mapa mnemônico sobre determinada questão. Tal construção, entendo, só pode ser colaborativa, uma vez que se vê atravessada por tantos corpos, teorias e lugares, mesmo que em muitos momentos pareça uma ação solitária ou individual. Encarando então a possibilidade de criar uma “tese em co-laboração”, os textos e projetos apresentados receberam a contribuição direta ou indireta de artistas, pesquisadores e produtores, com os quais colaborei nos últimos anos.

Cada termo e referência convocam um sem-número de outros, o que pode ser desesperador ou desafiador. Opto pelo desafio, já que entendo a investigação mais do que um *trabalho em processo*, uma *aventura em processo*: não se finda aqui e não cabe em apenas um livro contar todas as coisas que aconteceram em um período de quatro anos.

A escolha por diferentes formatos de textos foi a forma encontrada para materializar um conjunto de reflexões que gravitam ao redor do lugar do artista hoje. No meu caso específico, uma trajetória que é atravessada pela curadoria, pela gestão cultural e pela arquitetura. Pouco a pouco, me dei conta de que os trabalhos que realizei e os textos que escrevia para os editais, e posteriormente, para os catálogos e sites dos projetos, eram, na verdade, partes indissociáveis dessa tese. Alguns casos são explícitos, como os projetos Estrutura Superficial e Hors d’oeuvre, que se dedicam justamente a decodificar procedimentos comuns ao sistema da arte, e por tanto, fazem uma crítica a tal sistema; e

os dois programas de residência Entre Nós e Outra Margem, que refletem sobre as relações transdisciplinares e a criação artística coletiva influenciada por contexto e entornos imediatos.

Sem desviar do assunto principal, a costura entre experiências vividas e ensaios textuais, trabalhos artísticos, exposições e programas de residências criados se constituíram como os principais métodos da investigação: *pesquisa de campo, no campo, para o campo*.

Bourdieu (1989) ao enfatizar a importância de métodos combinados em investigações acadêmicas, chama atenção aos "cães de guarda metodológicos" já que a eles interessa o "monoteísmo" e a *rigidez*:

em suma, a pesquisa é uma coisa demasiado séria e demasiado difícil para se poder tomar a liberdade de confundir a *rigidez*, que é o contrário da inteligência e da invenção, com o *rigor*, e se ficar privado deste ou daquele recurso entre os vários que podem ser oferecidos pelo conjunto das tradições intelectuais da disciplina - e das disciplinas vizinhas: etnologia, economia, história (p.26).

Assim, uma tese que desafia a própria escrita de uma tese, que chama atenção ao seu processo de elaboração para além de conclusões finais, está próxima do que acredito ser, enfim, a própria prática artística. É esse labor, que ao ser processual, empírico, híbrido, é muitas vezes invisibilizado pelo seu resultado final.

Acredito na busca de alternativas como meu eixo nesse mundo. Essa forma de existir, portanto, é refletida já no título da tese, cujos conceitos de *fronteira e margem* se veem atravessados pela arte, filosofia, geografia e política, e foram utilizados como figuras de linguagem para pensar as relações de independência e seus sinônimos dentro da arte contemporânea.

Sem um recorte geográfico específico, por entender que há um denominador comum na "prática independente", meu argumento foi criado a partir de uma vivência construída em projetos realizados principalmente no Brasil, na cidade de Vitória,

entrelaçando experiências com países latino-americanos e europeus. Apesar da proximidade com os grandes centros de produção econômica e cultural, como Rio de Janeiro e São Paulo, a cena local se encontra à margem de tais circuitos. Essa investigação parte de uma experiência pessoal com essas questões, desconexões, estratégias de sobrevivência, e que, finalmente, apesar de alternativa, não está isolada, e encontra ecos em produções de outras pessoas, coletivos e organismos.

Com o mundo de possibilidades que a internet nos trouxe, diminuindo distâncias e permitindo colaborações inesperadas, é risível pensar em fronteiras como coisas estanques ou intransponíveis. Para a criação, não há esse tipo de fronteira.

Já sob a ótica da marginalidade, as fronteiras começam a tomar outro lugar de importância que as sociedades ainda têm muito trabalho pela frente ao repensar suas origens e desigualdades históricas. Ainda hoje, ao nascer, carregamos uma espécie de marcador identitário, que apesar de alvo de revisões, ainda são motivos de violência, exotificação, apagamentos e preterimentos. Falo disso em vários momentos, mas explicitamente quando menciono exemplos de projetos de artistas que questionam a visão estereotipada sobre seus países, corpos e trabalhos. Esse assunto, bastante em voga nos últimos anos, tem redefinido o papel da instituição museal como todo, o que exige repensar sua missão, acervo, programações e diálogo com os públicos.

Ainda sobre a experiência marginal, vale a reflexão de como o lugar do artista na sociedade permanece ligado a uma relação de precarização das relações de trabalho, uma vez que existe um desconhecimento generalizado sobre os modos de ser e fazer da produção artística. Desconhecimento este que é discutido também quando o artista decide atuar como pesquisador acadêmico. Esse desafio se coloca na medida em que os artistas voltam-se à academia como forma de ampliar seu leque de atuação profissional. É aí que surge uma série de desafios entre conciliar o trabalho artístico (a criação, seus métodos, o tempo necessário a ele) com a pesquisa acadêmica e suas particularidades (além de outros afazeres ou obrigações profissionais). Quis pensar, como provocação, o que aconteceria

se dividíssemos e registrássemos de forma muito precisa (como faz pensar a indústria cultural ao querer calcular honorários a partir de conceitos como “horas trabalhadas”) nossa jornada diária, marcando os tempos de pesquisa/investigação, trabalho remunerado e não remunerado, lazer e descanso (ver *Linha do tempo*, Capítulo 3). Viver não cabe em números nem em operações compartimentalizadas, isto está claro, e é um fato que o grande desafio da vida contemporânea é conseguir equilibrar todas as nuances entre o pessoal e profissional.

Ser uma artista independente é, nesse sentido, buscar caminhos para uma prática mais sustentável. Fica claro que em locais onde existe um circuito mais estabelecido de arte, os artistas se beneficiam de uma estrutura profissional mais adequada para realizar seus trabalhos. Estou falando de contextos onde existem universidades com curso superior em Artes, bolsas de investigação, editais e financiamentos para a criação artística, entre outros. A Indústria Cultural ao financiar essas estruturas, é a grande beneficiária de seus resultados, uma vez que ao investir no setor, forma profissionais, gera empregos e movimentam o mercado de arte como um todo, seja com mecanismos de compra e venda, seja diretamente ao formar coleções em museus (e conseqüentemente, gerar receitas com suas programações).

Com a diminuição da presença da figura do mecenas ao longo das décadas e a multiplicação de escolas de arte (e, conseqüentemente, de uma cena competitiva entre “artistas profissionais”), buscar fontes diversas de financiamento parece ser uma peça-chave para a sobrevivência nesse sistema. Uma saída estratégica tem sido a participação em editais de cultura que financiam a produção de obras, intercâmbios e pesquisa artística.

A complexidade das submissões, no entanto, continua sendo um fator que afasta muitas pessoas dessa possibilidade, por mais que hoje existam cursos e formações promovidos pelas próprias entidades de fomento. Há aí outro ponto chave: o tipo de linguagem usada, as métricas e a geralmente extensa lista de documentos necessários,

são elementos estranhos à prática artística. Eles servem para atender aos anseios da Indústria Cultural em aferir se os projetos terão impactos significativos no ecossistema da cultura, se o proponente é capaz de cumprir o que propõe, se os projetos trarão visibilidade para o tecido artístico e, principalmente, se os resultados podem gerar bons indicadores, para então atrair mais investidores (e investimentos) para o setor.

Apesar do esforço e da dedicação necessária para concorrer aos editais de cultura, é de se ressaltar sua relevância, uma vez que, como dito anteriormente, são eles que têm apoiado e permitido a realização de trabalhos que não poderiam ser autofinanciados ou financiados de outra maneira.

Outra estratégia importante está na coletivização. Atribuo esse fato à existência de lugares (físicos ou virtuais) em que os artistas criam, organizam, colaboram, como forma de gerar alternativas para a circulação e comercialização de seus trabalhos.

Nesse sentido, a existência de organismos alternativos está diretamente vinculada à sua possibilidade de manutenção e subsistência financeira. É aí que vemos surgir parcerias com grandes instituições, que patrocinam parcialmente ou totalmente programas independentes; a busca por editais e apoios para espaços e coletivos; a venda de produtos (obras, livros, objetos) e serviços (cursos, *workshops*, mentorias, residências pagas); campanhas *online* e *offline* (*crowdfunding*, leilões); parcerias com a iniciativa pública e/ou privada. São todas estratégias de sobrevivência e codependência, uma vez que neste circuito tanto organismos maiores quanto menores apoiam-se uns nos outros para existir. As instituições de arte precisam de artistas, é sempre importante lembrar.

O esforço de sobrevivência e de resiliência são constantes, e por vezes, estratégicos. Como nos alerta Renato Rezende (2014):

o artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: dedica-se a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas, etc.) (...) no

qual o mesmo posicionamento e o mesmo signo podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição (p.12).

Existe, portanto, uma relevância no que tem sido desenvolvido sob o âmbito de organismos alternativos (autônomos, autogestionados, *artist-run...*), plataformas virtuais ou residências artísticas, para o debate crítico em arte contemporânea. Essa produção de conhecimento, por vezes menos acadêmica, mas não por isso menos rigorosa ou estruturada, é animada pelo espírito da experimentação e da criação colaborativa entre agentes diversos, não só do campo da arte. O conceito de alternativo ou independente deve ser interpretado junto à discussão-chave desta tese: somos parte de uma constelação maior de relações interdependentes.

As instituições pouco a pouco têm dado a devida atenção a esse cenário de produção, como aponta Murphy (p.08, tradução minha): “a presença independente [*artist-run*] se torna mais visível no mundo (da arte) somente em casos em que grandes instituições e museus colaboraram com ditos espaços ou os incluíram em exposições do tipo “retrospectivas” [*survey-like*] em que apresentam um panorama de um período ou cena artística”. O autor comenta esse caso citando exemplos de grandes exposições e bienais como *Baltic Babel* (2002) de Charles Esche, em que oito cidades foram representadas por seus organismos artísticos mais potentes junto ao trabalho realizado em suas comunidades; e *No Soul for Sale - A Festival of Independents* (2010) organizado pela Tate Modern, que marcou o décimo aniversário da galeria com possivelmente a maior exposição já realizada nesse sentido (Murphy), em que participaram coletivos artísticos, espaços sem fins lucrativos e independentes de *Shangai ao Rio de Janeiro*:

The festival will bring together some of the most exciting and experimental new art from around the globe, displayed in an unconventional, do-it-yourself style. Ranging from monumental structures to witty interventions, epic performances to interactive

installations, participants will exhibit alongside each other without partitions or walls, creating a pop-up village of global art for visitors to explore (p.09)⁶³.

No caso das residências artísticas presenciais, é o deslocamento do artista do seu lugar cotidiano que pode gerar, na melhor das hipóteses, uma experiência de habitar outros contextos, uma oxigenação de seus processos criativos, novas descobertas e reflexões. Nem todas as residências artísticas pressupõem a produção de trabalhos finais ou resultados materiais, o que de certa forma parece contrariar a “lógica industrial” dos projetos culturais. É claro que já existem residências subordinadas a grandes museus ou instituições, que depois seguem estruturas de apresentação de resultados já conhecidas (exposições, encontros com artistas e curadores, catálogos).

Por isso, considero tão importante visibilizar essas e outras formas do fazer artístico que ativamente propõem-se a encontrar brechas e alternativas. Devemos seguir imaginando maneiras de apoiar a criação artística fora do confinamento e do discurso da produtividade, já que sabemos que criar não é uma ação sistemática; é um ato que extrapola o “trabalho de segunda a sexta-feira”. Lutar para tornar a prática artística uma possibilidade profissional menos precária, combatendo algumas práticas institucionais que a colocam, sempre que podem, como “produto final”, esquecendo que seu processo produtivo depende de muitas horas de estudo, pesquisa e realização, raramente remuneradas.

Como nos lembra o artista e crítico Marcelo Expósito (2006),

Thus the exploitation of artistic labour is *intensive*, because it is exercised in the overall time that you commit to your work, but the key to its economical sustainability for the institution resides in the fact that it is formalised

⁶³ Press release da Tate Modern, publicado em 2010, disponível em: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/no-soul-sale-festival-independents>

discontinuously: you only get paid for the specific project, exhibition or investigation or the number of hours “you work” (p.01).

Entendo que as atividades realizadas nessas estruturas têm a tendência e a capacidade de influenciar mudanças no *modus operandi* da Indústria Cultural - termo que escolho manter e utilizar, por mais que já existam outros em substituição, como Economia Laranja ou Economia Criativa⁶⁴, para seguir com o raciocínio capitalista.

A própria duração e as diferentes formas de condução dos organismos independentes são um indício desse processo: heterogeneidade também nas formas de existir (efêmeras ou mais estáveis), variedade de atividades, linguagens e interesses, além da própria organização interna. Manter-se “amorfos”, pouco classificáveis é também uma forma de fugir de categorizações burocráticas e estanques. Poder mudar de direção e opinião sempre que necessário, sem que isso comprometa o desenvolvimento ou qualidade de pensamento e produção pode ser revolucionário.

Buscou-se contribuir para trazer visibilidade para a prática independente e a importância que essa forma de pensar e agir sobre o território mais conservador do sistema da arte tem criado ruídos e mudanças de direção. Como continua Murphy (2016, tradução minha),

a importância e valor (de tais organismos) para a viabilidade da arte contemporânea criticamente engajada é menosprezada. Igualmente, o papel desses espaços em apoiar o trabalho de artistas, muitas vezes num momento crucial de formação, é

⁶⁴ Prescindo da explicação aprofundada sobre os termos em específico, principalmente, porque englobam um ecossistema de produção muito maior que o universo da Arte Contemporânea (também as Artes Cênicas, o Design, a Moda, a Arquitetura...). O primeiro termo, foi cunhado pelo autor britânico John Howkins, em 2001, e o segundo, pelos autores Felipe Buitrago e Iván Duque, no livro “La economía naranja: una oportunidad infinita” (2013), publicado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID, Washington), muito utilizado para caracterizar a produção criativa advinda de países da América Latina. O que interessa aqui é observar as várias denominações surgidas nas últimas décadas para construção de um setor econômico que gere a produção criativa profissional.

amplamente despercebido. A energia investida na manutenção nessas iniciativas se esvai rapidamente (...) e (com ela) a habilidade finita de manter atividades por meio de uma economia de trocas e de trabalho predominantemente não remunerado (p.09).

Optei em não mapear⁶⁵ formalmente os espaços independentes e residências artísticas, por entender que essa ferramenta não é a mais adequada para seu registro. Há, contudo, uma série de plataformas e publicações, mencionadas ao longo da tese, que são importantes recursos para consulta e memória desses espaços e suas contribuições. O fato é, que diferente de grandes instituições, a falta de recursos e apoios costuma ser o fator principal para o fechamento dessas iniciativas. De todo modo, a efemeridade é uma característica da prática independente e não pode ser vista de forma alguma como fracasso. As reflexões realizadas permanecem como contributos ao debate crítico em arte e são mantidas vivas em seus próprios agentes, em projetos de arquivos, publicações e plataformas virtuais, que funcionam estrategicamente como dispositivos de memória.

Os embates entre o sistema da arte e seus agentes são muitos e conhecidos. Podemos traçar uma genealogia de reivindicações entre artistas e agentes desse sistema que datam de séculos.

Meu objetivo com essa tese foi situar que na gênese do que hoje chamamos de espaço alternativo existe uma grande história de lutas e questionamentos sobre os enquadramentos ideológicos impostos pelas instituições (todas elas não só as de arte). Tais questionamentos estão envolvidos diretamente com uma prática artística mais

⁶⁵ Apesar de não apresentar esses dados de forma sistematizada, foram realizados mapeamentos e pesquisas ao longo desses quatro anos de investigação para entender o funcionamento de espaços, seus projetos e a relação com seus sistemas de financiamento. Antes de tomar essa decisão, percebi como várias iniciativas nasceram e morreram (principalmente com a crise trazida pela pandemia do Covid-19), e que todo e qualquer registro se tornaria rapidamente desatualizado. Optei, portanto, por incluir uma lista de programa de residências artísticas mapeadas, cujos dados foram extraídos de pesquisas e do banco de dados das plataformas (ResArtis, TransArtists, Rivet, Localisart.es).

questionadora e politizada, que posteriormente foi categorizada como Crítica Institucional. A tese se sustenta na ideia central, que para existir alternativa, é necessário um referente, um contraponto (a instituição). Os procedimentos institucionalizados, tão imbricados nas nossas práticas e relações cotidianas, são repetidos e assimilados tanto por indivíduos como coletivos organizados em espaços, plataformas e projetos ditos independentes.

Algumas décadas de história fazem emergir uma “nova crítica institucional”, em que seus praticantes, em vez de negar a instituição, adotam a estratégia de entendê-la profundamente para então infiltrá-la e, às vezes, sabotá-la. Alberro chama essa terceira vaga da crítica às instituições de *context art*, em que os artistas com frequência trabalham de forma colaborativa e produzem trabalhos que tomam a forma de projetos discursivos” (Alberro, 2005, p.XXII).

Proponho, como contribuição final, recuperar a reflexão apresentada no Capítulo 1 (ver 1.2 e 1.3), e ampliar e deslocar o conceito de *Artista-etc*, proposto por Ricardo Basbaum (2013), para o *Organismo-etc*. É preciso assumir, com todas as contradições implicadas, uma atuação heterogênea, mutante, atenta, enérgica, que se move entre campos disciplinares e indisciplinados, dentro e fora da instituição, como forma de atingir discussões sociais complexas.

Há vários exemplos de *Organismos-etc* operando pelo mundo, mas gostaria de citar um caso, em especial, que tive a oportunidade de acompanhar o funcionamento: o projeto Campo Adentro (Inland) baseado na cidade de Madri. Voltado para a valorização do campo enquanto força motora da vida, de onde provém o alimento e o saber tradicional. Articula sua base na cidade com outras localidades no interior, nas quais desenvolve projetos como a Escola de Pastores. Em Madri, é um espaço de acolhimento, escritório, eventos, residências artísticas e de cozinha compartilhada, onde acontecem atividades ao redor da comida. O projeto se mantém com financiamentos públicos e diretos, com a venda de produtos e serviços. Também a própria associação funciona ao redor de uma

estrutura de *economia participativa e auto emprego*⁶⁶. É assim que apoiam (via microfinanciamentos) projetos de impacto social; são intermediários e facilitadores na comercialização de terrenos em fazendas e vilas abandonadas na Espanha, inclusive orientando no processo de implementação de “projetos rurais”; comercializam os produtos advindos de projetos parceiros (como lã, mel, compotas, múltiplos de artistas e publicações independentes) em uma pequena loja em sua sede; dão mentoria para projetos e acolhem residentes.

Assim, ao que parece, para escapar da instituição é preciso ir além de posicionamento contrário a suas práticas, algumas delas bem pouco visíveis e já bastante naturalizadas. É necessário um olhar mais atento sobre os mecanismos de captura que a sociedade e o sistema capitalista nos coloca diariamente, para finalmente, encontrar possibilidades, poder negociar com elas, inventar outras formas de fazer e existir. Como explica Bourdieu (p.09) “os sistemas simbólicos (...) só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”. É fundamental, portanto, o conhecimento dessas estruturas de poder para desafiá-las.

Ainda há muito o que se aprender e sistematizar sobre as estruturas independentes, e é pela visibilização e apoio a esses projetos que podemos “(...) podemos expandir e deslocar o horizonte de constituição daquilo que é possível. Certamente, tais intervenções não impedirão o funcionamento da máquina capitalista, mas, insisto, podemos romper com um sistema de crenças, enquanto participantes” (Graw, 2011, p.158).

O contrário da prática hegemônica, nesse sentido, é a prática *heterogênea*. É a diversidade de opiniões e pontos de vista que podem trazer contribuições importantes aos debates na arte contemporânea. É preciso somar, contrastar e multiplicar pensamentos.

Assim, hoje, mais do que pensar sobre o circuito alternativo como lugar físico, dependente de espaços para existir, parece mais estratégico pensar em *práticas*

⁶⁶ Ver site do projeto www.inland.org/economy .

alternativas, que assim como as *institucionalizantes* também não se materializam em endereços. São formas de pensar e agir que se continuam como práticas de desvio. É possível, portanto, ser praticante de tal sistema sem propriamente estar constituído como sede ou coletivo.

5.0 Referências bibliográficas

- Alberro, A. and Stimson, B. (Eds.) (2009). *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Barker, E. (1999). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven & New York: Yale University Press.
- Barriuso, D. (2018). Authorship. In: *Impossible Glossary* (2018). Madrid: Asociación hablarenarte. (pp 86-97).
- Basbaum, R. (2013). O artista como pesquisador. In: *Manual do artista-etc*. Beco do Azogue, pp. 193-201.
- _____, R. (2011). Perspectivas para o museu no século XXI. In: Grossmann, M.; Mariotti, G.[orgs.]. (2011). *Museum Art Today - Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra (Coleção Fórum Permanente) [p. 185-192].
- Benjamin, W. *Passagens*. In: Bolle, W. & Matos, O. (Org.) (2007). Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa oficial.
- Bishop, C. (2014). *Radical Museology – or, 'What's contemporary' in Museums of Contemporary Art*. Cologne: Walther König.
- Boylestad, R. L. (2004). *Introdução à Análise de Circuitos*. 10ª edição. São Paulo: Pearson.
- Buchloh, B. (1989). The Whole Earth Show (Interview With Jean-Hubert Martin). *Art in America*, Vol. 77, No. 5, May, pp. 150-9, 211, 213.
- Buchloh, B. (1990). "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, Vol. 55, pp. 105-143.
- Crimp, D. (2005). *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- Darras, B. (2012). Pesquisa em arte por ocasião dos doutorados baseados na prática. Um estudo do caso da Universidade de Paris 1 Sorbonne. *ARS (São Paulo)*, 10(20), pp. 108-127. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64427>

- Deutsche, R. (1997). *Evictions: Contemporary art, urbanism, and spatial politics*. The MIT Press.
- Elkins, J. (2009). (Ed.), *Artists with PhDs: on the New doctoral degree in Studio Art*. New Academia Publishing/The Spring; 1st edition.
- Engels-Schwarzpaul, A.-Chr., Peters, M. A. (Eds.), (2013). *Of Other Thoughts: Non-Traditional Ways to the Doctorate: A Guidebook for Candidates and Supervisors*, 2013, Sense Publishers. <http://dx.doi.org/10.1007/978-94-6209-317-1>
- Fraser, A., & Alberro, A. (2005). *Museum highlights: The writings of Andrea Fraser*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Gaquin, D. (2008). *Artists in the workforce: 1990 to 2005* (Research report; #48). Produced by Tom Bradshaw, Office of Research & Analysis, National Endowment for the Arts for the Office of Research & Analysis.
- Gil, A. C. (2008). Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas.
- Gillick, L. (2006). Letters and Responses. In: *OCTOBER 115*, Winter 2006, pp. 95–107.
- Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. [eds.]. (1996) *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Haacke, H. Museums, Managers of Consciousness (1983). In: McShine, K. (1999) *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art. [pp. 233-8]
- Heinich, N. e Pollack, M. (1996). From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge. [pp.166-177]
- Holmes, B. Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions. In: Raunig, G., & Ray, G. (2009). *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks. (pp.53-61)
- Impossible Glossary. (2018). *Hablarenarte* (orgs). Madrid: Asociación hablarenarte.

- Jürgens, S. V. (2016). *Instalações provisórias - independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar/Documenta.
- Kolb, L. & Flückiger, G. (eds.). *OnCurating, (New) Institution (alism)*; Issue 21, Dezembro de 2013. Zürich.
- Kunsch, G. (2008). A rampa antimendigo e a noção de site specificity ou Andrea Matarazzo no Soho (Comunicação oral). In: *A cidade como campo ampliado da Arte*, Seminário Corpocidade, Salvador, Bahia.
- Lippard, L. (1973). *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger.
- Lopes, F. (2009). *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda.
- Manata, F. (2002). *Da Condição Contemporânea do Artista*. Dissertação (Mestrado em Belas Artes). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Melendi, M. A. (2018). *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Morais F. *O Corpo é o Motor da Obra*. (1970). Publicado originalmente com o título “Contra a arte afluyente” pela Revista Vozes, janeiro-fevereiro – 1970. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975 (p. 24-34). Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/> . Acesso em 12 de dezembro de 2017.
- Morais, F. (1991). *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural.
- Murphy, G. (2016). *What makes artist-run spaces different? (And why it’s important to have different art spaces)*. In: Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.) (2016). *Artist-Run Europe, Practice Projects Spaces*, Netherlands: Onomatopée 127. pp.5-17.
- Murphy, G. & Cullen, M. (Eds.) (2016). *Artist-Run Europe, Practice Projects Spaces*, Netherlands: Onomatopée 127.

- O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. London: Allen Lane.
- Paim, C. (2012). *Táticas de Artistas Na América Latina - Coletivos, Iniciativas Coletivas*. São Paulo: Editora Panorama Crítico.
- Prado, G. (2009). *Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP*. ARS (São Paulo), 7(13), 88-101. <https://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202009000100006>
- Raunig, G., & Ray, G. (2009). *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks.
- Ravelli, L, Paltridge, B. & Starfield, S. (Eds.). 2014. *Doctoral Writing in the Creative and Performing Arts* (1 ed., pp. 97-112). Oxfordshire: Libri Publishing.
- Rezende, R. & Bueno, G. (2014). *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Circuito.
- Rosler, M. (2015). School, debt and bohemia In: *Fábrica de Conocimiento, Escuela de Garaje*, 2016.
- Sampaio Cunha, C. (2019). Práticas curatoriais contemporâneas: autoria, negociações e colaborações. *Revista ARA*, 6(6), (pp. 153-174). <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v6i6p153-174>
- Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. Independent Curators International.
- Steyerl, H. The institution of critique. (2009). In: Raunig, G., & Ray, G. (2009). *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks. (pp.13-19).
- Vasconcelos, A. & Bezerra, A. (Orgs). (2004). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. FUNARTE.
- Vergara, S. (1998). *Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração*. São Paulo: Editora Atlas.

Vidokle, A. (2013). Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art. Flux journal #43 — Março 2013.

Zamboni, S. (2001). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Autores Associados.

Fontes eletrônicas e sites

Abecedario anagramático (Subtrama, 2013). Disponível em:

<http://subtramas.museoreinasofia.es/es> [Site].

Almeida, E. (2010). *O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*. [Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo]. <http://www.doi.org/10.11606/T.16.2010.tde-26042010-150955>

Amado, G. (2003). "Rotas Alternativas. "Atitude" ou Sintoma?". Revista Número, São Paulo, Ano 1, no 1, p. 5. In: Nunes, K. (2013). *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf> .

Basbaum, R. (2005). Amo os artistas-etc. Publicado em *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha. Disponível em: https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf.

Benedetti, L. (2012). Photocopying exhibitions: Seth SiegelauB and the translation of the exhibition space. London: Cura Magazine nº 10. Disponível em: https://www.academia.edu/24603068/SETH_SIEGELAUB_PHOTOCOPYING_EXHIBITIONS>. Consultado em 04 fevereiro de 2019.

- Biggs, M.A.R (2000). Editorial: the foundations of practice-based research. Working Papers in Art & Design, 1. Retrieved from URL
<http://www.herts.ac.uk/artdes/research/papers/wpadesvol1/vol1intro.html>
- Bishop, C. (2012). *Antagonismo e estética relacional*. Revista Tatuí, n. 12, 2012. Disponível em: <<https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7>>. Consultado em 07 de janeiro de 2018.
 Originalmente publicado na revista October, n. 110, 2004.
- _____, C. (2007). *What is a curator? Shifting Practice, Shifting Roles: Artists' Installations and the Museum*. In: *Idea : arts + society*, issue #26.
<https://idea.ro/revista/pdf/IDEA26.pdf> . Recuperado em 01 de fevereiro de 2019.
- _____, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. In: *October Magazine 110*. Massachusetts: MIT Press [pp. 51-79]. Disponível em:
 <<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/0162287042379810>>.
 Consultado em 12 de dezembro de 2017.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press. Disponível em:
 <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/18704>> Consultado em 09 de abril de 2018.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Buren, D. (1979). The Function of the Studio. In: *October*, Cambridge, n° 10. 51-8.
 <<https://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2014/09/Buren-Studio.pdf>>.
- _____, D. (1983). The Function of the Museum. In: Bronson, G. [orgs.] *Museum by artists*. Art Metropole.
 <http://vivi.akbild.ac.at/Video_und_Videoinstallation/Archiv_files/Buren_Museum.pdf>.
- _____, D. (2003). *Where are the artists? – Exhibitions of an exhibition*. In: The Next Documenta Should be curated by an artist/EFLUX. Disponível em:

<http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html>. Consultado em 4 de fevereiro de 2019.

Carvalho, H. (2015). *Os artistas nas artes de performance e a flexibilização de trajetórias profissionais*. (Tese de doutoramento). <http://hdl.handle.net/10071/12417>

Chagas, T. S. e Lopes, A. (2012). *A crítica de arte como desdobramento poético*. In: Revista Poiesis, n 19, p. 107-18, Julho de 2012. Disponível em:

<<http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis19/artigo-tamara-chagas-e-almerinda-lopes.pdf>>. Consultado em 02 de fevereiro de 2019.

Como vai você, Geração 80? (2021). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80>.

Consultado em 01 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Endo, M. (2017). *CÓRTEX: estudos sobre a auto-organização no campo da arte no Brasil*.

Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/59886629/cortex-estudos-sobre-a-auto-organizacao-no-campo-da-arte-no-brasil>

Expósito, M. (2006). *Inside and Outside the Art Institution: Self-Valorisation and Montage in Contemporary Art*, tradução de Nuria Rodriguez, Transversal 10. Disponível em:

<https://transversal.at/transversal/0407/exposito/en>

Federação das Indústrias do Rio de Janeiro. (2019). *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. SENAI. <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>

Fraser, A (2005). *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Disponível em:

<https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf>.

Consultado em 07 de janeiro de 2018.

- Gad, A. (2009). Whatever happened to the Institutional Critique? Andrea Fraser's reformulation of critical practices. Sotheby's Institute of Art: London (Dissertação de Mestrado). <http://eipcp.wwwb.cc/dlfiles/amiragad.pdf>
- Goto, N. (2005). Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura (2005) - (pp.1-11) In: <https://newtongoto.files.wordpress.com/2011/01/sentidos-e-circuitos-politicos-da-arte2.pdf>
- Graw, I. (2006). Institutional Critique and After (SoCCAS Symposia vol. 2), Zurique: JRP|Ringier (pp. 137-151)
- Graw, I. (2011). Institutional Critique and After In: Arte Ensaios (tradução de Ana Luísa Flores e Isabel Carneiro), ano XVIII. ISSN 1466-491
- Greenberg, K. (2013). *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>.
- Grossmann, M. (2011). In: Sobre o Fórum Permanente: *Museus de Arte; entre o público e o privado*. Site do Fórum Permanente. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/sobre>. Consultado em 04 de fevereiro de 2019.
- Haacke, H. (1983). Museums, Managers of Consciousness. In: MCSHINE, Kynaston. The Museum as Muse – Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999. [pp. 233-238]. Ensaio apresentado originalmente em congresso na Art Museum Association of Australia, em Camberra, em 30 de agosto de 1983, e posteriormente publicado na revista Art in America 72, no 2 (fevereiro de 1984). Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/163695038/Hans-Haacke-Museums-Managers-of-Consciousness>. Consultado em 06 de janeiro de 2018.
- Herkenhoff, P. (2008a). *Entrevista à Maria Helena Carvalhaes*. Revista Trópico, abril de 2008. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>. Consultado em 03 de fevereiro de 2019.

- Herkenhoff, P. (2008b). *Bienal de 1998 – princípios e processos*. Revista Trópico, abril de 2008. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>>. Consultado em 03 de fevereiro de 2019.
- Hoffman, J. (2003). *The next documenta should be curated by an artist*. E-Flux. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html>. Consultado em 02 de fevereiro de 2019
- Inland. Campo Adentro, CAR - Centro de acercamiento a lo rural. Disponível em: www.inland.org [Site].
- Kwon, M. (2002). *One place after another: site specific art and locational identity*. Massachusetts/Londres: MIT Press. Disponível em: <https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf>. Consultado em 04 de janeiro de 2018.
- Lippard, L. (2009). *Curating by numbers*. Tate Papers. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>>. Consultado em 02 de fevereiro de 2019.
- Nunes, K. (2013). *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito. Disponível em: <<http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>> . Consultado em 27 de janeiro de 2017.
- Schwarcz, L. (2018). Entrevista concedida a Theo Monteiro. <<https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/post/histasrias-afro-atlacnticas-entrevista-com-a-curadora-lilia-schwarcz>>. Consultado em 10 de fevereiro de 2019.

Filmes

Marker, C., Resnais, A., & Gilles, C. (Diretores). (1953). *Les statues meurent aussi* [Filme].

França: Chris Marker

Konopka, B. (Diretor). (2009). *Królik po berlinsku* [Filme].

6.0 Anexos

6.1 Práticas curatoriais contemporâneas: autoria, negociações e colaborações

Artigo publicado na Revista ARA, 6(6), 153-174.

Resumo

O artigo discute brevemente a formação dos primeiros museus modernos e a constituição de seus acervos para compreender quando o aparecimento de uma figura que “zelasse” por essas coleções passou a ser solicitada pelo sistema da arte. A partir das transformações dos espaços expositivos até o cubo branco moderno – modelo que se firmou e ainda ecoa como resposta para as mais variadas proposições expositivas – surgiria o curador, cuja função se situa entre a instituição, a crítica e a prática artística. No entanto, seria a partir de meados do século XX que a curadoria se firmaria como presença constante no campo da arte, seja por seu papel na formação de público (como mediador dos diálogos entre artistas e exposição), seja por intermediar as cada vez mais complexas relações entre artistas e instituições. Assim, a prática curatorial e seus desafios são discutidos aqui por meio de autores como Terry Smith, Hans Ulrich Obrist e Claire Bishop, e também em exposições como as *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard, *When attitudes become form: live in your head* (1969) de Harald Szeemann, *Magiciens de la Terre* (1973) de Jean-Hubert Martin. São exemplos em que questões autorais no trabalho do curador bem como a ideia de um curador-artista se fizeram presentes. Por fim, comentaremos eventos de arte motivados pelo universo doméstico, em que o debate sobre autoria e também sobre aspectos colaborativos borrariam as fronteiras entre práticas artísticas e curatoriais, como em *Kitchen Show* (1991), em *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção* (Vitória e Vila Velha, 2015), entre outras.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Curadoria. Curadoria autoral. Curador-artista.

Práticas colaborativas

Embora o emprego do termo *curador* seja relativamente recente, a noção de curadoria tem sido desenvolvida desde os primeiros museus modernos, quando essas instituições passaram a formar acervos próprios e se abrir para visita pública. Essa transformação fundamental, de um espaço antes restrito à nobreza e ao clero para um espaço público, determinaria a necessidade de uma figura que gerisse o acervo das instituições.

De acordo com o curador Hans Ulrich Obrist (2014, p.25), antes visto como mantenedor de coleções, o curador passaria a desempenhar nos museus modernos quatro funções fundamentais: as de preservação, seleção de trabalhos, pesquisa e organização de exposições. Contudo, o termo já foi expandido há algum tempo para além das atribuições acima mencionadas, como afirma o historiador da arte Terry Smith (2012), e passou a incluir também a concepção de atividades de caráter artístico também fora de museus e galerias. Tal figura tem assumido um papel de prestígio no sistema da arte nos últimos anos – principalmente dentro de grandes instituições – sendo incumbido de produzir eventos em que cria narrativas, harmônicas ou dissonantes, para a fruição de uma seleção de obras de arte; e para além de exposições, organizar livros, encontros e palestras entre artistas, críticos, colecionadores, galeristas, investidores e o público em geral.

As transformações dos espaços expositivos dos museus e Bienais, passando pelo *cubo branco* moderno, teriam levado à compreensão da curadoria como mediação entre a crítica e a prática artística. Lorenzo Benedetti, diretor do De Appel Arts Center (centro de estudos curatoriais em Amsterdã, Holanda) situa, ainda, o entendimento da função curatorial como se conhece hoje a partir do século XX, envolvida com o desenvolvimento da arte conceitual:

Essa figura fez sua aparição no final dos anos sessenta quando, não por acaso, a arte conceitual estava em ascensão. [...] A arte conceitual, [...] instaurou uma forte relação entre a pesquisa artística e a crítica de arte, uma dialética que foi fundamental para a definição progressiva do papel do curador como mediador entre as mais experimentais práticas de seu tempo. (Benedetti, 2012, p. 35, tradução minha)

É precisamente sobre a ideia da curadoria como linguagem e sua construção nas últimas décadas em uma prática contemporânea que trataremos aqui. No campo da arte, a atividade do curador, para além da pesquisa histórica, do mapeamento de produções artísticas, escolha e articulação de trabalhos de arte, está associada às proposições artísticas e/ou culturais dentro e fora dos museus, e também na produção de textos críticos. Surgem práticas curatoriais múltiplas, que, ora borram as fronteiras entre artistas, curadores e a crítica, aparecendo a figura do artista-curador ou mesmo do curador-artista, ora acontecem de maneira colaborativa ou singular, propondo novos agenciamentos e negociações para a recepção e circulação de trabalhos de arte.

Práticas curatoriais contemporâneas: autoria, negociações e colaborações

De maneira geral, das atribuições curatoriais comentadas, a exposição – sua concepção e *display* expositivo – pode ser considerada sua vertente mais destacada e conhecida. O uso da palavra estrangeira aqui não é ao acaso. O termo *display* – que em tradução literal significaria “apresentação” – tem sido utilizado por muitos autores para designar o arranjo dos objetos no espaço expositivo. Segundo Dorothee Richter, sua adoção estaria intrinsecamente ligada aos contextos ideológicos e ao repertório advindo da indústria:

Seu contexto semântico de dispositivo de apresentação [*display*], mostruário e embalagem publicitária, e interface de computador aponta para novas economias e novas concepções de (re)apresentação baseadas em uma ‘tela’ específica, uma ‘interface de usuário’. (Richter, 2010, p.47, tradução minha).

Não obstante, a seleção e encadeamento de propostas artísticas que culminam em sua apresentação pública acompanham também uma linguagem que se estende a diversas outras atividades em museus e galerias. Há a inserção de textos que informam o público sobre o artista e o contexto de criação das obras em questão, construção de narrativas por meio do projeto expográfico, programações culturais do setor educativo, entre outras. Essas ações se configuram nas instituições culturais como uma tentativa de aproximação da arte ao público. Os autores da coletânea *Thinking about exhibitions*, Greenberg, Ferguson and Nairne (1996), cujos textos reflexivos apresentam um amplo repertório para o debate sobre os formatos de exibição de arte, compreendem as exposições contemporâneas como

[...] o principal espaço de troca na economia política da arte, onde o sentido é construído, mantido e ocasionalmente, desconstruído. Em parte, espetáculo, evento sócio-histórico, dispositivo de estruturação, as exposições – principalmente as exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram os significados culturais da arte (Greenberg Ferguson; Nairne, 1996, p. 1, tradução minha).

Ainda que tal centralidade esteja cada vez mais desconstruída, se levarmos em consideração a existência de outras possibilidades para o trabalho de arte acontecer (como publicações, ações em espaços públicos, plataformas online, entre outras), o curador ainda parece estar fortemente envolvido com a identificação de novas tendências nos discursos e práticas artísticas, no papel de formação de público ou ainda na mediação dos diálogos entre artistas e instituições. Observa-se que quando há a escolha pela produção de grandes exposições de arte, elas costumam vir acompanhadas de palestras, publicações e cursos livres.

Portanto, se as discussões no campo conceitual artístico influenciam todo o sistema de produção em arte – e como consequência, a maneira de mostrar arte ao público – se faz necessário que aqueles que atuam nesse território estejam atentos às transformações e dispostos a negociações e debates. A passagem de exposições com abordagens cronológicas para abordagens outras, segundo a historiadora de arte Emma Barker, deveu-se à carga ideológica que tais montagens teriam assumido ao longo dos anos. Barker questionaria se tais mudanças foram significativas na forma como o conhecimento nas exposições tem sido repassado ao público:

A maioria dos museus discutidos aqui [como o MoMA], por exemplo, partilham um arranjo tradicional, basicamente cronológico dos trabalhos na coleção [...]. Esse tipo de apresentação tem sido criticado porque reduz a complexidade e variedade da produção artística a uma narrativa estritamente unificada, expressando um único ponto de vista dominante (ocidental, elitizado, masculino, etc). Em discussão aqui não está somente o arranjo, mas também a seleção dos trabalhos de arte e a maneira como os curadores dessa forma afirmam e reforçam cânones de valor estético. (Barker, 1999, p. 25, tradução minha).

Em 2014, Claire Bishop publicaria o livro *Radical Museology*, em que comenta sobre a proliferação sem precedentes de novos museus dedicados à arte contemporânea na década de 1990. Segundo ela, o aumento da escala do museu e a proximidade com os procedimentos industriais – a chamada indústria cultural ou como conceitua Hans Haacke

(1999), a *indústria da consciência* – foram “duas características centrais da passagem do modelo de museu do século XIX”, de uma instituição nobre e elitizada, “[...] para sua atual encarnação como templo populista de lazer e entretenimento” (Bishop, 2014, p. 6, tradução minha). Essa aproximação faria a primeira década do século XXI ser considerada o período em que a curadoria se firmaria como elemento essencial no sistema de arte, como comenta Nicola Trezzi:

O que podemos chamar de era dos curadores demanda uma redefinição da prática curatorial como arte ela mesma, com sua própria estrutura e linguagem. Entre as muitas mudanças que essa relativamente nova ciência trouxe, está a passagem de uma percepção histórica, “temporal” para uma compreensão “espacial” da arte”. (Trezzi, 2010, p. 1, tradução minha)

Tendo em mente esse panorama, alguns autores apontam para a ocorrência de “tendências expositivas” na prática curatorial contemporânea, em virtude do posicionamento dos curadores de arte em exposições específicas, sobretudo em exposições temporárias. Como exemplo de tendências há a curadoria autoral, o curador como artista e o artista-curador (e não só) que podem acontecer de maneira complementar e, contudo, não estabelecem categorias expositivas. Desde a década de 1960, a prática curatorial tem apresentado um entrelaçamento de funções e colaborações entre artistas, curadores, críticos e outras figuras atuantes no sistema da arte.

No livro *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2015), o escritor catalão Enrique Vila-Matas, relataria o convite feito pelas curadoras Carolyn Christov-Bakargiev e Chus Martínez para se apresentar na programação da Documenta 13 (2012). Em uma espécie de residência artística, faria de um restaurante chinês nos arredores de Kassel seu local de trabalho. O autor conta o incômodo em responder à tal solicitação: escrever à vista de todos em um lugar desconhecido, atuar como escritor participante de um evento de arte. Essas ações com profissionais de diversas áreas teriam a ambição de formar um quebra-cabeça temático que daria conta do tema *Colapso e Recuperação*. Incomodado com a situação, encontraria a solução de criar um personagem, *Autre*, um duplo que atuaria como um escritor-performer. Esse tipo de proposta curatorial, que por seu caráter transdisciplinar agrega convidados de diversas áreas desempenhando funções específicas, está relacionada à ideia de curadoria autoral.

Por curadoria autoral compreendemos os projetos e exposições em que a presença central de um curador ou organizador - contratado por uma instituição ou atuando de forma independente – tenha a intenção de articular artistas e seus trabalhos para

representar um determinado assunto. Os pesquisadores Nathalie Heinich e Michael Pollak (1996) explicam em artigo⁶⁷ que pontua a transformação da função do curador tradicional, responsável pela conservação das obras nos museus, para um *autor de exposições*:

Essa transformação parece estar ligada à mudança no equilíbrio entre duas facetas constituintes da tarefa de apresentação. De um lado está a exposição permanente de coleções e do outro, a montagem temporária de exposições. (1996, p.169, tradução minha)

Nesse sentido, a ação curatorial traduzirá elementos advindos de um eixo temático em seu arranjo expositivo e identidade visual. É possível que grandes exposições coletivas se tornem concepções autorais, em que o curador, ao determinar o tipo de abordagem a ser empregada (histórica, transdisciplinar, interativa, só para citar algumas) empreenderá uma narrativa – o que não implica necessariamente em promover um posicionamento do curador como artista. Em alguns casos, convidado para desenvolver uma pesquisa sobre um grupo de artistas e/ou assuntos que interesse à instituição organizadora, o curador estará à frente de palestras, nos convites e catálogos, de forma a ser reconhecido como autor do projeto em questão. Também Heinich e Pollak (1996) comentam sobre o posicionamento da mídia em relação a esse tipo de abordagem, cada vez mais transformada em espetáculo:

Críticos especializados estão cada vez mais atentos aos aspectos cenográficos; [...] eles tendem a enfatizar a exposição como um objeto em si, mais frequentemente citando o ‘autor’. Em outras palavras, a imprensa lida com a exposição não tanto como um meio transparente produzido por uma instituição, mas como o trabalho de um indivíduo com um nome em particular. (Heinich e Pollak, 1996, p.170, tradução minha)

Situação oposta ocorreria normalmente em exposições com acervos permanentes, a exemplo de museus históricos, em que a figura do curador costuma permanecer anônima. Isto parece implicar que somente onde há uma proposição “criativa” existe a necessidade de trazer à luz o seu autor – ao menos se levarmos em consideração que instituições desse tipo possuem regras museológicas bastante rígidas e na maioria das vezes organizam exposições cronológicas e “lineares”. É importante, contudo, considerar o

⁶⁷ Aqui nos referimos ao artigo *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*, publicado originalmente em 1988, Paris: Editions du Centre Pompidou-BPI.

quanto desse destaque – o *curador-autor* – está sujeito a conflitos com os interesses originais dos artistas e de seus trabalhos.

Essa discussão teria sido empreendida já na década de 1960, em situações como as *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard – mostras coletivas concebidas à época da publicação de seu artigo seminal *A desmaterialização do objeto de arte*⁶⁸. Tais exposições recebiam como título o contingente populacional aproximado de cada cidade em que se instalava: 557,087 (Seattle Art Museum, 1969), 955,000 (Vancouver Art Gallery, 1970), 2,972,453 (Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, 1970), c. 7,500 (Walker Art Center, Mineápolis, 1973), entre outras. Os nomes “genéricos” teriam por objetivo neutralizar a importância do título, que segundo a curadora criariam uma nova categoria para obras conceituais⁶⁹ – em algumas ocasiões, inclusive, o ato obsessivo de numerar era motivação para certas propostas, como no caso do artista On Kawara. Devido a sua extensão, muitas vezes era impossível compreender a exposição em sua totalidade. Tal intenção possuía desdobramento em seus catálogos: folhetos sem numeração ou ordem que, agrupados em uma espécie de fichário, permitiriam ao visitante manter ou descartar informações sobre o que lhe interessasse ou não. Apesar de ter colaborado com a concepção e construção das obras nesses projetos, a curadora seria acusada⁷⁰ de utilizar os artistas e seus trabalhos como meio para esboçar um conceito, aceção que afirma não ser totalmente equivocada, uma vez que

aponta uma das principais questões do período em que essas exposições foram feitas – o apagamento deliberado de papéis [do artista, curador ou crítico], assim como dos limites entre meio e funções. Com o passar dos anos admito que fiz meu melhor em exacerbar essa confusão, colaborando com diversos artistas conceituais [...]. (Lippard, p.4, 2009, tradução minha)

Lippard empreenderia sua pesquisa curatorial na década de 1960, bastante envolvida com o movimento feminista. Em ações independentes, a curadora realizaria

⁶⁸ O artigo foi publicado em 1968 e em 1973 Lucy Lippard lançaria o livro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973.

⁶⁹ A autora comentaria a escolha dos títulos: “*The titles of these numbered exhibitions were approximate population figures for the cities where the shows were held. I was of course looking for something neutral — non-associative, non-relational, according to the gospel of the era. I was also determined not to provide a new category in which disparate artists could be amalgamated. Numbers were, as we know, an important factor in conceptual art*”. (Lippard, 2009, p. 3)

⁷⁰ O autor da acusação seria o norte-americano Peter Plagens, seu colega na revista *Artforum*, que em 1969 escreveria uma crítica sobre a exposição 557,087: “Ele escreveu: ‘Há um estilo total na exposição, um estilo tão penetrante como que para sugerir que Lucy Lippard é, na verdade, a artista e seu suporte [*medium*] são os outros artistas’”. (In: Lippard, p. 4, 2009, tradução minha)

exposições em vitrines, espaços públicos, sindicatos e outros lugares não convencionais, e colaboraria com o também curador Seth Siegelaub em diversas ocasiões. Em prática semelhante à do curador e crítico Frederico Morais⁷¹, produziria textos como *ready-mades* para o MoMA (*Information*, e um projeto sobre Duchamp, ambos em 1970, a convite do curador Kynaston McShine), e explicitando o caráter transdisciplinar de críticos, artistas e curadores à época, afirmaria que a denominação “curador-como-artista” colocaria um problema coerente com a “confusão” dos limites entre essas atuações:

É tudo uma questão de como chamar isso. Isso importa? O curador é um artista porque usa um grupo de pinturas e esculturas em uma exposição temática para provar seu ponto de vista? [...]. Sou uma artista quando peço para os artistas para trabalharem ou responderem a uma dada situação? (Lippard, 2009, p. 4, tradução minha)

A compreensão de exposições (assim como a ideia de um “objeto de arte desmaterializado”) que favoreceria processos de trabalhos e ações em vez de objetos/materiais, pode ser considerada o cerne de propostas expositivas como *When attitudes become form: live in your head* (1969), realizada na Kunsthalle de Berna (Suíça) e concebida pelo curador Harald Szeemann. Estamos falando do momento em que o conceito de obra de arte nas exposições passaria a englobar não só objetos acabados, mas ideias, esboços, registros de performances e textos. Na ocasião, Szeemann reuniria artistas iniciantes à época como Joseph Beuys, Bruce Nauman e Michael Heizer.

Com essa perspectiva, Szeemann tem sido considerado por muitos pesquisadores como o primeiro curador independente. É interessante considerar que a atuação independente de curadores – nesse sentido, não contratados em um quadro de horas fixo em uma instituição, mas ainda assim, prestando serviços para elas – nem sempre exige que suas ideias passem por um conselho interino de aprovação.

Obrist (2014) comenta que um resultado interessante das curadorias ditas autorais em grandes exposições coletivas seria a possibilidade de realizar propostas com mais de um curador: “enquanto na geração de Szeemann o curador era frequentemente uma figura singular, hoje muitas exposições são marcadas por uma colaboração entre múltiplos curadores” (2014, p.33, tradução minha). Contudo, o autor nos alerta que exposições coletivas também ocasionariam o que se tem chamado de um posicionamento do

⁷¹ Aqui fazemos referência à Nova Crítica (1970), evento ocorrido na Petite Galerie (Rio de Janeiro), mesmo local onde teria acontecido uma mostra dos artistas Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (*Agnus Dei*, 1970). O trabalho, como comentam as pesquisadoras Tamara Chagas e Almerinda Lopes (2012, p.108): “[...] simbolizou uma das primeiras experiências de Morais com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações [...], ultrapassando, assim, os limites da crítica textual”.

“curador-artista”, que transformaria a exposição em um objeto de sua autoria, subjugando os trabalhos sob o filtro de uma determinada ideia ou teoria: “O perigo em grandes exposições coletivas é que elas podem ser vistas como uma *Gesamtkunstwerk* de seu organizador [...] o curador como uma figura predominante ou um autor” (Obrist, 2014, p.32, tradução minha).

Em *Grossvater - Ein Pionier wie wir* [“Avô – Um pioneiro como nós”, em tradução literal] (1974), Harald Szeemann apresentaria objetos acumulados ao longo da vida de seu avô, Etienne Szeemann, original da Hungria. A junção de arte, artefatos e objetos do cotidiano se tornaria uma prática recorrente em nas criações de Szeemann – sobretudo nas exposições coletivas que realizou – e repercutiria em diversas outras montagens contemporâneas. O curador evocou uma espécie de “espírito etnográfico” ao reorganizar objetos antes pertencentes ao avô (móveis, selos, fotografias, papel moeda, e principalmente, utensílios do salão de beleza em que trabalharia por toda vida) em uma instalação no seu apartamento e depois na galeria Toni Gerber (ambos em Berna, Suíça). Assim como no *Museu de Arte Moderna* de Marcel Broodthaers (1968-1972), o museu-instalação de Szeemann, apesar de não conter trabalhos de arte, é passível de ser entendido como uma obra por ela mesma. Joanna Szupinska (2010, p.41) argumenta, contudo, que talvez o mais importante desse projeto não seja rotular sua atuação como artista, mas entendê-la como a de um “curador-etnógrafo”, criador de uma narrativa que tentaria recriar o universo vivido pelo avô.

Alguns anos mais tarde, com *Chambres d’Amis* [“Quarto de hóspedes”, em tradução literal] (1986), o curador Jan Hoet mapeou uma série de residências na cidade de Gante, Bélgica. Hoet, então ligado ao Museu de Arte Contemporânea Municipal (S.M.A.K), convidaria artistas como Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Mario Merz para intervir em espaços pré-determinados. Assim, funcionaria como uma espécie de “gincana de arte” pela cidade, em que os visitantes receberiam mapas e instruções para visita. Hoet afirmaria que um de seus objetivos era levar a pretensa “neutralidade” do ambiente institucional para as residências: a exposição confrontaria “a dinâmica concreta, histórica de uma casa habitada com a neutralidade atemporal do museu” (Hoet, 1986). Visando um alcance amplo ao projeto, o curador propunha estreitar os laços afetivos entre moradores e artistas – o que não aconteceria em todos os casos, obviamente – de modo que os trabalhos falassem diretamente da dinâmica de cada casa em que se instalassem, aproximando-se a relação entre arte e vida.

Seria a partir das experiências acima mencionadas que o então jovem curador Hans Ulrich Obrist, investiria sua pesquisa curatorial no espaço doméstico. Em um de seus

primeiros projetos curatoriais, o espaço completamente subutilizado de sua cozinha receberia *The Kitchen show (World Soup)*, em 1991, em seu apartamento em St. Gallen (Suíça). Artistas amigos como Fischli e Weiss, Richard Wentworth e outros, produziram objetos *site-specific*, devolvendo ao cômodo sua “função original”, como comenta Obrist (2014, p.84), e se envolveriam diretamente com a organização da mostra. A motivação pela utilização de sua própria cozinha se daria como uma espécie de reação às montagens *mainstream*, promovidas por grandes instituições culturais, e desencadearia uma série de outros eventos e colaborações em casas-museu como na casa do arquiteto mexicano Luís Barragán, da exposição *O interior está no exterior*, na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (São Paulo), entre outras.

São vários os artistas e curadores que se interessaram pela utilização do espaço doméstico como plataforma para pensar e discutir propostas artísticas. Criando projetos específicos aos locais em que se inserem, trariam questões próprias daquela esfera, como a intimidade, a escala reduzida e outras. Problematizariam também questões de âmbito mais institucional, como a circulação dos trabalhos, o arranjo expositivo e a relação com os espectadores. No Brasil, há exemplos semelhantes, como os projetos *Moradas do íntimo* (2009) e *Estudos de Recepção: arte contemporânea em espaços domésticos* (2015, fig.01). O primeiro, organizado por Karina Dias e Gê Orthof (artistas e idealizadores do projeto), aconteceu em Brasília com a participação de dez artistas em dez residências. Na primeira etapa do projeto, fazendo uso dos classificados de jornais para mapear possíveis anfitriões, o projeto receberia vinte interessados em locais distintos em Brasília. Posteriormente, os artistas negociariam com os anfitriões a ocupação em cada casa e a duração das intervenções, que tomariam a forma de instalações, performances e outros. O segundo trata-se de um projeto realizado pelos curadores Clara Sampaio e Gabriel Menotti em Vitória e Vila Velha (ES), em cinco residências de diferentes tipologias. Foram convidados os artistas Raquel Garbelotti, Elton Pinheiro, Mariana Antônio e Júlio Tigre para criar intervenções específicas às residências de Yiftah e Elaine Peled, Eryl Vieira Junior, Gabriel Menotti e Rosindo Torres, respectivamente. O trabalho curatorial de *Estudos de Recepção* consistiria sobretudo no casamento entre a história dos anfitriões e suas casas com a produção do artista convidado. Essa aproximação aconteceria de fato após inúmeros encontros e negociações, cujo efeito esperado seria aprofundar ou criar relações afetivas entre os participantes (artistas, anfitriões, público). Em paralelo, cada residência também abrigaria durante a programação um bate-papo entre os artistas, anfitriões, curadores e visitantes. Os anfitriões possuíam papel muito importante na dinâmica de visitação das casas. Fazendo às vezes do mediador e do curador; eram quem recebiam e

conduziam as conversas com o público, revelando as sutilezas das escolhas presentes em cada residência. Sobretudo nas três primeiras edições, as propostas artísticas se integraram aos ambientes de tal forma que por vezes o público não pôde perceber a intervenção; muitas vezes coube ao anfitrião construir a ponte que conectaria os objetos residentes aos objetos visitantes. A experiência estética seria construída com a criação de um evento em que todos os participantes desempenhariam papel crucial em sua elaboração: do discurso, das regras, do percurso. Não seria substituir os tradicionais papéis de mediação institucional por outros, mas ao contrário, reconhecê-los de forma a tensioná-los, permitindo que tais “funções” fossem sobrepostas e alargadas, e que cada um pudesse também criar suas contribuições para a narrativa. Assim, os artistas e anfitriões foram curadores dos eventos do projeto (abertura, bate-papos e encontros) determinando o formato, as regras de participação, e no caso dos bate-papos, no conteúdo de cada dia.



Exposição final do projeto Estudos de Recepção: arte contemporânea em espaços domésticos na OÁ Galeria – arte contemporânea, Vitória, ES. Fonte: Acervo pessoal

Em ambos os casos, o caráter *site-specific* do projeto, reforçado pela expansão da noção tradicional de exposições em espaços ditos neutros, assume a interferência dos objetos que constituem a “personalidade” de cada residência, fazendo dessa particularidade seu mote.

Em termos de escala, um contraponto extremo seria a exposição *Magiciens de la Terre* (1989), realizada pelo curador Jean-Hubert Martin simultaneamente no Centre Georges Pompidou e na Grande Halle de La Villette (ambos em Paris, França). Com um posicionamento notadamente autoral e conhecido por trazer à tona discussões sobre o eixo dominante de produção de arte no mundo, Martin agruparia mais de cem artistas promovendo um encontro entre a produção de arte contemporânea de diversas partes do mundo. Essa proposta, como apontou Thomas McEvelley, tentaria dar conta de apresentar a controversa situação da exclusão da produção artística de países sobretudo asiáticos e africanos da maior parte das grandes exposições:

Magiciens de la Terre espera, afinal de contas, oferecer um ponto de vista sobre a situação global da arte contemporânea, com todas as suas fragmentações e diferenças. Esse ponto de vista pode por sua vez modificar o formato das grandes exposições internacionais que negligenciam a arte de 80% da população mundial. (McEvelley, 2006, p.182, tradução minha)

Contudo, apesar da tentativa em dar visibilidade para artistas nascidos fora dos Estados Unidos e da Europa, o projeto seria criticado por não ter problematizado questões econômicas e políticas que envolveriam o contraponto das produções artísticas de países do “centro versus margem”.

Sobre a questão da curadoria autoral nesse projeto, seria possível interpretar que os trabalhos escolhidos seriam uma visão particular dos curadores sobre a produção de arte dos países em questão, como afirmaria o próprio Martin (1989, p.152, tradução minha): “já que estamos lidando com experiência visual e sensorial, vamos olhar para esses objetos por nossa própria perspectiva”. Destacando o perigo desse tipo de posicionamento, o crítico Benjamin Buchloh confrontaria Martin, que por sua vez explicitaria as dificuldades de um projeto dessa proporção:

Mas não seria essa abordagem, mais uma vez, precisamente a pior falácia etnocêntrica? [...] Nós solicitamos que essas culturas deem seus produtos culturais para a nossa inspeção e nosso consumo, em vez de realizar uma tentativa de desmontar a falsa centralidade da nossa abordagem e tentar desenvolver critérios

dentro das necessidades e convenções dessas culturas. (Buchloh, 1989, p.212, tradução minha)

Ao que Martin rebateria: “Eu não posso selecionar objetos à maneira dos etnógrafos, que os escolhe de acordo com sua importância e função dentro de uma cultura, apesar de que tais objetos possam “significar” ou “comunicar” muito pouco – nada mesmo – para nós” (Buchloh, 1989, p.212, tradução minha).

Grandes exposições de arte, sobretudo na forma de eventos no formato “bienal”, têm lidado com a questão complexa da “transnacionalidade” na produção artística. As Bienais costumam assumir uma programação extensa que costuma incluir debates, seminários, exposições multilocalizadas e grandes equipes formadas por curadores e colaboradores de diversas áreas do conhecimento. O formato da *Bienal de Veneza*, considerada precursora desse tipo de proposta expositiva e curatorial, seria problematizada e transformada em países como o Brasil (1951-), Alemanha (*Documenta de Kassel* (1955-) e Cuba (Bienal de Havana, 1984-), entre outros. Segundo Smith (2012, p.88-89), em cada um desses lugares, o eixo conceitual das bienais trabalharia a relação entre a produção nacional versus a produção de outros países, ampliando a discussão política sobre produção e recepção de arte nesses contextos e sua interligação com os contextos mais hegemônicos de produção⁷².

Por fim, para o curador Paulo Herkenhoff, a autoria nas exposições se trataria de uma questão de posicionamento do curador diante de seu trabalho⁷³. No entanto, mesmo que não haja intenção, um determinado projeto expositivo é passível de ser considerado “autoral”. Segundo ele, é interessante que a curadoria busque ser “um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, [...] [que produza] algum tipo de estranhamento [...] sem perder a perspectiva crítica” (Herkenhoff, 2008b, p. 1). Já Obrist (2014) afirma que em seus projetos o conceito curatorial é desenvolvido de forma orgânica; as decisões seriam tomadas conforme o processo criativo evolui, com a colaboração de todos. Sabemos que nem sempre esse posicionamento é levado a cabo.

⁷² O autor complementa: “[...] São Paulo to connect art in South America (Brazil especially) to Europe and the United States; Documenta to make Kassel a site for the symbolic internationalization of German art after the Nazi era [...]; and Havana to offer a base for artistic connection within Latin American and the Caribbean, as well as to reach out laterally to other “non-aligned” nation states around the world”. (Smith, 2012, p.88-89)

⁷³ Em entrevista à pesquisadora e artista Maria Helena Carvalhaes, o curador afirma que colocaria “[...] a questão da intencionalidade. Eu não tenho nenhuma intenção de atuar como artista através das minhas exposições. [...] também respeito alguém que possa considerar a curadoria como um gesto artístico. Porém, o meu gesto não é, pois não há intencionalidade artística”. (Herkenhoff, 2008a, p. 1)

De uma maneira geral, é possível afirmar que a prática contemporânea curatorial tem levado em consideração – assim como a própria prática artística que pretende expor e narrar – uma problematização política sobre as questões do mundo. Essa reflexão pode acontecer com o debate de um determinado tema e suas múltiplas interpretações, agrupando propostas artísticas que discutem com profundidade uma determinada questão. Trazer questões políticas para o debate com o público parece ser uma estratégia mais eficaz do que as empregadas pelas “exposições interativas” – que reduziram a participação do público às interações imediatas, mera manipulação de objetos.

De uma maneira geral, o que tem diferido a atuação de curadores que trabalham em quadro fixo em instituições – organizando exposições permanentes ou do acervo, por exemplo – da atuação de curadores mais independentes é o caráter experimental e reflexivo de seus projetos, que deve mirar a tensão dos limites convencionais expositivos e abrir a exposição para contribuições dos artistas e público em geral.

É essencial refletirmos como as exposições estariam inscrevendo na História da Arte determinadas agendas e abrir esses processos para discussão. É importante destacar que, além das experiências em exposições citadas aqui, há diversas outras organizações que constituem lugares para o pensamento curatorial. No Brasil, são exemplos o *Fórum Permanente* (2003-), por exemplo, encabeçado por Martin Grossmann, que funciona como “uma versão híbrida de ágora, museu, arquivo, base de dados e centro de memória/referência” (Grossmann, 2011, p.01). Outras iniciativas como o projeto *Novos Curadores* (2010-2012) idealizado por Rejane Cintrão, que realizou uma residência com quatro curadores em 2012, e o livro *Conversas com curadores e críticos de arte* (2013), organizado por Renato Rezende e Guilherme Bueno, teriam o objetivo de formar bases para pensar a atuação curatorial na prática, de maneira articulada e concreta.

É importante citar a ação de diversos coletivos e espaços ditos independentes de arte. São iniciativas que ganharam fôlego novamente no Brasil, sobretudo a partir da década de 1990, como aponta o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013) organizado pela pesquisadora Kamilla Nunes. Nesses espaços, a necessidade de discutir questões de produção, recepção e circulação dos trabalhos de arte pode tomar a forma de publicações, residências artísticas, debates, performances, e claro, exposições. Mesmo que muitas dessas iniciativas emulem procedimentos de espaços mais institucionalizados de arte, ainda assim, observamos experimentações para a prática curatorial mais tradicional e a organização de atividades por vezes colaborativas entre artistas, curadores, críticos e público, permitindo que os eventos aconteçam, por exemplo, com modelos de visitação diversos.

Nesse sentido, como aponta Daniel Buren (2003, p. 2, tradução minha), frisando a importância de um organizador para as exposições, “não importa questionar a existência dessa figura, e sim, a maneira como ela existe”. Assim como as decisões curatoriais de *Magiciens de la Terre* e como em outros casos que levantariam polêmicas por criarem uma relação possivelmente desvantajosa para os artistas em relação à concepção do projeto geral, é possível pensar que se de fato houver colaborações no processo de concepção das exposições essas disparidades possam ser minimizadas, e na melhor das hipóteses, debatidas.

Referências bibliográficas

- Barker, E. (1999). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven & New York: Yale University Press.
- Bishop, C. (2014). *Radical Museology – or, ‘What’s contemporary’ in Museums of Contemporary Art*. Cologne: Walther König.
- Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S.[eds.] (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Haacke, Hans. (1983). *Museums, Managers of Consciousness*. In: McShine, Kynaston. *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. [pp. 233-8]
- Heinich, N. e Pollack, M. (1996). *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge [pp.166-177]
- Lippard, L. (1973) *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger.
- Nunes, K. (2013). *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. Londres: Allen Lane.

Rezende, R. e Bueno, G. (2014) *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Circuito.

Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.

Vila-Matas, E. (2015). *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify.

Fontes eletrônicas e sites

Benedetti, L. *Photocopying exhibitions: Seth Siegelaub and the translation of the exhibition space*.

London: Cura Magazine nº 10, Winter 2012. Disponível em:

[https://www.academia.edu/24603068/SETH_SIE](https://www.academia.edu/24603068/SETH_SIEGELAU)

[GELAU PHOTOCOPYING EXHIBITIONS](https://www.academia.edu/24603068/SETH_SIEGELAU)>. Acessado em 04 fevereiro de 2019.

Buren, D. *Where are the artists? – Exhibitions of an exhibition*. In: The Next Documenta Should be curated by an artist/EFLUX, 2003. Disponível em: [http://projects.e-](http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html)

[flux.com/next_doc/d_buren_printable.html](http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html)>. Acessado em 4 de fevereiro de 2019.

Chagas, T. S. e Lopes, A.. *A crítica de arte como desdobramento poético*. In: Revista Poiésis, n 19, p. 107-18, Julho de 2012. Disponível em:

<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis19/artigo-tamara-chagas-e-almerinda-lopes.pdf>>.

Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Grossmann, M. In: Sobre o Fórum Permanente: *Museus de Arte; entre o público e o privado*. Site do Fórum Permanente, 2011. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/sobre>>. Acessado em 04 de fevereiro de 2019.

Herkenhoff, P. *Entrevista à Maria Helena Carvalhaes*. Revista Trópico, abril de 2008a. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2019.

Herkenhoff, P. *Bienal de 1998 – princípios e processos*. Revista Trópico, abril de 2008b. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2019.

Hoet, J. In: *Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes*, site do New York Times, 1986. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1986/08/19/arts/avant-garde-art-show-adorns-belgian-homes.html>>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Hoffman, J. *The next documenta should be curated by an artist*. E-Flux, 2003. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html> Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Lippard, L. *Curating by numbers*. Tate Papers, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2019.

Martin, J. In: Buchloh, Benjamin. *The Whole Earth Show*. Art in America, vol. 77, no. 5, maio de 1989. [pp.150-9, p. 211, p. 213]. Disponível em: <<https://msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>>. Acessado em 25 de novembro de 2015.

McEvilley, T. *Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre*. In: Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA- UFRJ, Rio de Janeiro, no 13, 2006. Disponível em:

https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae13_Thomas_McEvilley.pdf.

Acessado em: 01 de fevereiro de 2019.

Richter, D. *A brief outline of exhibition making*. In: 1,2,3... Thinking about exhibitions.

OnCurating.org, Issue #6/10. Disponível em: <http://www.on-curating.org/index.php/issue-6.html-VQSaqfnF-So>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2019.

Szupinska, J. *Grandfather: a History like ours*. In: Myers, Julian & Markopoulos, Leigh [eds]. *HSz – as is / as if*. Califórnia: California College of the Arts, 2010 [pp.31-41]. Disponível em: http://www.grupaok.com/s/Szupinska_2010_Grandfather.pdf >. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Trezzi, N. *The art of curating: A constellation of artist-curated exhibitions*. Itália: Flash Art nº 271, 2010. Disponível em: <https://www.flashartonline.com/article/the-art-of-curating/>.

Acessado em 02 fevereiro de 2019.