

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

**Práticas artísticas orientadas ao contexto
e
crítica em âmbito institucional**

Fernanda Carvalho de Albuquerque

Porto Alegre, 9 de junho de 2015.

Fernanda Carvalho de Albuquerque

**Práticas artísticas orientadas ao contexto
e
crítica em âmbito institucional**

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutora em
Artes Visuais pela UFRGS, área de
concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientadora:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Porto Alegre, 9 de junho de 2015.

Fernanda Carvalho de Albuquerque

**Práticas artísticas orientadas ao contexto
e
crítica em âmbito institucional**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais pela UFRGS, área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientadora:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Glória Ferreira (PPGAV-EBA/UFRJ)

Profa. Dra. Neiva Bohns (PPG Artes Visuais/UFPel)

Profa. Dra. Ana Albani (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Tedesco (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Trabalho realizado com o apoio da Capes e da PROPG-UFRGS

Porto Alegre, 9 de junho de 2015.

Agradecimentos

À minha orientadora, Profa. Dra. Mônica Zielinsky, pela seriedade na condução desta caminhada, dedicação, carinho e confiança.

À CAPES, pelas bolsas de Doutorado no PPGAV-UFRGS e de Doutorado Sanduíche no TrAIN-UAL, Londres, Inglaterra, sem as quais este trabalho não seria possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, à Comissão de Pós-Graduação e à Coordenação do Programa, pela compreensão e acolhimento de minhas solicitações.

À PROPG-UFRGS, pelo bolsa concedida para missão científica de curta duração no exterior, com a qual realizei pesquisa na Cidade do México.

Ao Prof. Dr. Michael Asbury, pela recepção no TrAIN-UAL, em Londres, e pela atenção como professor orientador do Doutorado Sanduíche.

Aos artistas e curadores que generosamente colaboraram com esta pesquisa: Achim Borchardt-Hume, Doris Salcedo, Ivo Mesquita, Paola Santoscoy, Rubens Mano e Vitor Cesar.

Aos centros de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo e da Tate Modern e suas equipes, pelo apoio na condução desta investigação.

Aos professores Dra. Glória Ferreira, Dr. Alexandre Santos e Dra. Ana Albani, integrantes da banca de qualificação desta tese, por seus apontamentos e contribuições ao desenvolvimento da pesquisa.

Aos amigos queridos que participaram, de diferentes maneiras, desta caminhada: Gabriela Motta, Jailton Moreira, Maria Célia Detoni, Michel Zózimo, Moacir dos Anjos, Mônica Hoff, Pedro Wainer, Ricardo Romanoff, Tanya Barson e Vladimir Safatle. Em especial, a

Eduardo Veras, pelas leituras, pelo essencial apoio e pelas conversas.

Aos amigos queridos de muitas caminhadas.

À minha irmã, Manoela Albuquerque, e aos meus pais, Fernando Albuquerque e Glayds Carvalho.

Resumo

Esta pesquisa tem como tema a reflexão sobre práticas artísticas orientadas à especificidade de contextos – institucionais e políticos sobretudo – e sua articulação crítica no âmbito da instituição de arte. Trata-se de indagar sobre os limites e as possibilidades desse tipo de prática, quando comissionada por museus de arte, promover uma reflexão crítica em relação à instituição para a qual é pensada. Podem essas práticas aportar mudanças à instituição ou pelo menos articular reflexões que suscitem questionamentos capazes de incitar transformações? Para tanto, o estudo realiza uma revisão bibliográfica sobre práticas artísticas orientadas ao contexto dos anos 1960 à atualidade, relacionando a recente absorção desse tipo de prática por parte de programas curatoriais com o chamado retorno da crítica institucional na última década. Recorre-se, então, a dois estudos de caso: o primeiro sobre *contemplação suspensa* (2008), trabalho desenvolvido por Rubens Mano para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, e o segundo sobre *Shibboleth* (2007), obra realizada por Doris Salcedo para a Tate Modern, Londres. A análise aponta para a possibilidade de uma articulação crítica que se manifesta sobretudo no processo de trabalho dos artistas em proximidade – e em constante negociação – com a instituição.

Palavras-chave: arte contemporânea, contexto, Rubens Mano, Doris Salcedo, instituição, crítica.

Abstract

This research investigates context-oriented artistic practices – the context taken in its institutional and political aspects mostly – and its critical articulation in the realm of an art institution. The idea is to enquire the limits and the possibilities of such practices, when commissioned by art museums, promoting a critical reflexion towards the institution they respond to. Can these practices bring any changes to the institution or at least articulate reflexions that might give rise to questionings able of provoking transformations? In order to do that, the research undertakes a literature review on context-oriented artistic practices from the 1960's until nowadays, putting in relationship the recent assimilation of such practices by curatorial programs with the so called return of institutional critique during the last decade. Therefore, the research seeks two study cases: one regarding *contemplação suspensa* (2008), an artwork developed by Rubens Mano to the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and the other about *Shibboleth* (2007), an art project conceived by Doris Salcedo to the Tate Modern, London. The analysis points to the possibility of a critical articulation that manifests itself mainly during the art process that happens in proximity – and in constant negotiation – with the institution.

Keywords: contemporary art, context, Rubens Mano, Doris Salcedo, institution, criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO [13]

1. ARTE, CONTEXTO, CRÍTICA E INSTITUIÇÃO [23]

1.1 O contexto como ponto de partida: apontamentos para um diagrama teórico sobre práticas artísticas orientadas ao contexto [27]

1.2 O contexto institucional como programa curatorial: a incorporação das práticas orientadas ao contexto por parte de instituições e sua relação com a crítica institucional [45]

1.3 A instituição como espaço de criação: sobre autocrítica institucional e outros modelos de engajamento com a arte [57]

2. SOBRE *CONTEMPLAÇÃO SUSPensa* [71]

2.1 A experiência artística em questão [85]

2.2 A experiência da distância ou o que pode a arte contemporânea no museu [97]

2.3 Entrevista com Ivo Mesquita [109]

2.4 Entrevista com Rubens Mano [127]

2.5 Da relação entre o artista e a instituição [149]

3. SOBRE *SHIBBOLETH* [155]

3.1 Exposição, apresentação, documentação e compartilhamento [167]

3.2 Abalo como proposição e realização ou as metáforas em jogo no trabalho [173]

3.3 Incorporação institucional, processo e crítica [185]

3.4 Entrevista com Achim Borchardt-Hume [191]

3.5 Entrevista com Doris Salcedo [205]

3.6 Da especificidade em relação ao lugar [213]

CONSIDERAÇÕES FINAIS [217]

BIBLIOGRAFIA [223]

ANEXOS [233]

INTRODUÇÃO

Sabemos que nem toda prática artística se constrói em diálogo – ou se desenvolve de modo imbricado mesmo – com um contexto em particular, seja ele tomado em seus aspectos arquitetônicos, sociais, culturais, históricos, políticos ou institucionais, para elencar algumas possibilidades. Há práticas que prescindem de seu contexto para se desenvolver e se apresentar, trabalhos que mantêm certa autonomia em relação ao seu lugar ou situação de realização e instauração. Mas se tomarmos aquelas orientadas à especificidade de contextos, propostas artísticas que constituem o objeto desta pesquisa, e observarmos a genealogia desse tipo de prática, como será abordado no primeiro capítulo deste estudo, veremos que sua criticidade – principalmente nos anos 1970 e sobretudo em relação ao contexto institucional da arte – é trazida como elemento central na origem dessas propostas, por autores como Miwon Kwon (2004),¹ James Meyer (2000)² e Claire Doherty (2004).³

Pois é a partir dessa leitura que se estrutura o *problema* que este trabalho de pesquisa busca discutir e analisar: quais os limites e as condicionantes de *práticas artísticas orientadas ao contexto* articularem uma *reflexão crítica* em *âmbito institucional* hoje, ou seja, quando desenvolvidas a partir de e para um museu de arte? Quais as possibilidades de tais práticas aportarem mudanças à instituição ou pelo menos promoverem questionamentos capazes de incitar transformações em suas condutas?

E aqui já introduzimos os dois lados do problema, por assim dizer. Ou, melhor dito, as duas pontas do debate em torno do tema: apontamentos e questionamentos colocados aos curadores que acompanharam o desenvolvimento dos trabalhos que constituem os estudos de caso desta pesquisa, como veremos a seguir, e reiterados constantemente ao longo desta jornada investigativa.

Por um lado, há teóricos que enfatizam o quanto a incorporação de práticas do tipo *site-specific* por instituições de arte se daria no sentido de afirmar certo progressivismo e criticidade por parte dessas mesmas instituições, de modo que não estaria em jogo o convite

¹ KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

² MEYER, James. The Functional Site; Or, The Transformation of Site-Specificity. In: SUDERBERG, Erika (Ed.). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

³ DOHERTY, Claire. *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

ao estabelecimento de uma reflexão sobre o seu contexto, mas a incorporação de certa crítica de maneira controlada. Por outro lado, há teóricos que enfatizam o quanto trabalhar com esse tipo de prática envolveria uma aproximação da instituição não apenas em relação à obra desenvolvida, mas ao processo artístico que está na sua base, o que acarretaria um outro modo de operar em relação ao artista, seu pensamento e seu fazer. Tal aproximação poderia levar o museu a rever certas práticas e entendimentos em relação ao seu modo de atuar, seja em relação ao próprio artista, à arte, aos seus públicos, entre outras possibilidades.

Quando falamos em *práticas artísticas orientadas ao contexto* nos referimos a propostas que se desenvolvem em resposta e em diálogo, de modo imbricado mesmo, com um contexto em particular, seja ele um lugar ou uma situação. Trata-se de trabalhos realizados, portanto, *a partir de e para* determinado contexto, podendo este ser tomado em seus mais variados aspectos: no que diz respeito à sua arquitetura, a questões sociais ou políticas envolvendo tal lugar, ao modo como ele é atravessado por seus públicos, seus usos e funções, à sua história, seu entorno, entre outros. É justamente na escolha por responder e dialogar com determinados aspectos do lugar ou situação em questão – seja tal contexto tomado tanto em seus aspectos físicos, arquitetônicos, quanto culturais, históricos, políticos ou sociais, como antes referido – que se desenha a especificidade do trabalho artístico. Para efeitos desta tese, nos dois estudos de caso pesquisados, o contexto é tomado sobretudo em seus aspectos institucionais e políticos.

Optamos por trabalhar com o termo *práticas artísticas orientadas ao contexto* no lugar de *práticas site-specific* por entendermos que a expressão em inglês guarda uma relação muito próxima com o contexto histórico e cultural que a vê surgir. É no princípio dos anos 1970 que o termo começa a ser empregado nos Estados Unidos para conceituar trabalhos artísticos cujo foco já não está mais orientado apenas para o objeto e sim para o contexto espacial onde a obra se constrói – propostas em quem o espaço tem um papel ativo em seu desenvolvimento.

As origens das práticas artísticas orientadas ao contexto e sua genealogia ao longo da história recente da arte são um dos temas abordados no primeiro capítulo deste estudo. Vale enfatizar aqui, o quanto tal tipo de proposta passa a compor programas institucionais, sobretudo a partir dos anos 1990 e 2000. É nesse contexto institucionalizado, portanto, que nos perguntamos como se articula sua criticidade. Em outras palavras, este trabalho indaga em quais condições as práticas orientadas ao contexto passam a compor programas institucionais: quais as possibilidades e quais as condicionantes de articulação de um pensamento e resposta crítica em relação ao contexto institucional e político com o qual o artista trabalha?

Embora este estudo não busque estabelecer respostas fechadas para o problema em questão, as chamadas “pontas do debate”, como as nomeio, funcionam como espécie de pontos de partida ou balizas iniciais para a discussão proposta. Trata-se, por certo, de entendimentos que só podem ser devidamente discutidos tendo em vista experiências particulares, isto é, casos concretos de instituições trabalhando com propostas orientadas ao contexto – sobretudo institucional e político. Daí a opção por centrar esta pesquisa na análise de dois estudos de caso em particular, a saber: *contemplação suspensa* (2008),⁴ trabalho de Rubens Mano desenvolvido na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na capital paulista; e *Shibboleth* (2007), obra de Doris Salcedo realizada para a Tate Modern, em Londres. Ambos os trabalhos são apresentados como parte de programas voltados ao *site-specific*: o Projeto Octógono, no caso da Pinacoteca, e a *Unilever Series*, na Tate. Os dois programas são apresentados no primeiro capítulo desta tese, em meio a outros projetos curatoriais de natureza semelhante, como forma de contextualizar este estudo.

Quando falamos na possibilidade de o artista, por meio de seu trabalho, articular uma *reflexão crítica* em relação ao contexto da instituição, temos em vista uma série de aspectos que podem ser indagados e atravessados: o espaço e a arquitetura do museu; o lugar que a instituição ocupa na comunidade onde está inserida; a inserção do museu no sistema da arte; o funcionamento institucional, suas dinâmicas e relações internas; a relação do museu com o trabalho artístico, o artista e seus públicos; o modo como a instituição se relaciona com a

⁴ A grafia do título do trabalho somente em minúsculas segue a orientação do artista.

história da arte; o papel regulador e legitimador do museu; sua capacidade de acolher experiências radicais em seu interior, capazes de problematizar tais condições, dentre outros focos de interesse.

Nesse caso, vemos a instauração de uma *resposta crítica*, não como forma de embate ou antagonismo à instituição, como no caso dos trabalhos vinculados à chamada crítica institucional nos anos 1970, como veremos no primeiro capítulo deste estudo, mas como desenvolvimento de um pensamento crítico em relação ao museu. Em outras palavras, falamos de uma criticidade que se manifesta no trabalho como pensamento sobre a instituição, como problematização, desafio, torção, instauração de um ponto de vista e de uma leitura, comentário ou atravessamento inesperados.

Nesse sentido, estrutura-se uma hipótese de pesquisa: tal criticidade se articularia não só no trabalho artístico, mas também na relação estabelecida entre o artista e a instituição? Isto é, na negociação, no questionamento e no desafio das dinâmicas e funcionamentos institucionais (regras, condutas, procedimentos e restrições)? Pois para além de levar a instituição a repensar suas práticas, seja em relação às obras, aos seus públicos ou mesmo ao artista, indagamos se os projetos orientados ao contexto também levariam o artista a repensar questões inerentes ao seu trabalho e modo de atuação – sua relação com a instituição, com os contextos onde atua, com os públicos, suas perguntas, seus limites.

Quanto à metodologia empregada, esta investigação conjuga procedimentos próprios da pesquisa teórica, da pesquisa documental e da pesquisa de campo (Gil, 1991).⁵ O trabalho tem como base: 1) o levantamento e a revisão bibliográfica exaustivos acerca do tema, sobretudo de duas genealogias históricas, a saber, das práticas artísticas orientadas à especificidade de contextos e da crítica institucional; 2) a pesquisa de campo através da realização de entrevistas semi-estruturadas com artistas e curadores vinculados a cada estudo de caso e da coleta de documentos visuais e escritos das obras, materiais como projetos, esboços, anotações, registros fotográficos e audiovisuais, catálogos e folhetos, artigos ou matérias publicadas, bem como outros vestígios dos trabalhos; 3) análise de

⁵ GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.

conteúdo dos materiais levantados.

Assim, o primeiro capítulo da tese estabelece um contexto teórico para a investigação proposta, ao examinar e relacionar duas genealogias caras ao problema em questão, a saber: a genealogia das práticas artísticas orientadas à especificidade de contextos e a genealogia da chamada crítica institucional, ambas ao longo da história recente da arte. São examinadas, portanto, variadas conceituações teóricas sobre práticas artísticas orientadas ao contexto, seus métodos de trabalho, manifestações e implicações, bem como os diferentes momentos históricos da crítica institucional, agentes, objeto da crítica e questões levantadas a cada vez. O capítulo desdobra-se com uma discussão sobre a recente absorção de práticas orientadas ao contexto por parte de programas curatoriais e a relação desse fenômeno com o chamado “retorno da crítica institucional” na última década e com o movimento que se convencionou chamar *New Institutionalism*, termo cunhado pelo crítico e curador Jonas Ekeberg (2003).⁶

Os dois capítulos seguintes são dedicados ao estudos de caso que compõem esta pesquisa. Neles, os aspectos teóricos são revisados nas práticas artísticas destacadas. Apresentam, nesse sentido, estruturas bastante diferentes, visto que partem de uma relação estreita com os trabalhos analisados e com as perguntas e metáforas que estes suscitam. Perguntas e metáforas estas que não são as mesmas, justamente porque provém das próprias obras e das relações que elas podem evocar. A opção por buscar o enfoque a conduzir meu olhar nas próprias práticas artísticas e nas entrevistas realizadas com os artistas e curadores envolvidos em cada trabalho parte da percepção de que, para se aproximar da produção contemporânea, é necessário partir das próprias manifestações artísticas para encontrar as possibilidades de abordagem.

Em ambos os capítulos, as entrevistas com o artista e o curador em questão aparecem como elementos textuais que fazem parte do trabalho, incorporadas ao corpo mesmo da tese e entendidas como um gênero de texto – nesse caso, tramado a dois – no amplo campo dos textos sobre arte. Ao mesmo tempo, funcionam também como *fontes, documentos de*

⁶ EKEBERG, Jonas (ed.). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

pesquisa a serem apreciados, criticados e submetidos à análise.⁷ A estratégia busca trazer para perto do texto algo da vivacidade do momento da pesquisa de campo e do pensamento que ali se constrói por meio das falas daqueles que, embora não sejam os únicos agentes a constituir e influenciar a relação artista-instituição, são sem dúvida protagonistas neste processo. Isto porque o curador aqui entendido como aquele que media a relação entre o artista e a instituição, ou seja, aquele que está no fronte das negociações envolvidas no comissionamento dos diferentes projetos.

O segundo capítulo parte de uma discussão sobre a relação entre os museus e as obras de arte – sobre o quanto eles aniquilariam sua vitalidade e impediriam uma “relação viva” com o observador – para refletir sobre como *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, indaga a própria possibilidade da experiência artística no museu. Que tipo de relação a arte é capaz de propor aos públicos para além da externalidade e da distância contemplativa que normalmente caracterizam esse contato em uma instituição de arte? Para desenvolver tal reflexão, o capítulo recorre a duas obras anteriores do artista de modo a evidenciar certas operações cruciais na conformação do trabalho realizado para a Pinacoteca. Dentre elas, a proposição de duas experiências em contraste, que associam o museu ao espaço aberto da cidade. O capítulo desdobra-se com uma análise sobre o modo como *contemplação suspensa* se desenvolve em contato direto com o museu e seus profissionais, suscitando uma série de negociações, ao propor um tipo de experiência que acaba por questionar e esgarçar certos entendimentos, condutas e dinâmicas institucionais.

Já o terceiro capítulo, dedicado ao estudo de *Shibboleth* (2007), de Doris Salcedo, parte do modo como o trabalho ocupa o espaço da Turbine Hall, na Tate Modern, para propor uma analogia entre a rachadura realizada pela artista e o resultado de um abalo sísmico. Na sequência, o capítulo alude à ideia de falha, ao realizar uma reflexão sobre as metáforas

⁷ Nesse sentido, as entrevistas que integram esta pesquisa serão submetidas a um exame crítico, porém não ortodoxo, valendo-se de elementos tanto da chamada História Oral – metodologia e campo de conhecimento que leva em conta a reconstrução de fenômenos e acontecimentos pela memória e pelas suas representações em narrativas –, quanto de ferramentas consagradas pelas Ciências Sociais, em particular a chamada Análise de Conteúdo – que, ao fragmentar entrevistas em unidades de análise e propor categorias de organização do discurso, abre caminho a distintas possibilidades de interpretação crítica. Para um uso instrumental da História Oral, vou recorrer às proposições de Alberti, sistematizadas em ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. Para o emprego da análise de conteúdo na apreciação de entrevistas, buscarei referências em MORAES, Roque. Análise de conteúdo. In: *Revista Educação*. Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999.

evocadas pela obra – ou aquilo que ela “abala” –, seja no que diz respeito ao museu, suas bases fundacionais e sua vocação, à disciplina que ele representa, isto é, a História da Arte, ou mesmo quanto à própria relação entre a artista e a instituição no desenvolvimento e instauração do trabalho. Aqui, também está em jogo debater sobre o modo como a obra lança questões colocadas desde o seu processo de realização e as múltiplas negociações aí engendradas, como se o trabalho iniciasse antes mesmo de sua apresentação pública. A discussão desdobra-se em uma análise sobre o quanto a potência crítica de *Shibboleth* seria colocada em questão pelo fato de a obra ser realizada e portanto incorporada pela Tate Modern. Os primeiros comentários do capítulo, porém, dizem respeito às possibilidades de se comentar uma obra que não se chegou a experienciar via documentos e vestígios, como no meu caso em relação a *Shibboleth*.

Para além das questões teóricas vinculadas ao problema em debate nesta pesquisa, vale mencionar que ela também emerge de uma experiência prática com o tema. Nesse sentido, esta investigação é fruto de um duplo caminho. Por um lado, de uma reflexão teórica a respeito das práticas orientadas à especificidade de contextos e da identificação de um problema: como estas articulam sua criticidade quando realizadas em âmbito institucional? Por outro lado, esta pesquisa também nasce de minha experiência profissional em instituições de arte e do trabalho com práticas orientadas ao contexto nesses lugares – especialmente no Centro Cultural São Paulo, com o programa *Artistas Convidados* do CCSP nos anos de 2008 e 2009,⁸ e na Fundação Bienal do Mercosul, com os trabalhos desenvolvidos para a Casa M no contexto da 8ª edição da mostra.⁹

⁸ Entre março de 2008 e fevereiro de 2010, atuei como uma das curadoras de artes visuais do CCSP, tendo como uma de minhas responsabilidades a organização do programa *Artistas Convidados*, que convidou sete artistas ao longo de 2008 e 2009 a desenvolverem projetos site-specific para o centro cultural. Partiu-se de especificidades como: a história do lugar; sua localização e entorno; características arquitetônicas do prédio; funções e significados para a comunidade; diversidade de públicos; espaços e acervos abrigados pela instituição; ou mesmo os variados serviços disponíveis (gráfica, marcenaria, elétrica, jardinagem). Integraram o programa os artistas Daniel Senise, Fernando Limberger, Jarbas Lopes, João Loureiro, Marcelo Cidade, Ricardo Basbaum e Rochelle Costi.

⁹ Entre setembro de 2010 e dezembro de 2011, atuei como coordenadora curatorial da Casa M, espaço cultural vinculado à 8ª Bienal do Mercosul que abriu ao público entre maio e dezembro de 2011. O local contou com três trabalhos pensados especialmente para o espaço, seu programa arquitetônico e atividades – realizados pelos artistas Daniel Acosta, Fernando Limberger e Vitor Cesar –; além de sete trabalhos concebidos para a vitrine da casa, tendo cada um respondido a características específicas desse lugar – obras realizadas pelos artistas Glaucis de Moraes, Helene Sacco, João Genaro, Rogério Severo, Rommulo Conceição, Tiago Giora e Viviane Pasqual; e de uma série de performances que também dialogaram com especificidades do espaço, sua arquitetura, atividades e entorno.

Finalmente, embora as práticas orientadas à especificidade de contextos venham sendo objeto de estudo e trabalho por parte de críticos, teóricos e curadores, ainda são escassas as pesquisas acadêmicas em torno do tema. É possível encontrar obras e artigos que abordam a questão, contendo análises ricas e trazendo à luz diferentes possibilidades de leitura, mas não há dúvida de que o assunto, sobretudo no que se refere à inserção institucional dessas práticas, ainda está por merecer olhares mais aprofundados, principalmente no Brasil. É esta a lacuna que este estudo pretende ajudar a preencher.

Nesse sentido, ainda que a pesquisa seja dirigida a um número limitado de projetos e artistas, a análise pode trazer importantes contribuições, não só para o entendimento de como se articulam tais propostas em um contexto institucional, seu potencial crítico e as negociações que acompanham sua realização, mas para as valiosas discussões sobre os modos de inserção institucional das produções contemporâneas vinculadas intrinsecamente aos seus contextos de forma mais ampla, bem como para o debate em torno dos programas institucionais e das práticas curatoriais voltadas à arte atual.¹⁰

¹⁰ Além dos dois estudos de caso enfocados pela pesquisa, agregam-se outras duas entrevistas realizadas pela autora por ocasião de uma viagem de pesquisa ao México que teve como foco central o estudo do Museo Experimental El Eco, cujo programa parte das especificidades do contexto institucional (ver anexos).

1.

ARTE, CONTEXTO, CRÍTICA E INSTITUIÇÃO

Este capítulo busca estabelecer um contexto teórico para a presente pesquisa, ao analisar, relacionar e ao mesmo tempo indagar noções centrais para a discussão proposta, a saber: práticas artísticas orientadas ao contexto – institucional e político sobretudo – desenvolvidas em instituições de arte e suas possibilidades de articulação crítica. Trata-se de estabelecer um diagrama teórico ou mapa conceitual para o estudo, ao relacionar genealogias, conceitos, problemáticas e perguntas cruciais em torno da temática em questão. Na primeira seção, são examinadas diferentes abordagens teóricas sobre práticas artísticas orientadas ao contexto – seja ele dado por uma situação ou lugar em particular e tomado em seus aspectos físicos, arquitetônicos, sociais, culturais, políticos e/ou históricos –, seus métodos de trabalho, apresentações e implicações. A segunda seção dedica-se a examinar a recente absorção de práticas orientadas ao contexto por parte de programas curatoriais e a relação desse fenômeno com o chamado “retorno da crítica institucional” ao longo da última década. Já a terceira e última seção aborda os questionamentos trazidos por experiências vinculadas ao chamado *New Institutionalism*, para situar a instituição, não apenas como espaço de conservação, exposição e mediação, mas como lugar de criação e experimentação. Trata-se de indagar sobre as possibilidades do exercício de uma autocrítica institucional como articuladora de outros modelos de engajamento da instituição com a arte e os artistas.

1.1

O contexto como ponto de partida:
apontamentos para um diagrama teórico
sobre práticas artísticas orientadas ao contexto

São muitos os conceitos que tentam dar conta das transformações e particularidades das práticas artísticas orientadas à especificidade de contextos na atualidade – contextos estes dados por um lugar ou situação em particular, seja ele um museu, um lago, uma praça ou uma manifestação política, e tomado em seus aspectos físicos, arquitetônicos, sociais, culturais, políticos, institucionais e/ou históricos, para citar algumas possibilidades. Noções como *site-oriented* (Miwon Kwon, 2004),¹¹ *functional site* (James Meyer, 2000)¹² e *arte situada* (Claire Doherty, 2004)¹³ são alguns dos termos que buscam conceituar trabalhos que têm o contexto – lugar, situação ou conjunto de circunstâncias para o qual são pensados – como elemento crucial para o seu desenvolvimento e produção de sentido, tomando-o como ponto de partida para a sua concepção e articulando-se em diálogo com ele. Afora esses, Miwon Kwon (2004) menciona termos como *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive* e *site-related*, noções que segundo a autora teriam emergido entre artistas e críticos nos últimos anos para dar conta das variadas transformações da arte *site-specific* no presente. Tais abordagens somam-se ao mesmo tempo em que indagam a noção de *site-specificity*, surgida nos Estados Unidos nos anos 1970 e atravessada por questões históricas, políticas, econômicas e culturais bastante particulares, como veremos a seguir.

Como sublinha a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho com base nas considerações de Mark Rosenthal (2003), “os aspectos físicos do espaço que contém a obra, especialmente no que concerne à percepção sensível e à experiência da observação da imagem ou da pintura, afetam as opções dos artistas, poderíamos dizer, desde sempre” (Carvalho, 2005: 109).¹⁴ Ela refere produções como as pinturas nas cavernas de Lascaux, o teto da Capela Sistina, por Michelangelo, e trabalhos em afresco de modo geral. Trata-se de criações em que o lugar de apresentação ou o “*sítio de destinação da obra*”, como prefere a autora, já seriam parte das preocupações objetivas do autor. Tal fato não significaria, no entanto, que “a instalação e as questões relativas à importância do espaço para a

¹¹ KWON, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

¹² MEYER, James. The functional site; or, the transformation of site-specificity. In: SUDERBERG, Erika (Ed.). *Space, site, intervention: Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

¹³ DOHERTY, Claire. *From studio to situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

¹⁴ CARVALHO, Ana Maria Albani. *Instalação como problemática artística contemporânea: Os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese defendida no PPGAV-UFRGS, Porto Alegre, 2005.

constituição da obra, nos termos em que a contemporaneidade as coloca, não possuem sua especificidade, seja em termos históricos, estéticos ou artísticos” (Idem).

Tendo em vista as práticas contemporâneas voltadas à complexidade de contextos, é possível dizer que tais produções remontam às vanguardas históricas, em especial a experiências vinculadas ao Construtivismo Russo – com Vladimir Tatlin e seus relevos de canto – e ao Dadaísmo – com Kurt Schwitters e sua Merzbau –, para citar dois exemplos. Experiências como essas vinculam-se à chamada negação da autonomia da arte pela vanguarda, descrita por Peter Burger (2008),¹⁵ e sua defesa de uma prática artística inserida e em diálogo com a práxis vital das pessoas. Como sabemos, para Tatlin, a arte deveria converter-se em um programa de ação política a serviço da revolução, fabricando coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos (Argan, 1992: 326).¹⁶

Nesse sentido, a problematização da autonomia da arte e a tentativa de inseri-la no corpo social podem ser apontadas como prenúncios das práticas contemporâneas voltadas à complexidade de contextos – arquitetônicos, sociais, políticos, culturais, institucionais –, de tal modo que o problema trazido nos anos 1960 e 1970, quando esse tipo de prática ganha força, com propostas associadas ao Minimalismo, à Land Art e à chamada crítica institucional, como veremos a seguir, aprofundaria uma problemática cuja origem é modernista. A questão que fica é por que, nos anos 1960 e 1970, o contexto institucional de apresentação da obra se transformaria em um problema artístico? O que acontece de particular nesse momento?

Antes de prosseguirmos, vale uma reflexão sobre o que poderíamos considerar uma obra de arte efetivamente autônoma. Uma possível resposta seria: uma obra cuja produção de sentido não se pleiteia em relação com o contexto, lugar ou situação em que está inserida, seja ele tomado em seus aspectos arquitetônicos, sociais, políticos, culturais ou históricos, entre outras possibilidades. Em outras palavras, tal contexto não seria tomado como elemento central no modo como a obra pleiteia ou sugere a produção de seu sentido. Um

¹⁵ BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

trabalho que se volta para questões da própria linguagem artística, por exemplo, ou para questões vinculadas mais estritamente à poética do artista, ou para uma pesquisa de materiais, essas são algumas possibilidades.

Nessa discussão, é importante considerar pelo menos dois aspectos. Por um lado, a produção artística, por se tratar de uma produção cultural em sentido mais amplo, sempre será, de algum modo, atravessada por aspectos de seu tempo histórico, seja por problemáticas próprias ao campo da arte naquele determinado meio e momento, seja por questões culturais, sociais ou políticas mais amplas. Por exemplo, ainda que o Dadaísmo se voltasse, em muitos momentos, para experimentações de linguagem, é impossível tomá-lo desvinculado do contexto histórico da Primeira Guerra Mundial e do niilismo e desilusão com a sociedade burguesa que acompanhou esse momento e esse enfrentamento específico com a arte e com o próprio conceito de arte – como produtos dessa mesma sociedade capaz de produzir a guerra. Por outro lado, se tomarmos como referência a recepção das obras, teremos que a produção de sentido de um trabalho sempre será realizada por indivíduos, agentes e instituições localizados em determinado tempo e espaço e dotados de repertórios, interesses, perguntas e mesmo percepções particulares, em diálogo com o seu tempo. Como sabemos, sempre olhamos a história e o próprio presente e os interpretamos munidos de perguntas do presente, questões que só são possíveis e só fazem sentido em determinado tempo histórico. Dessa forma, é possível compreender que a produção de sentido de uma obra sempre articulará ou colocará em relação contextos variados – históricos, sociais, políticos, culturais –, tanto ligados ao seu momento de produção, quanto ao seu momento de recepção – o que não necessariamente é diretamente pleiteado pela própria obra, seja por ela se desenvolver em diálogo estreito e em resposta a um determinado contexto em particular – uma instituição de arte, por exemplo –, seja por ela se apresentar de modo absolutamente imbricado com tal contexto, como nas propostas artísticas analisadas neste estudo.

Em sua conhecida genealogia das práticas *site-specific*, a historiadora da arte Miwon Kwon aponta a existência de três paradigmas para esse tipo de trabalho: fenomenológico, social/institucional e discursivo. A classificação leva em conta a definição operante de *site* para cada momento, isto é, a abordagem em relação a um contexto, lugar ou situação em

particular, levada a cabo pelas diferentes práticas, que segundo ela teria se transformado “*de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual*” (Kwon, 2008: 173).¹⁷ Embora apresentados de forma cronológica, a autora enfatiza que tais paradigmas “*não são estágios em uma trajetória linear de desenvolvimento histórico, [...] operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje (ou mesmo dentro de um projeto específico de um artista)*” (Idem). Seriam, assim, espécies de modelos para compreender o modo como o contexto, lugar, situação ou *site*, como prefere a autora, é tomado – ou opera – em cada prática artística, isto é: que características e aspectos do lugar interessam ao artista em um dado trabalho; a que características ou modo de atravessar esse lugar o artista de fato responde?

O paradigma fenomenológico tem por referência as produções orientadas para a arquitetura – Minimalismo – ou para a paisagem – Land Art – desenvolvidas nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e ao longo dos 1970. Tais manifestações, que estão na origem do termo *site-specific*, tomavam o *site* como localidade física, real e palpável, atentando para atributos como altura, largura, comprimento, formato, textura, cor, iluminação. Ao incorporarem o espaço de apresentação como parte integrante da obra, estabelecendo uma relação indivisível com sua localização, tais trabalhos exigiam a presença física do espectador para se completarem (Kwon, 2008).

Ao mesmo tempo, como afirma Robert Morris (2009),¹⁸ um dos principais artistas ligados ao Minimalismo, a nova postura assinalava o quanto a experiência do trabalho existia necessariamente no tempo e no espaço, seja pelas relações que evidenciava com o entorno, seja pelo deslocamento que demandava a fim de que se pudesse abarcar o trabalho.

Como aponta Miwon Kwon:

O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, *tabula rasa*, mas como espaço *real*. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal. (Kwon, 2008: 167)

¹⁷ KWON, Miwon. Um lugar após o outro. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, ano XV, n. 17, p 167-187. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

¹⁸ MORRIS, Robert. Notes on sculpture, part II. In: DOHERTY, Claire (ed.). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, The MIT Press, 2009.

Enquanto os artistas ligados ao Minimalismo confrontavam os espaços das galerias e sua arquitetura, aqueles vinculados à Land Art tomavam a paisagem como ponto de partida para suas criações, em uma tentativa de se afastar dos grandes centros urbanos e dos espaços artísticos por excelência. Uma frase proferida por Robert Smithson por ocasião da construção de *Spiral Jetty*, de 1970, um dos trabalhos icônicos da Land Art, evidencia a mudança de paradigma em questão: “*Naquele momento, eu ainda não tinha certeza a respeito da forma que meu trabalho tomaria. Pensei em fazer uma ilha com a ajuda de barcos e barcas, mas no final eu deixaria que o site determinasse o que eu construiria*”¹⁹ (Smithson, 1996: 531).²⁰ A passagem fala de uma mudança de atitude frente ao local de criação e instalação da obra: de um lugar tomado como neutro, espécie de simples receptáculo do trabalho, para um lugar tomado como protagonista, capaz de determinar como seria a obra.

Pois é uma atitude semelhante a que manifestam Rubens Mano e Doris Salcedo ao desenvolverem os trabalhos analisados neste estudo. Ambos partem do contexto institucional e do espaço que lhes é designado – o Octógono, no primeiro caso, e a Turbine Hall, no segundo – para conceber e realizar suas propostas. Nesse sentido, não tomam o museu como mero suporte ou receptáculo do trabalho, mas como elemento ativo, indagador e definidor mesmo da constituição da obra, como veremos nos capítulos seguintes.

Para Jorge Menna Barreto, tal modo de atuar definiria um método de trabalho “*que começaria com a 'escuta' de um lugar e a subsequente intervenção*”, algo “*muito diferente da prática de estúdio, que primeiro pensa a obra e depois a instala em um lugar*” (Menna Barreto, 2007: 10).²¹ Em outras palavras, tal modo de trabalhar operaria a partir de uma “*consciência do lugar*”, para usar uma expressão de Jean Robertson e Craig McDaniel (2010),²² ou “*consciência contextual*”, como prefere Menna Barreto (2007).

¹⁹ Todos os textos em língua estrangeira mencionados na bibliografia foram traduzidos livremente pela autora. O mesmo vale para os termos mencionados isoladamente.

²⁰ SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*. In: STILES, Kristine et SELTZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. A sourcebook of artists writings. Berkley: University of California Press, 1996.

²¹ BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP, São Paulo, 2007.

²² ROBERTSON, Jean; McDANIEL, Craig. *Themes of contemporary art. Visual art after 1980*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

Para os artistas da Land Art, tal sentido de contexto também está colocado na recepção dos trabalhos, como sublinha o historiador Michael Archer: “*O modo como a obra é vista não é extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes*” (Archer, 2001: 99).²³ Ele refere trabalhos como *Campo relampejante* (1971-1977), de Walter De Maria, cuja recepção demandava que os visitantes fizessem um pernoite em uma cabana próxima ao “campo de raios”, o que lhes daria o tempo necessário para realizar uma caminhada de modo a observar o trabalho.

Nesse sentido, essas primeiras experiências estabeleciam uma relação inextricável com sua localização, denunciando a não neutralidade ou pureza do espaço de apresentação e provocando uma reversão crucial no paradigma moderno da obra autônoma e auto-referencial, como advoga Douglas Crimp:

O idealismo da arte modernista, na qual o objeto em si e por si mesmo era visto como tendo significado definitivo e transistórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular... A especificidade de lugar [*site-specificity*] opôs-se a esse idealismo – desvendando o sistema material que ele ocultava – com a recusa da mobilidade de circulação e com a pertença a um espaço específico [*specific site*]. (Crimp, 2005: 18)²⁴

Vale sublinhar que esse “*nenhum lugar em particular*” a que a obra moderna pertenceria era, em realidade, o museu ou a galeria de arte, isto é, o espaço artístico por excelência.

Ainda que a leitura de Crimp tome as vanguardas modernas como espécie de bloco monolítico, quando, na realidade, elas congregam movimentos com particularidades importantes e eventualmente até mesmo divergentes, sem levar em consideração a chamada negação da autonomia da arte pela vanguarda, descrita por Peter Burger (2008), e sua defesa de uma arte inserida na práxis vital – aspectos que se percebem mais claramente em movimentos como o Construtivismo e o Dadaísmo –, vale notar o quanto o lugar de apresentação da obra, isto é, o museu, a galeria ou a instituição de arte, passou a ser tomado como uma problemática para uma série de artistas ao longo dos anos 1960 e 1970.

²³ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²⁴ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Editora, 2005.

Assim, as questões explicitadas por Crimp são de certo modo aprofundadas pelos artistas associados ao paradigma social/institucional, descrito por Kwon, tais como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke. “*De forma variável, [eles] conceberam o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte*” (Kwon, 2008: 168).

Dito de outro modo, o que estava em jogo para esses artistas não era apenas a fisicalidade do *site*, mas o caráter ideológico do espaço do museu e da galeria, o chamado “cubo branco”, cujas convenções normativas – paredes brancas, luz artificial, assepsia – ativamente dissociavam o espaço da arte do mundo externo, reivindicando uma autonomia em relação a interesses sociais, políticos e econômicos calcada em uma suposta objetividade e neutralidade.

O que o trabalho dessa geração de artistas apontava – e respondia de acordo – era o fato de que os espaços e as paredes do “cubo branco” estavam de fato permeados por uma rede de poderes institucionais e interesses econômicos e tinham sido irreversivelmente removidos da neutralidade de um espaço fenomenológico no qual o sujeito se constituiria livremente em atos de pura percepção. (Foster et al., 2004: 559)²⁵

Ao problematizar o confinamento cultural da arte e do artista, o *site* passava a incluir não apenas espaços eminentemente artísticos, como o ateliê, o museu ou a galeria, mas as diferentes instâncias e dinâmicas que compunham o sistema da arte.

Ser específico em relação a esse local (*site*), portanto, [era] decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (Kwon, 2008: 169)

²⁵ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

Já o terceiro paradigma descrito por Kwon amplia os interesses que constituem o *site* para além de seus aspectos físicos e espaciais – o que caracterizaria o paradigma fenomenológico – bem como para além de uma estrutura definida pelas instituições de arte – o que caracterizaria o paradigma social/institucional. Ao buscar uma integração mais direta da arte no âmbito social, as práticas vinculadas ao paradigma discursivo estabeleceriam, assim, uma crítica da cultura voltada não apenas a questões intrínsecas ao sistema da arte, mas a problemáticas de outros campos da vida e do conhecimento, o que acabaria por abarcar espaços de atuação variados, como escolas, ruas, supermercados, bem como diversas disciplinas, a exemplo da antropologia, psicologia, arquitetura, teoria política, dentre outras.

Para além dessa expansão de contextos, lugares, situações e problemáticas, a principal característica da arte *site-specific* ou *site-oriented* na atualidade seria, de acordo com Kwon, o caráter discursivo do *site*, isto é, o fato de ele constituir um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural definido não a priori, mas gerado pelo próprio trabalho (Kwon, 2008: 171).

Tal definição aproxima-se do conceito do historiador da arte James Meyer sobre o chamado *functional site*, que o autor associa a produções de nomes como Mark Dion, Andrea Fraser, Tom Burr, Renée Green e Ursula Biemann. Seus trabalhos, segundo Meyer, teriam transformado a noção de “site especificidade”, revisando as hipóteses implícitas nos modelos históricos dos anos 1960 e 1970 para refletir sobre o ambiente globalizado e multicultural de hoje. Assim, o autor realiza uma distinção inicial entre o que chama de *site literal* e *site funcional*.

Associado ao Minimalismo, o primeiro corresponderia a uma localização real e singular, sendo o trabalho realizado de acordo com as condicionantes físicas da situação em questão e tendo seu resultado formal determinado pela fisicalidade do espaço (Meyer, 2000: 24) – noção que equivaleria ao paradigma fenomenológico descrito por Kwon. Já o *site funcional* pode ou não incorporar um local físico, mas certamente não o privilegia. Como escreve o autor:

[...] É um processo, uma operação que ocorre entre *sites*, um mapeamento das filiações institucionais e textuais e os corpos que se movem entre eles (o do artista sobretudo). É um *site* informacional, um local em que se sobrepõem texto, fotografias e vídeos, lugares físicos e coisas. [...] É algo temporário, um movimento, uma cadeia de significados e histórias imbricadas: um lugar marcado e rapidamente abandonado. (Meyer, 2000: 25)

Além da mobilidade do *site*, isto é, do quanto ele não é mais apegado a um lugar em particular, Meyer aponta outras características fundamentais para a noção de *functional site* que o aproximam do paradigma discursivo descrito por Kwon: o fato de ele não ser restrito ao mundo da arte, operando em uma noção expandida de *site* – o mundo da arte sendo apenas um dos *sites* em uma rede de *sites*, uma instituição entre tantas outras – e seu caráter social, informacional e discursivo.

Quanto à mobilidade, o autor acredita que os trabalhos mais “convincentes” seriam justamente aqueles que não apenas representam essa mobilidade, mas refletem sobre ela, isto é, a tomam de modo crítico, como um aspecto a ser investigado e confrontado. O mesmo talvez possa ser dito em relação aos outros aspectos elencados pelo autor. Quase como se, no *site funcional*, a condição de “site especificidade” operasse uma espécie de dobra: o artista refletindo e trabalhando sobre essa própria condição por meio de seus trabalhos, isto é, tomando como *site* também a noção de “site especificidade” e suas transformações, bem como as práticas e metodologias de trabalho associadas a ela.

Como no terceiro paradigma proposto por Kwon, os trabalhos vinculados ao chamado *functional site* buscariam um maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana, estabelecendo uma crítica da cultura que incluiria espaços e questões não especializados em arte. Como aponta Kwon:

Preocupadas em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. (Kwon, 2008: 171)

Projetos artísticos que se desenvolvem em resposta a situações específicas também são objeto de estudo da curadora e pesquisadora Claire Doherty. Em *From Studio to Situation* (2004), a autora utiliza o termo *arte situada* para descrever esse modelo contemporâneo de prática artística em que a situação ou o contexto são o ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho. A situação, nesse caso, constituiria um conjunto particular de condições produzidas no tempo e no espaço por relações de cunho material, social, político e econômico. Como Kwon (2004) e Meyer (2000), a autora também localiza a origem dessa prática nos anos 1960 e 1970. Ela destaca, no entanto, o quanto o contexto da globalização teria transformado esse modo de atuação, com a emergência de um novo paradigma de mobilidade em que identidades locais seriam cada vez mais vistas como híbridas, diaspóricas ou transnacionais. A condição faria com que a ideia de “estar situado” envolvesse, necessariamente, estar deslocado – o lugar sendo visto como uma entidade mutável e fragmentada.

Levando em consideração não apenas a produção artística de modo isolado, mas a forma como ela se articula no sistema da arte, Doherty assinala o quanto a “retórica do lugar” vem sendo explorada por curadorias vinculadas a megaeventos internacionais, tais como bienais e exposições de arte pública. Em parte, a estratégia responderia à acusação recorrente de que esse tipo de evento desconsidera o cenário local, ao produzir pouco ou nenhum impacto de longo prazo nos habitantes e na vida cultural dos lugares onde são realizados, voltando suas costas às cidades que os acolhem e privilegiando o circuito internacional – ou a chamada “tribo *frequent-flyer*” de artistas e conhecedores da arte (Doherty, 2007).²⁶

Se tais considerações nos parecem procedentes quando pensamos no que está por trás dessa “retórica do lugar” no caso de bienais e exposições de arte pública, os motivos que têm levado museus de arte a compor programas curatoriais comprometidos com uma retórica similar, isto é, voltados ao contexto da instituição, nos parecem ser de outra ordem. Por um lado, está a própria valorização do contexto do museu e o desejo de chamar a atenção para

²⁶ DOHERTY, Claire. Curating wrong places... Or where have all the penguins gone? In: O'NEILL, Paul (ed.). *Curating subjects*. Amsterdã: De Appel, 2007. Artigo disponível para download no site <http://www.situations.org.uk/publications/curating-subjects-curating-wrong-places-or-where-ha>. Acesso em 30/01/2012.

ele, seja no que se refere à sua arquitetura, à sua coleção ou à sua história, para citar algumas possibilidades. Isto porque, nesses programas, a ideia é que a instituição seja tomada como ponto de partida para o trabalho artístico. Por outro lado, está a vontade de articular uma reflexão sobre o museu a partir do próprio pensar e fazer artístico – reflexão esta que pode ou não traduzir certo desejo de autocrítica e autorreflexividade, como veremos a seguir.

Quanto à origem dessa predominância do lugar como tema e ponto de partida de projetos curatoriais, para Doherty ela emerge da convergência de três modelos de comissionamento de obra: as exposições internacionais que se realizam em vários locais de uma mesma cidade (a exemplo do *Sculpture Projects Muenster*²⁷), modelo que precede o *boom* das bienais; os programas voltados a trabalhos baseados em pesquisa local (tais como *Artangel*²⁸ e *Casco*²⁹); e o modelo de residência “*com sua concentração no engajamento, processo e encontro*” (Doherty, 2007: s/n).

Para pensar as diferentes possibilidades de engajamento do artista com o lugar nos projetos e práticas artísticas que partem de contextos ou situações específicas, Doherty leva em consideração uma concepção de lugar não como localização geográfica precisa e limitada, mas como “*interseção de relações sociais, políticas e econômicas*”, isto é, um espaço construído a partir das relações que nele se estabelecem, o que também incluiria o engajamento do artista (Idem). Nesse sentido, é como se o lugar não se pleiteasse de modo isolado, autônomo e independente, mas atravessado e constituído mesmo por uma série de relações, incluindo o envolvimento e a própria ação do artista.

A autora levanta uma série de questões para refletir sobre esse engajamento do artista com o lugar em projetos curatoriais que partem dessa premissa: onde e como o engajamento começa? Qual o papel dos curadores? Como os trabalhos realizados podem resultar em uma

²⁷ Exposição ao ar livre realizada desde 1977 a cada 10 anos na cidade de Munique, Alemanha. Site oficial do evento: <http://www.skulptur-projekte.de>.

²⁸ Iniciativa criada em Londres em 1992, voltada ao comissionamento e produção de projetos artísticos em resposta a um site ou situação específica. Site oficial do projeto: <http://www.artangel.org.uk>.

²⁹ Criado em 1990 na cidade de Utrecht, Holanda, o projeto dedica-se a produções que exploram e questionam a relação entre a arte e seu entorno físico, social e político. Site oficial do espaço: <http://www.cascoprojects.org>.

exposição significativa para os visitantes, quando a experiência do lugar é, na realidade, algo que se dá em processo? A ênfase no engajamento privilegia projetos processuais e participativos ao invés de construções materiais? Como obras e projetos *context-specific* adquirem sentido fora do contexto de criação/exibição?

Para pensar tais problemáticas no contexto desta pesquisa, agregamos algumas perguntas ao debate: quais as premissas para o engajamento do artista com o lugar? O que está em jogo nesse engajamento? Quais as especificidades desse engajamento quando ele se dá em contexto institucional? Como tal engajamento é mediado institucionalmente? Que negociações entram em jogo nesse processo?

Ao elencar as “ambições curatoriais” na base desses projetos, tais como conferir poder e valor ao lugar, conceber a cidade como um espaço social privilegiado capaz de disparar processos ou ainda responder ao imaginário que uma cidade representa para o mundo sem deixar de lado o contexto urbano real, Doherty indaga de que modo as obras efetivamente respondem ao lugar e questiona sua capacidade de produzir encontros verdadeiramente surpreendentes e significativos. A autora retoma alguns trabalhos que, segundo ela, constituiriam uma espécie de exceção nesse sentido, a exemplo de *Quando a fé move montanhas*,³⁰ de Francis Alys, para apontar algumas características que garantiriam o seu êxito, a saber: o fato de ser temporário mas constituir uma ação no tempo; voltar-se a uma experiência, mas ser altamente visual; ser interdisciplinar, absorvendo não só outras linguagens, mas diferentes campos do conhecimento; e, finalmente, o fato de ser “espetacularmente envolvente”.

Em todo caso, a autora segue reticente em relação à possibilidade de as megaexposições, sobretudo as que se desenvolvem em diversos locais de uma mesma cidade, oferecerem um contexto apropriado para a realização de trabalhos que partem do lugar, seja pelos cronogramas rígidos que os artistas são obrigados a cumprir, seja por necessitarem responder a uma mesma lógica expositiva, sem necessariamente levar em conta os interesses

³⁰ Ação documentada em vídeo na qual o artista convocou quinhentas pessoas para mover em dez centímetros uma duna de areia, em Lima, Peru, 2002.

de cada artista e as potencialidades de cada lugar, seja por tenderem a constituir trabalhos demasiadamente interpretativos ou antropológicos, que não favoreceriam a exposição final (Ibidem).

O panorama apresentado até aqui busca situar diferentes visões e abordagens sobre práticas artísticas que se desenvolvem em resposta a lugares, contextos ou situações específicas. Chama a atenção a localização comum das primeiras experiências nesse sentido nos anos 1960 e 1970 – sem levar em consideração os prenúncios desse tipo de prática já em movimentos como o Construtivismo e o Dadaísmo, como apontado anteriormente. Kwon (2004), Meyer (2000), Weibel (2009)³¹ e Doherty (2004) coincidem nessa identificação, ao mesmo tempo em que também concordam com as nuances apresentadas por tais experiências históricas – sobretudo o Minimalismo e a Land Art – no que diz respeito às suas concepções de lugar, tomado como algo real, físico, palpável e mensurável. Os autores também associam o desenvolvimento de práticas *site-specific* nos anos seguintes às discussões em torno da arte enquanto instituição atravessada por interesses, ideologias e disputas de poder para além do campo restrito ou supostamente autônomo da arte, aspecto que teria marcado as produções vinculadas à chamada crítica institucional nos anos 1970.

Do mesmo modo, ao apontar uma ampliação de interesses e abordagens em relação ao *site* na atualidade, não mais tomado como localização geográfica, fixa e palpável, nem como estrutura integrante de um sistema das artes, mas atravessado por variadas leituras e procedimentos advindos de diferentes campos do conhecimento, Kwon, Meyer, Weibel e Doherty também apresentam visões similares em relação aos desdobramentos das práticas voltadas à especificidade de contextos nos dias de hoje. Seus escritos, no entanto, acusam algumas particularidades: a ênfase no caráter discursivo do *site*, no caso de Miwon Kwon; a valorização da mobilidade, no caso de James Meyer; e o destaque para as relações que constituem o *site*, no caso de Claire Doherty.

Pois essa abordagem mais ampla do *site*, em que o lugar ou situação de onde o trabalho

³¹ WEIBEL, Peter. Context art: Towards a social construction of art. In: DOHERTY, Claire (ed.). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, The MIT Press, 2009.

parte estaria mais integrado no âmbito social, sendo tomado não em seus atributos físicos ou seus aspectos institucionais relativos ao campo da arte, aproxima-se das experiências brasileiras voltadas à especificidade de contextos observadas sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970. Jorge Menna Barreto (2007) fala em uma espécie de “porosidade em relação ao contexto” ou “pulsão para a especificidade” que teria marcado parte da produção dessa época. É o caso, por exemplo, das chamadas *Situações*, de Artur Barrio, tais como as trouxas ensanguentadas espalhadas pelas ruas de Belo Horizonte em 1970, por ocasião da mostra *Do corpo à terra*, em referência à violência da ditadura militar. Como lembra a pesquisadora Cristina Freire, a “importância fundamental do contexto na definição de seus projetos levou Barrio a escrever no chão de uma galeria junto a uma trouxa em exposição: ‘Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo’” (Freire, 2006: 49).³² Tratava-se de assinalar o quanto a obra só existia ou construía de fato sentido em meio à situação política e ao momento histórico ao qual respondia e no qual se incorporava.

Essa incorporação da vida social na obra de arte referida por autores como Paulo Reis (2007)³³ e Regina Melim (2008)³⁴ em relação ao contexto brasileiro também pode ser identificada na produção de Cildo Meireles. Em *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de 1970, garrafas retornáveis de Coca-Cola recebiam inscrições de cunho político, sendo devolvidas à circulação pelo artista.³⁵ O trabalho intervinha em um circuito já existente no corpo social para realizar um comentário sobre a produção, distribuição e controle da informação em tempos de ditadura militar, censura política e opressão. Nas palavras de Cildo, a obra atentava para três questões: a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira, a ideologia americana expansionista, intervencionista e hegemônica e aspectos formais da linguagem da arte, numa tentativa de pensar produtivamente os *readymades* de Marcel Duchamp (Meireles apud Cameron, 2000: 108).³⁶

³² FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

³³ Em depoimento a Jorge Menna Barreto em sua dissertação de mestrado: BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP, São Paulo, 2007.

³⁴ MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

³⁵ O trabalho incluía também inserções em cédulas de dinheiro, com o *Projeto Cédula*.

³⁶ CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

É a partir da ideia de “método *site-specific*” que Jorge Menna Barreto aproxima *Inserções em circuitos ideológicos* de *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, referida anteriormente e realizada no mesmo ano. Para ele, aquilo que Smithson identifica como *site*, lugar do qual parte para realizar o trabalho, opera de forma similar ao que Cildo entende por *realidade*. Em outras palavras, ambos constituiriam o contexto da ação, isto é, um elemento anterior à obra, porém ativo em relação a ela, que atua não apenas como suporte, mas a define. O chamado método *site-specific*, envolveria, assim, cinco etapas gerais de trabalho: a escolha do *site*; escuta e mapeamento; identificação de um problema; construção da obra, dividida entre projeto e realização; e fissuras. Esta última etapa aconteceria após a intervenção no *site*, abrangendo a documentação e a abordagem crítica do trabalho, retrospectiva e prospectiva, podendo alimentar novos projetos (2007: 27-28).

Assim, as possibilidades de atuação dos artistas em relação à especificidade de contextos, aí incluído o âmbito institucional, são hoje as mais variadas: seja em relação aos procedimentos de trabalho, ferramentas, materiais e técnicas utilizados; modo de apresentação e compartilhamento da proposta e tipo de engajamento com o contexto; ou mesmo em relação aos aspectos do contexto enfocados pelo artista, isto é, as características a que de fato ele responde. Isto porque seu interesse pode estar em aspectos físicos ou arquitetônicos de um determinado contexto, na sua história ou entorno, nos usos, funções e significados estabelecidos culturalmente para ele ou em conflitos sociais e políticos que o atravessam, para citar algumas possibilidades.

1.2

O contexto institucional como programa curatorial:
a incorporação das práticas orientadas ao contexto
por parte de instituições e sua relação com a crítica
institucional

Para além da discussão sobre as principais abordagens em relação às práticas orientadas à especificidade de contextos, seus métodos de trabalho, apresentações e implicações, outro aspecto fundamental a contextualizar este estudo diz respeito à recente incorporação de tais práticas por parte de instituições, de modo a compor programas curatoriais. De fato, são muitos os programas criados a partir do final dos anos 1990 e princípio dos 2000 voltados a esse tipo de proposta artística, seja no Brasil, seja em outras partes do mundo.

Nesse âmbito, vale citar iniciativas como a *Unilever Series*, da Tate Modern de Londres, série de trabalhos desenvolvidos para a chamada Turbine Hall, que será tratada em maior detalhe no terceiro capítulo, visto que um de seus projetos constitui estudo de caso da presente pesquisa;³⁷ o *Moderna Museet Projekt*, realizado pelo Moderna Museet de Estocolmo, em que artistas projetavam trabalhos a partir de diferentes aspectos do museu, sendo que suas criações nem sempre eram apresentadas dentro da instituição;³⁸ e o programa artístico desenvolvido pelo Museo Experimental el Eco, na Cidade do México, todo ele voltado às especificidades arquitetônicas e históricas do lugar.³⁹

No caso brasileiro, a criação de programas curatoriais voltados à especificidade de contextos observa-se em instituições como a Pinacoteca de São Paulo, com o Projeto Octógono Arte Contemporânea, criado em 2003, e o Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o Programa Artistas Convidados, edições de 2008 e 2009. Concebido pelo curador Ivo Mesquita, o Projeto Octógono comissiona trabalhos desenvolvidos especialmente para a área central do museu, um hall de distribuição em formato de octógono. Em um museu de arte brasileira de caráter enciclopédico, que cobre do período colonial até os dias atuais, trata-se do principal

³⁷ Criado em 2000, o programa comissiona um trabalho por ano especialmente desenvolvido para a Turbine Hall, espaço que constitui uma espécie de hall de entrada do museu, contando com cerca da metade de seu volume. Já participaram do programa artistas como Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Rachel Whiteread, Anish Kapoor e Dominique Gonzalez-Foerster, dentre outros. A série leva o nome da empresa que a patrocinou entre os anos de 2000 e 2012, a Unilever, companhia anglo-holandesa produtora de bens de consumo em 190 países, nas áreas de higiene pessoal, alimentos e limpeza. Em 2014, a Tate Modern assina com um novo patrocinador, a Hyundai, montadora de automóveis da Coreia do Sul, que se compromete a patrocinar o programa de comissões anuais para a Turbine Hall por 11 anos, iniciando em 2015. Sobre o programa, ver: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibitionseries/unilever-series>, acesso em 20/04/2012.

³⁸ Realizado entre 1998 e 2001 sob a curadoria de Maria Lind, o projeto contou com 29 trabalhos de artistas como Hinrich Sachs, Annika Eriksson, Apolonija Sustersic e Honoré d'O.

³⁹ Criado em 1953 e reaberto em 2003 como parte da rede de museus da Universidad Nacional Autónoma de México, o Museo Experimental El Eco abriga práticas artísticas desenvolvidas a partir da reflexão sobre o espaço e o contexto histórico e arquitetônico do museu, concebido pelo artista Mathias Goeritz.

programa e espaço voltados à produção contemporânea dentro da instituição. Nas palavras do curador, a ideia do projeto é estabelecer “*um olhar sobre a história da arte a partir da experiência contemporânea*”, afirmando o compromisso do museu “*com o olhar contemporâneo para indagar o seu próprio acervo, o seu próprio papel, o seu próprio lugar*”.⁴⁰ Desde a instituição do programa, foram realizados cerca de quarenta projetos de nomes como Cildo Meireles, José Bechara, Joana Vasconcelos, José Patrício, Regina Silveira, Carla Zaccagnini, Artur Lescher e Suzanne Lafont, além de Rubens Mano, cujo trabalho constitui estudo de caso desta pesquisa.

Já o programa desenvolvido pelo CCSP convidou sete artistas a desenvolverem projetos *site-specific* para a instituição entre 2008 e 2009, partindo de especificidades como a história do espaço, seu entorno, arquitetura, públicos, programação, atividades, acervos e serviços. Sob a curadoria de Carla Zaccagnini e também sob a minha curadoria,⁴¹ o projeto contou com trabalhos dos artistas Fernando Limberger, Marcelo Cidade, Jarbas Lopes, João Loureiro, Rochelle Costi, Daniel Senise e Ricardo Basbaum. Para Zaccagnini, idealizadora do programa, a proposta era “*investigar o lugar e lançar luz sobre certas potencialidades sub aproveitadas, como a gráfica, a marcenaria, arquivos e coleções, a partir dos interesses e olhares dos artistas*”. Além disso, “*havia uma vontade de trazer para o CCSP outros modos de trabalhar que pudessem levar a repensar mecanismos solidificados dentro da instituição*”.⁴²

Pois uma das hipóteses trazidas por este estudo é que essa recente institucionalização das práticas orientadas à especificidade de contextos, quando estas passam a constituir programas curatoriais, pode estar relacionada ao fenômeno que o crítico e curador Simon Sheikh (2006) aponta como “*retorno da crítica institucional*” ao longo da última década. Em consonância com outros teóricos dedicados ao tema, Simon Sheikh identifica dois

⁴⁰ Em entrevista concedida à Revista Lugares da Fundação Iberê Camargo. Disponível em <http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-entrevistas-detalle.aspx?id=1513>, acesso em 15/12/2013.

⁴¹ Entre março de 2008 e fevereiro de 2010, atuei como uma das curadoras do programa *Artistas Convidados* do CCSP. Entre março de 2008 e fevereiro de 2009, trabalhei como Curadora Associada de Artes Visuais e, a partir de então, fiquei responsável pela Curadoria de Artes Visuais do CCSP, até fevereiro de 2010.

⁴² Em entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

momentos históricos da chamada crítica institucional: uma primeira onda entre o final dos anos 1960 e princípio dos 1970, em que o método crítico se configuraria como prática artística e a instituição em questão seria a instituição artística, principalmente o museu de arte, mas também galerias e coleções; e uma segunda onda histórica nos anos 1980, em que o marco institucional passaria a incluir o artista em um papel institucionalizado, e a crítica se voltaria não apenas à instituição artística, mas a outros espaços e práticas institucionais para além do âmbito da arte. Em ambos momentos, a crítica institucional constituiria uma prática exercida sobretudo por artistas e dirigida contra as instituições, "*como uma crítica de suas funções sociais, ideológicas e de representação*" (Sheikh, 2006: s/n).⁴³

Tal característica contrastaria com as atuais discussões e investidas em torno da ideia de crítica institucional, que se desenvolveriam predominantemente por parte de curadores e diretores de instituições, argumentando mais *a favor* do que *contra* as instituições. Nesse sentido, essas reflexões e iniciativas "*não [consistiriam] um esforço por opor-se ou destruir a instituição, mas [buscariam] modificá-la e solidificá-la. A instituição não [seria] apenas um problema, mas também uma solução!*" (Idem). Em outras palavras, trataria-se de um investimento autocrítico que não se traduziria em embate ou antagonismo, como no caso das propostas vinculadas à chamada crítica institucional dos anos 1960 e 1970, mas buscaria desenvolver uma reflexão crítica sobre ela, capaz de questioná-la e de transformá-la, adaptando-a a outros tempos, outras produções artísticas e outros desafios, o que terminaria por fortalecê-la enquanto instituição. Pois a pergunta que nos fazemos é se tal investimento autocrítico e autorreflexivo por parte das instituições estaria associado à recente incorporação das práticas orientadas ao contexto por seus programas curatoriais.

Em *Art and Contemporary Critical Practice* (2009), os editores Gerald Raunig and Gene Ray, a partir das discussões realizadas em torno do projeto de pesquisa *Transform*,⁴⁴ do qual Simon Sheikh foi um dos integrantes, também apontam a existência de duas ondas históricas

⁴³ SHEIKH, Simon. *Notas sobre la crítica institucional*. Disponível em http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es/#_ftn1, acesso em 04/04/2013.

⁴⁴ Desenvolvido pelo European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp), o projeto de pesquisa *Transform* realizou-se entre 2005 e 2008, envolvendo atividades de intercâmbio e pesquisa voltadas à investigação de práticas políticas e artísticas de crítica institucional. A publicação *Art and Contemporary Critical Practice* reúne ensaios desenvolvidos em torno do projeto. Outras informações em: <http://eipcp.net/>, acesso em 15/07/2013.

da crítica institucional: uma primeira nos anos 1960 e 1970, identificada com o trabalho de artistas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers, entre outros, cujas propostas investigariam as condições do museu e do campo da arte, buscando opor-se, subverter ou mesmo quebrar suas rígidas estruturas institucionais; e uma segunda entre finais dos anos 1980 e ao longo dos 1990, identificada com o trabalho de nomes como Renee Green, Fred Wilson e Andrea Fraser, em que para além dos problemas de ordem política e econômica apontados pela geração anterior, também estaria em jogo um maior consciência das formas de subjetividade do próprio artista e seus modos de construção (Raunig et Ray, 2009: XIV-XV).⁴⁵

Assim, enquanto a primeira geração traduziria uma postura de oposição em relação à instituição, ainda que seguisse atuando em seu interior, numa tentativa não apenas de questioná-la, mas de se diferenciar dela, a segunda se caracterizaria por uma certa consciência do papel do artista na estrutura institucional, tal como propõe Andrea Fraser. Em seu histórico ensaio *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005), tomando a instituição de arte de forma mais ampla, como campo social, a artista defende que não existe um “dentro” e um “fora” da instituição. Já que esta é internalizada pelas pessoas, nem a arte, nem seus agentes podem existir fora desse campo. Nesse sentido, a crítica institucional sempre teria sido institucionalizada, pois não teria como se desenvolver fora da instituição. Por isso, para Fraser, o que definiria a crítica institucional enquanto prática seria uma atitude de autoquestionamento. “*Não se trata de se colocar contra a instituição: somos a instituição. Trata-se de pensar que tipo de instituição somos, que valores institucionalizamos, que práticas premiamos e a que tipo de recompensas aspiramos*” (Fraser, 2005: 283).⁴⁶ Daí que a solução, segundo a artista, seria investir em instituições críticas – o que a artista chama de “uma instituição da crítica” –, estabelecidas a partir do autoquestionamento e da autorreflexão.

⁴⁵ RAUNIG, Gerald et RAY, Gene (eds.). *Art and contemporary critical practice – Reinventing institutional critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

⁴⁶ FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. In: *Artforum International Magazine*. Nova York, setembro de 2005.

Ainda em relação às duas ondas da crítica institucional, autores como Jens Kastner (2009),⁴⁷ Stefan Nowotny (2009)⁴⁸ e Brian Holmes (2009),⁴⁹ também envolvidos no projeto *Transform*, atentam para o quanto a chamada primeira onda da crítica institucional – e o modo como os artistas a ela ligados examinaram e buscaram subverter o condicionamento de suas práticas pelas estruturas ideológicas e econômicas do museu – deve ser entendida não apenas como um fenômeno restrito ao campo da arte, mas em relação com os movimentos sociais, o debate filosófico e o questionamento em torno das instituições e seus sistemas de pensamento e dominação nos mais variados campos, ao longo dos anos 1960 e 1970. Do mesmo modo, Brian Holmes aponta o quanto a segunda geração da crítica institucional – cujos artistas exploraram, entre outras problemáticas, as representações culturais construídas pelo museu – também é devedora das contribuições trazidas pelos discursos feministas e pós-coloniais, que, dentre outras questões, afirmaram a possibilidade da coexistência de múltiplas formas e vetores de representação (Holmes, 2009: 57).

Para além das reflexões de Andrea Fraser, para quem a crítica institucional sempre teria sido institucionalizada, é fundamental notar que ambas as ondas são hoje consideradas parte da instituição de arte, integrando tanto a história e o ensino da arte, como refletindo-se em práticas contemporâneas pós-conceituais. O fenômeno teria dado lugar ao que Julia Bryan-Wilson identifica com suspeita como um “currículo para a crítica institucional”, um determinado conjunto de questões, com um certo cânone de textos e uma historiografia mais ou menos definidos e compartilhados (Bryan-Wilson, 2003).⁵⁰

A ideia de que as experiências históricas vinculadas à crítica institucional teriam se institucionalizado e hoje em dia já constituiriam uma espécie de currículo parece fazer

⁴⁷ KASTNER, Jens. Artistic internationalism and institutional critique. In: RAUNIG, Gerald et RAY, Gene (eds.). *Art and contemporary critical practice – Reinventing institutional critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

⁴⁸ NOWOTNY, Stefan. Anti-Canonization: The differential knowledge of institutional critique. In: RAUNIG, Gerald et RAY, Gene (eds.). *Art and contemporary critical practice – Reinventing institutional critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

⁴⁹ HOLMES, Brian. Extradisciplinary investigations: Towards a new critique of institutions. In: RAUNIG, Gerald et RAY, Gene (eds.). *Art and contemporary critical practice – Reinventing institutional critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

⁵⁰ BRYAN-WILSON, Julia. A curriculum for institutional critique, Or the professionalisation of conceptual art. In: EKEBERG, Jonas (ed.). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art, 2003.

sentido não apenas para aqueles lugares que foram palco das chamadas ondas históricas, sobretudo a Europa e os Estados Unidos, mas também para localidades onde tais movimentos não se observaram. Ou pelo menos não do mesmo modo que nos países ditos desenvolvidos, que nos anos 1960 já contavam com um sistema da arte mais estruturado e hierarquizado, contra o qual as práticas ligadas à crítica institucional se insurgiram. Para falar do caso latino-americano, para além da precariedade dos sistemas da arte e cultura locais, que recém começavam a se estabelecer nos anos 1960 e certamente não representavam o mesmo “poder instituído” que em outras localidades, Bryan-Wilson (2003) aponta o quanto as ditaduras militares vivenciadas por países como Brasil, Chile e Argentina entre os anos 1960 e 1980 seriam um dos fatores a inibir o desenvolvimento de uma crítica institucional nesses lugares. Isto porque tais ditaduras repreendiam fortemente qualquer tentativa de se exercer uma crítica social de forma mais aberta.

Ainda assim, para ficar no contexto brasileiro, vale recordar duas experiências que, embora não estejam diretamente ligadas à primeira onda da crítica institucional, sugerem questionamentos semelhantes aos observados nos sistemas da arte europeu e norte-americano, não tanto no que diz respeito aos interesses políticos e econômicos que atravessam esses sistemas, à sua pretensa autonomia e neutralidade, mas ao seu caráter engessado, pouco transparente e autoritário.

A primeira é *O porco*, de Nelson Leirner, trabalho proposto pelo artista ao IV Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967. Ao submeter um porco empalhado disposto em um engradado de madeira ao júri do Salão, o artista questionava publicamente os critérios utilizados para se aceitar ou não uma proposta daquela natureza como obra de arte. Para Paulo Herkenhoff (2006), a ação constituiria um marco histórico na arte de crítica institucional no Brasil, ao criar uma situação paradoxal, em que qualquer resposta possível incorreria em “erro”: “*Ou um júri de salão oficial não entende de arte e aceita um porco, ou não entende de arte e recusa uma obra de arte pensando que ela é um porco.*”⁵¹ O que

⁵¹ Em conferência realizada no 1o Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos pedaços: O pensamento contemporâneo na arte, em São Paulo, no dia 7 de agosto de 2006. Transcrição da conferência disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01_integra_ph, acesso em 10/9/2014.

está em jogo aqui não tem a ver com um desvelamento das redes de interesses que atravessam e condicionam o sistema da arte. Ainda assim, trata-se de interpelar esse sistema sobre sua noção instituída de arte, seus critérios de legitimação e mesmo sua validade. Vale notar que alguns anos mais tarde, em 1980, *O porco* foi adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e hoje pertence ao seu acervo, o que não deixa de apontar para o processo de institucionalização das experiências históricas vinculadas à crítica institucional, observado anteriormente.

A segunda experiência diz respeito à atuação do professor Walter Zanini à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), em São Paulo, nos anos 1960 e 1970. Em um período em que os museus eram questionados por atuarem como espaços de legitimação e poder comprometidos com a difusão de narrativas conservadoras sobre as noções de arte e história da arte, o MAC-USP funcionava como um fórum de discussão e experimentação. Além de promover exposições de caráter conceitual, produção à época pouco assimilada pelo sistema de arte no Brasil e no mundo, Zanini buscou aproximar os artistas do museu – seja brasileiros, seja internacionais, nesse caso por meio da Arte Postal e sua rede de trocas, da qual o museu funcionou como ponto importante, organizando mostras dos materiais que recebia, entre cartões postais, registros de performance e projetos de instalação. Eram os artistas que muitas vezes organizavam as exposições e eventos da instituição, fazendo dela um espaço vivo, de debate e experimentação, e ampliando as funções do museu para além do tradicional papel de legitimar, preservar e compartilhar valores e crenças reconhecidos (Freire, 1999).⁵²

Quanto ao recente “retorno” da crítica institucional ao longo da última década, que poderia ou não constituir uma terceira onda, há um certo consenso de que os novos – e paradoxais – agentes da crítica passaram a ser as próprias instituições (Raunig et Ray, 2009; Kolb et Fluckiger, 2013⁵³). Trata-se do fenômeno que Hito Steyerl identifica como “institucionalização da crítica” ou “instituição da crítica”, isto é, “*o processo de integração cultural ou simbólico da crítica pela instituição, ou melhor, apenas pela superfície da*

⁵² FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

⁵³ KOLB, Lucie et FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.

instituição, sem alterar materialmente suas estruturas ou organização de modo mais profundo” (Steyerl, 2009: 16-17).⁵⁴ Tal processo, segundo a autora, teria iniciado em meio à segunda onda da crítica institucional e ainda se encontraria em vigor hoje em dia.

Gerald Raunig sugere o conceito de *“instituent practices”* ou “práticas instituintes” para definir as ações que caracterizariam essa terceira onda da crítica institucional. Inspiradas na noção de Antonio Negri de “poder constituinte” ou em “permanente processo de constituição”, as práticas instituintes subverteriam a lógica da institucionalização enquanto criação de estruturas rígidas e imutáveis, articulando novas formas de “instituir”, caracterizadas mais pelo processo do que pelo resultado, ou seja, pela constante reinvenção e reorganização das estruturas institucionais (Raunig et Ray, 2009: XVII).

As práticas instituintes não significariam, portanto, uma oposição às instituições, mas a proposição de outro modelo de instituir – ou, em outras palavras, de permanentemente recriar uma instituição. Para Raunig, este seria o tipo de ação necessária hoje: práticas que conduzam uma crítica social radical, mas que não se imaginem distantes das instituições; ao mesmo tempo, práticas que sejam autocríticas e não se limitem ao campo da arte (Raunig, 2009: 10-11).⁵⁵ Dito de outra maneira, práticas que reúnam as “qualidades” das duas gerações históricas da crítica institucional, no sentido de significar tanto uma crítica à instituição de arte, quanto uma crítica mais ampla, de ordem política e social, quanto uma autocrítica.

Para Sheick, o êxito da crítica institucional na atualidade estaria não nessa incorporação de seus discursos e práticas por parte de diretores e curadores institucionais – o que, afinal, também pode significar uma espécie de cooptação total da crítica, fator que discutiremos mais adiante –, mas no fato de ela ter passado a integrar a formação de artistas e curadores, constituindo, em alguns casos, o que Julia Bryan-Wilson (2003) chama de um “currículo para a crítica institucional”. Assim, Sheick prefere entender a crítica institucional não como

⁵⁴ STEYERL, Hito. The institution of critique. In: RAUNIG, Gerald et RAY, Gene (eds.). *Art and contemporary critical practice – Reinventing institutional critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

⁵⁵ RAUNIG, Gerald. Instituent practices: Fleeing, instituting, transforming. In: RAUNIG, Gerald et RAY, Gene (eds.). *Art and contemporary critical practice – Reinventing institutional critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

um período ou um gênero na história da arte, mas como *“uma ferramenta analítica, um método de crítica e de articulação espacial e política que pode ser aplicado não só ao mundo da arte, mas a espaços e instituições disciplinares em geral”* (Sheikh, 2006: s/n).

Para ele, quando se fala em uma crítica institucional da crítica institucional, é fundamental ter em mente o modo como a autocrítica institucional não apenas questiona a instituição e o que ela institui, mas também pode se converter em um mecanismo de controle através do próprio ato de interiorização da crítica, aspecto que examinaremos nos próximos capítulos. De todo modo, segundo Sheikh, é esta noção mais expandida de crítica institucional que pode funcionar como legado dos movimentos históricos e orientar as chamadas instituições críticas.

1.3

A instituição como espaço de criação:
sobre autocrítica institucional
e outros modelos de engajamento com a arte

Dentro da perspectiva de inversão da relação entre crítica e instituição ao longo da última década, em que esta deixaria de ser apenas objeto da crítica para passar a anunciá-la, num esforço de autorreflexão, há quem defenda que o legado deixado pelas gerações históricas da crítica institucional seria uma referência central para os programas curatoriais vinculadas ao chamado *New Institutionalism* (Voorhies, 2008: 11;⁵⁶ Doherty, 2004: 3).⁵⁷ Cunhado pelo crítico e curador Jonas Ekeberg (2003),⁵⁸ o termo refere-se a práticas e debates críticos observados entre finais dos anos 1990 e início dos 2000, que apostam na possibilidade de transformar as instituições de arte agindo desde o seu interior, isto é, a partir de programas curatoriais.

De fato, entre meados dos anos 1990 e meados dos 2000 observou-se, sobretudo em instituições públicas europeias de médio porte – tais como Bergen Kunsthall, em Bergen, na Noruega; Rooseum, em Malmö, na Suécia; e Palais de Tokyo, em Paris – um investimento em discursos e práticas curatoriais que colocavam em questão o papel e a função dessas mesmas instituições, experimentando outras possibilidades de atuação institucional e engajamento com a arte.

Nas palavras de Claire Doherty:

O *New Institutionalism* é caracterizado pela retórica dos encontros temporários/transitórios, estados de fluxo e processos em aberto. Ele abarca uma vertente dominante da prática artística contemporânea que emprega o diálogo e a participação para produzir trabalhos baseados em eventos ou processos [*event or process-based works*] ao invés de objetos para consumo passivo. (Doherty, 2004: 1)

As práticas curatoriais associadas ao *New Institutionalism* buscavam responder, portanto, às transformações vividas pela arte nas últimas décadas, procurando adaptar-se a produções que não necessariamente tinham como produto um objeto ou construção permanente e acabado, constituindo-se como ação, processo, ideia, proposição, projeto, situação ou experiência. Em outras palavras, tratava-se de trabalhos que solicitavam outras estratégias

⁵⁶ VOORHIES, James. *Exact Imagination*. Columbus: Columbus College of Art & Design, 2008.

⁵⁷ DOHERTY, Claire. The institution is dead! Long live the institution! Contemporary art and new Institutionalism. In: KAREN, Raney (ed.). *Art of Encounter - engage*, n. 15. Londres: engage, 2004. Disponível em: http://engage.org/publications/..%5Cdownloads%5C152E25D29_15.%20Claire%20Doherty.pdf, acesso em 15/01/2014.

⁵⁸ EKEBERG, Jonas (ed.). *New institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

de apresentação e compartilhamento, para além da exibição em espaços tradicionais no estilo “cubo branco”.

Ainda que seja possível identificar formatos alternativos de exposição desde pelo menos o *Salon des Refusés* [Salão dos Recusados], realizado em Paris, em 1863,⁵⁹ é somente a partir dos anos 1960 que as políticas de produção de exposições e o poder da instituição artística passam a ser questionados e debatidos de forma mais sistemática. E uma das questões chave para entender esse processo está justamente nos desafios colocados pela própria produção artística desse período, quando aspectos como a visualidade, a concretude física e a autonomia do objeto artístico, além de questões como a sua distribuição e circulação, passaram a ser problematizados por práticas ligadas à arte conceitual.

Como aponta a pesquisadora Cristina Freire, tais propostas enfatizavam a preponderância da ideia, caracterizando-se pela transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais, por uma aposta no processo, na efemeridade, na reprodutibilidade e na contextualização dos trabalhos e por um investimento em formas alternativas de difusão (Freire, 2006). Fundamentais para a compreensão da produção contemporânea justamente por problematizarem o próprio conceito de obra de arte, tais práticas traduziam uma atitude crítica em relação às estratégias de apropriação engendradas pelo mercado e pelas instituições, notadamente o museu.

Um aprofundamento maior das particularidades trazidas por esses desdobramentos foge ao escopo desta pesquisa, mas vale enfatizar um aspecto trazido por Glória Ferreira sobre a relação entre essas práticas e o sistema museu-galeria:

Se as formas e a própria arte ganham um estatuto cada vez mais incerto, e não estão separadas do contexto que as vê surgir, os códigos do trabalho, seu sentido e significações comportam o questionamento radical do sistema museu-galeria e a geração de lugares distintos do espaço discursivo desse sistema. O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. (Ferreira, 2006: 19)⁶⁰

⁵⁹ "Em 1863, os pintores acadêmicos recusaram-se a exibir as obras de Manet na exposição oficial – o Salon. Seguiu-se uma onda de agitação que levou as autoridades a expor todas as obras condenadas pelo júri numa mostra especial que recebeu o nome de 'Salon dos Recusados'." (GOMBRICH, 1999: 514). GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

⁶⁰ FERREIRA, Glória et COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006a.

A autora atenta para o quanto os artistas desse período problematizaram a autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto, explicitando a situação em que seus trabalhos eram concebidos e fazendo com que concepção e apresentação tendessem a coincidir (Idem). A suposta neutralidade do espaço expositivo moderno por excelência, o chamado “cubo branco”, era colocada em xeque por produções cuja produção de sentido passava a ser cada vez mais dependente do seu contexto de criação e/ou exposição.

Pois muitos dos problemas colocados por esses trabalhos às instituições de arte e suas tradicionais práticas de conservação e exibição seguem presentes até hoje, tendo ganho novos contornos com as produções dos anos 1990 e 2000 e sua ênfase no diálogo, na participação e no desenvolvimento de processos em aberto.

Nas palavras da crítica e curadora Stella Rollig:

Há mais de três décadas os museus se viram obrigados a lidar com práticas não orientadas ao objeto. E eles seguem se empenhando. Mas diferente da arte conceitual – que entrou para as coleções de museus frequentemente como documentação – o mais decisivo na última década foi a mudança do papel do artista. Ele ou ela atua como um analista cultural [...], um agente de comunicação, um ativista, um trabalhador social, um educador ou um provedor de serviços. Muitas vezes a presença física do artista está no coração daquilo que já não pode mais ser chamado de exposição, mas de “projeto”. (Rollig, 2003: 103-104)⁶¹

É nesse sentido que, para Ekeberg, o desafio ao qual as práticas associadas ao *New Institutionalism* buscaram responder pode ser traduzido da seguinte forma: “*Por quanto tempo as instituições poderiam seguir debatendo-se para representar o irrepresentável?*” (Ekeberg, 2013: 20).⁶² Dito de outra maneira, por quanto tempo as instituições poderiam seguir insistindo em velhos formatos e estratégias de apresentação e compartilhamento da arte, que já não respondiam às demandas dos artistas e de sua produção?

Maria Lind, uma das curadoras frequentemente associadas ao chamado *New Institutionalism*, ressalta que uma de suas principais intenções ao desenvolver o programa

⁶¹ ROLLIG, Stella. Contemporary art practices and the museum: to be reconciled at all? In: TOWNSEND, Melanie. *Beyond the box: Diverging curatorial practices*. Toronto: Banff Centre Press, 2003.

⁶² EKEBERG, Jonas. “The term was snapped out of the air” – An Interview with Jonas Ekeberg. In: KOLB, Lucie et FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.

do Kunstverein München, que dirigiu entre 2002 e 2004, era seguir as direções apontadas pelas práticas artísticas para pensar como uma instituição poderia ser mais sensível à arte, isto é, estar a serviço dos artistas e produzir uma diálogo interessante com eles (Lind, 2013: 30).⁶³ A proposta de trabalhar a partir de uma sensibilidade em relação à produção artística – sensibilidade e não indulgência, bem entendido – parece informar outras experiências da curadora, a exemplo do programa desenvolvido para o Moderna Museet de Estocolmo, entre 1998 e 2001, cujas atividades nem sempre se traduziam em exposições propriamente ditas, como explica a curadora:

Uma instituição ainda é pensada primordialmente como um showroom, e exposições são tomadas como o modo natural de lidar com arte. Na realidade, uma exposição é somente uma maneira dentre tantas outras de trabalhar com arte e fazê-la existir. Assim como muitos artistas utilizam o meio e a técnica relevantes para a pergunta que eles fazem a si mesmos, temos de nos perguntar que formato é relevante para o que o artista e nós queremos fazer. (Lind, 2000: 88)⁶⁴

Intitulado *Moderna Museet Projekt*, o programa criado por Lind comissionava propostas artísticas sensíveis ao contexto do museu, mas não necessariamente específicas para aquele lugar: *context-sensitive* e não *site-specific*, como explica a curadora (Lind, 2000: 94). A instituição deveria funcionar, portanto, como uma plataforma de produção e distribuição da arte, e não apenas de exibição e mediação. Buscando responder às especificidades e necessidades de cada trabalho, a ideia era que eles não fossem obrigatoriamente apresentados dentro do museu, mas no lugar e do modo que sua natureza determinasse, seja em um espaço temporário de exposição, nas ruas, nas páginas de uma revista ou mesmo em locais tradicionalmente não utilizados dentro da instituição.

A proposta exemplifica o que Claire Bishop também identifica como “*uma tendência visível entre centros de arte europeus: reconceitualizar o modelo 'cubo branco' de exibição de arte contemporânea, substituindo-o pelo modelo 'estúdio' ou 'laboratório' experimental*” (Bishop, 2011: 109).⁶⁵ Segundo ela, curadores como Maria Lind, Hans Ulrich Obrist e

⁶³ LIND, Maria. “We want to become an institution” – An Interview with Maria Lind. In: KOLB, Lucie et FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.

⁶⁴ LIND, Maria. Learning From Art and Artists. In: WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.

⁶⁵ BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. In: *Tatui*, vol. 12. Recife, 2011.

Nicolas Bourriaud teriam adotado esse *modus operandi* curatorial “*como uma reação direta ao tipo de arte produzida nos anos 1990: trabalhos abertos, interativos, resistentes ao fechamento, frequentemente parecendo estar 'em andamento', ao invés de objetos concluídos*” (Bishop, 2011: 110).

Tratava-se de reconceitualizar não só o modelo “cubo branco”, mas a instituição e suas tradicionais funções, de modo mais amplo, entendendo-a não apenas como espaço de conservação, exibição e mediação, em que os diferentes públicos eram chamados a participar, sobretudo por meio da observação e da contemplação, mas como espaço de ação, debate, participação e transformação.

Como propõe o curador Charles Esche, também associado ao *New Institutionalism*, o tipo de instituição capaz de promover uma produção voltada à experimentação, ao questionamento e à descoberta tem de funcionar em parte como um centro comunitário, em parte como um laboratório e em parte como a academia, sendo menos necessária a tradicional função expositiva (Doherty, 2004: 2).

A artista Lucie Kolb e o historiador Gabriel Fluckiger, editores de um número da revista *oncurating.org* dedicado ao *New Institutionalism*, afirmam que o fenômeno teria se propagado amplamente no sistema da arte. “*Tornou-se lugar comum enxergar todos os aspectos da instituição como questões relacionadas ao trabalho artístico e curatorial*” (Kolb et Fluckiger, 2013: 15). De fato, não apenas na Europa mas também nos Estados Unidos, Canadá e América Latina, é relativamente comum encontrar instituições dedicadas à arte contemporânea operando com programas mais experimentais e contextuais – o que evidentemente não estaria integrado ao fenômeno identificado como *New Institutionalism*, referente ao cenário europeu. Nesse âmbito, é possível citar programas voltados a especificidades do contexto institucional, seja convidando artistas a desenvolver trabalhos a partir de um engajamento crítico com a história, entorno ou coleção do museu, seja estabelecendo os chamados *project spaces*, espaços dedicados ao desenvolvimento de projetos baseados na experimentação artística, cuja apresentação – e consequente uso do lugar, espacial e temporal – responde à natureza dos trabalhos.

Voltando à discussão sobre o *New Institutionalism*, embora um bom número de autores indique que a crítica institucional, ao longo da última década, teria se tornado operativa a partir da própria instituição (Doherty, 2004; Voorhies, 2008; Raunig et Ray, 2009; Kolb et Fluckiger, 2013; Ekeberg, 2013), Lucie Kolb e Gabriel Fluckiger expressam dúvidas sobre a possibilidade de o fenômeno constituir uma espécie de nova apresentação da crítica institucional. A principal razão, segundo eles, é que os papéis e os lugares de fala dos atores envolvidos teriam permanecido praticamente inalterados com as experiências vinculadas ao *New Institutionalism*. Mesmo que os programas em questão sejam caracterizados por um maior experimentalismo, os limites que separam a posição do artista e a posição do curador teriam seguido intocados (Kolb et Fluckiger, 2013: 13).

Para além desses aspectos, os autores também apontam o risco de tais abordagens institucionais serem instrumentalizadas de modo a reproduzir os mesmos modelos que buscam criticar ou, então, de constituírem mero esforço retórico, mostrando-se incapazes de realmente perturbar as condições institucionais a que respondem. Ainda assim, ambos consideram que:

Intervenções nas estruturas de instituições de arte sempre contém o potencial de tornar visível a situação política dessas instituições, gerando novas maneiras de pensar e discutir a organização institucional do campo da arte – o que, por sua vez, constitui novos campos de ação e possibilita um engajamento com as instituições enquanto entidades negociáveis. (Kolb et Fluckiger, 2013: 15)

De todo modo, independente de uma possível vinculação com o *New Institutionalism*, a incorporação de uma certa autocritica e autorreflexividade por parte das instituições por meio de seus programas e ações curatoriais não necessariamente se traduz em uma mudança efetiva em termos de estrutura, dinâmicas e hierarquias institucionais. A possibilidade ou não de tais iniciativas – e sobretudo, os projetos artísticos por elas promovidos – aportarem mudanças às instituições ou pelo menos articularem uma reflexão crítica em relação a elas, estimulando reflexões e questionamentos capazes de incitar transformações, constitui, na realidade, o problema central desta pesquisa, que será examinado e discutido em detalhe ao longo dos seguintes capítulos.

Como apresentado na introdução, é a partir da análise dos estudos de caso que se pretende debater até que ponto o termo *site-specific* teria sido adotado de forma acrítica nos últimos anos, como mais um gênero artístico, por instituições e discursos associados ao *mainstream* e como uma espécie de significante automático de criticidade e progressivismo, como sugere Miwon Kwon (Kwon, 2004: 1). Na mesma linha, em seu já célebre artigo *O artista como etnógrafo*, Hal Foster defende que os trabalhos *site-specific* muitas vezes se assemelham a um evento museológico "no qual a instituição importa a crítica, seja como um show de tolerância ou com o propósito de auto-inoculação (contra uma crítica empreendida pela instituição, dentro da própria instituição)" (Foster, 2005: 145).⁶⁶ Em ambos os casos, o que estaria em jogo seria a incorporação de certa crítica, porém de forma absolutamente controlada e por isso mesmo inócua.

Por outro lado, também indagamos até que ponto tais produções artísticas que têm no contexto um elemento fundamental na produção de sentido teriam sido adotadas por instituições de arte como forma de criar um espaço de reflexão sobre si mesmas e dentro de seu próprio âmbito, aproximando-se do pensar e fazer artístico, numa tentativa de "aprender com a arte e os artistas", de modo a problematizar e talvez transformar suas práticas institucionais, como sugere Maria Lind (2000).

Por ora, vale enfatizar a ideia de "entidades negociáveis" apontada por Kolb e Fluckiger (2013), isto é, a percepção de que intervenções nas estruturas de instituições – e a consequente maior visibilidade de sua situação política – abririam espaço para outro tipo de atitude e engajamento em relação a essas organizações, baseados na premissa da negociação. Dito de outra maneira, trata-se de entender tais instituições não como organismos rígidos, autoritários e absolutamente imutáveis, mas como entidades dispostas e capazes de negociar e flexibilizar seus limites, adaptando-se, ainda que em diferentes níveis, a certas características e demandas da produção artística.

Para pensar a ideia de negociação, vale considerar o pensamento do teórico indo-britânico

⁶⁶ FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, ano XII, n. 12. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2005.

Homi Bhabha (1998), que em *O local da cultura* desenvolve uma teoria sobre a noção de hibridismo cultural. Para ele, uma cultura híbrida é o resultado de uma complexa negociação entre diferentes, que se dá em uma temporalidade descontínua e não chega a se completar ou produzir uma síntese, mas abre uma espécie de “entre-lugar” ou “terceiro espaço” que ultrapassa as bases de oposição dadas ao articular elementos antagônicos ou contraditórios sem negar tampouco simplesmente refletir as características de um ou de outro.⁶⁷ Pois trago para o debate a ideia de negociação visto que ela é especialmente cara a certos trabalhos orientados ao contexto – político, social, cultural, institucional –, tais como os de Rubens Mano e Doris Salcedo, desenvolvidos para a Pinacoteca do Estado de São Paulo e para a Tate Modern respectivamente, que serão analisados em profundidade no segundo e terceiro capítulos deste estudo.

De resto, a noção trazida por práticas curatoriais associadas ao New Institutionalism sobre a necessidade de rever tradicionais formatos e estratégias de apresentação e compartilhamento da arte, buscando outras maneiras de aproximar-se, engajar-se e fazer circular a produção artística, a partir de uma maior sensibilidade em relação à mesma, especialmente no que diz respeito às suas recentes transformações, é fundamental para pensar o modo como as práticas orientadas à especificidade de contextos passaram a compor programas institucionais na última década. Isto porque tal investimento pressupõe um maior dinamismo e flexibilidade no acolhimento e desenvolvimento dos diferentes projetos, uma vontade de troca e um certo desejo de experimentação ou, pelo menos, de abertura ao inesperado, como será debatido a seguir.

De fato, a ideia de que as práticas curatoriais devem partir das produções artísticas e buscar um diálogo sensível e produtivo com elas – isto é, responder a seus interesses, perguntas, modos de atravessar e indagar a arte, a vida e o mundo, ferramentas, dispositivos, campos de ação –, construindo-se em relação com as mesmas e não impondo uma agenda prévia de problemas, interesses e estratégias que possam de algum modo se impor e restringir o contato e a leitura dos trabalhos, embora absolutamente desejável, está longe de ser uma constante entre curadores e outros profissionais implicados na atividade curatorial hoje.

⁶⁷ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Se tal premissa – a de que as práticas curatoriais devem partir das produções artísticas – faz sentido para qualquer obra de arte, de qualquer período, e não apenas para as produções contemporâneas, talvez ela tenha se tornado ainda mais evidente nas últimas décadas, com a insistente problematização da autonomia da obra em relação ao seu contexto. Para além dessa questão, outro fator importante a levar em conta é que boa parte da arte produzida atualmente pode ser comparada à pesquisa e o artista a um pesquisador, que não necessita apenas de um lugar para apresentar o seu trabalho, mas também para desenvolvê-lo (Lind, 2000: 90). Pois esse lugar passou a ser, em muitos casos, a instituição de arte. E uma das formas que se encontrou para situar a instituição como espaço de pesquisa, produção, experimentação e discussão – para além da apresentação de propostas artísticas – é o investimento em práticas orientadas ao contexto institucional, isto é: o convite a artistas a desenvolverem trabalhos em diálogo com o lugar, contexto ou situação onde atuam. Tal diálogo pode partir de aspectos variados da instituição, como a sua arquitetura, programação, a maneira como ela se relaciona com seus diferentes públicos e como estes a utilizam, os usos e significados conferidos a ela, seus papéis e dinâmicas de funcionamento, ou mesmo seu entorno ou sua história.

A noção trazida por Maria Lind de trabalhos *context-sensitive* e não *site-specific* contribui para elucidar um certo tipo de relação com o contexto, proposto por alguns desses programas institucionais, a exemplo do *Moderna Museet Projekt*. Trata-se de investir em trabalhos não necessariamente específicos às condições físicas e ideológicas do museu, mas sensíveis a esse contexto, apresentando-se mais indagativos que afirmativos. Em outras palavras, o que estaria em jogo nessas propostas é uma aproximação em relação ao museu e uma certa disponibilidade para perscrutá-lo e indagá-lo mais que confrontá-lo, uma curiosidade e um desejo de diálogo que, embora crítico, não se traduz necessariamente em oposição. Para Lind, ainda que esse tipo de trabalho geralmente apresente uma crítica em relação à instituição, esta seria mais construtiva e não negativa, como a crítica dos artistas vinculados à primeira e segunda ondas da crítica institucional.

Tem a ver com ceticismo e entusiasmo, afirmação e crítica, tudo ao mesmo tempo. Como a geração anterior, por assim dizer, quebrou o gelo com suas confrontações e polêmicas, é

mais fácil hoje em dia ser mais nuançado, esperto e sensível. (Lind, 2000: 94)

Embora pareça vago pensar em uma crítica mais nuançada, esperta e sensível – acaso uma crítica deliberadamente opositiva não poderia ser considerada esperta e sensível? –, a posição de Maria Lind aponta para a possibilidade de se pensar na existência de diferentes tipos de criticalidade, definidos a partir do tipo de engajamento em questão. É o que propõe a curadora Victoria Preston (2013),⁶⁸ seja em relação a práticas artísticas, seja em relação a práticas curatoriais. Dentre os possíveis modos de criticalidade, ela propõe a noção de “criticalidade cúmplice”, em que as instituições buscariam representar-se a si mesmas como críticas e autorreflexivas ao comissionar projetos que examinam sua história, espaços, programas e processos, o que não eliminaria o seu real interesse por essas investigações, seus achados e indagações, ao mesmo tempo garantindo que tais trabalhos atuem em conformidade com os interesses institucionais. Nesses projetos, uma certa cumplicidade entre a instituição e o artista estaria implícita no contrato firmado entre ambos, o que explicaria a natureza dual dos projetos: ao mesmo tempo críticos e afirmativos, céticos e entusiastas.

Apesar de ambas as genealogias aqui apresentadas – das práticas orientadas ao contexto e da crítica institucional – referirem-se a contextos distantes da realidade de países latino-americanos como o Brasil, onde um dos estudos de caso está localizado, entende-se que tais genealogias podem trazer ferramentas conceituais importantes para pensar também essas situações. Por um lado, a vinculação entre a recente absorção de práticas orientadas ao contexto por parte de instituições e uma nova apresentação da crítica institucional, para além da efetividade crítica que tal incorporação pode significar, oferece elementos para pensar sobre em que consiste esse outro modelo de crítica institucional, qual a natureza e o objeto desse investimento crítico, quais os seus interesses, métodos e particularidades. Por outro lado, quanto às reflexões sobre o chamado *New Institutionalism*, a correspondência buscada pelas práticas curatoriais em relação às produções artísticas, isto é, o desejo dessas práticas

⁶⁸ PRESTON, Victoria. Institutional Critique: misunderstood legacies and modes of criticality. In: *Giant Steps: Reflections and essays on Institutional Critique*. Itália, 2012/2013. Disponível em: <http://static.squarespace.com/static/526e5978e4b0b83086a1fede/t/52fe372ce4b0b2297699762b/1392391980849/GiantStep-39-sprds.pdf>, acesso em 20/12/2013.

de se desenvolverem a partir de um diálogo sensível com a arte de seu tempo, também sugere caminhos para se pensar a incorporação institucional das práticas orientadas ao contexto e um certo desejo de integrar o processo e a reflexão artística às dinâmicas institucionais. Por fim, toda a discussão sobre a efetividade ou não desse investimento autorreflexivo por parte das instituições por meio da aproximação em relação ao fazer e o pensar artísticos – ou ainda, sobre os interesses envolvidos nesse movimento – também podem trazer elementos para pensar o problema chave desta pesquisa, como será desenvolvido adiante.

Vale apontar ainda a relativa limitação do uso de termos totalizantes tais como práticas orientadas ao contexto, crítica e instituição de arte e a necessidade de entendê-los de forma nuançada, inserindo-os em contextos delimitados cultural, geográfica e historicamente. Ainda assim, acredita-se que as reflexões apresentadas em torno das relações entre esses três elementos podem oferecer pistas e modelos importantes para pensar os estudos de caso desta pesquisa, como veremos a seguir.

2.

SOBRE CONTEMPLAÇÃO SUSPensa



Vista do espaço Octógono impressa no convite de **contemplação suspensa**
Rubens Mano
[2008]

...



contemplação suspensa, Rubens Mano, [2008]



contemplação suspensa, Rubens Mano, [2008]



contemplação suspensa, Rubens Mano, [2008]



contemplação suspensa [*still*], Rubens Mano, [2008]



contemplação suspensa [still], Rubens Mano, [2008]

No ensaio *Museu Valéry Proust*, Theodor Adorno reflete sobre a relação entre o museu e as obras de arte a partir das visões de Paul Valéry e Marcel Proust. Ele retoma o significado da expressão “museal” na língua alemã, que, segundo o filósofo, traria uma “coloração desagradável”, aproximando-a de “mausoléu”, para pensar o quanto o museu consumiria a vida das obras de arte, isto é, destruiria sua vitalidade e, em certa medida, as mataria. “Ela [a expressão museal] designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente” (Adorno, 1998: 173).⁶⁹ Os museus funcionariam, assim, como “sepulcros de obras de arte”, testemunhando “a neutralização da cultura”.

O entendimento guarda relação com a reflexão de Jean-Luc Godard em *Je vous salue Sarajevo* de que seria da natureza da cultura matar a arte, visto que é da natureza da regra suprimir a exceção, e como pontua o cineasta: cultura é norma, é consenso, é regra; arte é desvio, é dissenso, é exceção. Moacir dos Anjos parte dessa distinção para falar de um conflito inerente à relação entre o museu e a arte. “Museu é aquilo que cataloga, que ordena, que define; arte é aquilo que desclassifica, que burla, que inventa” (Anjos, 2010).⁷⁰

De fato, é da arte propor “aquilo que ainda não é”, para usar uma expressão de Ernst Bloch (1981).⁷¹ Em outras palavras, aquilo que ainda não está dado – e para o qual não existem códigos e parâmetros de leitura ou estratégias de apreensão definidos e estáveis. É por esse motivo que, para nos aproximarmos da arte, é necessário buscar, nas próprias manifestações artísticas e no contexto – cultural, social, político – em que elas se inserem e indagam, as possibilidades de abordagem e os elementos necessários à produção de sentido. O que certamente traz desafios importantes na incorporação dessas propostas por parte dos museus, como defende Moacir dos Anjos (2010).

De todo modo, dado que é do museu acolher a arte, não seria, portanto, próprio desse lugar acolher aquilo que ainda não está dado? Ou aquilo que ainda não se pode compreender

⁶⁹ ADORNO, Theodor W. *Museu Valéry Proust*. In: *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. O ensaio foi originalmente escrito em 1953, tendo sido publicado no mesmo ano em *Die Neue Rundschau*.

⁷⁰ ANJOS, Moacir dos. *Museus de arte contemporânea no Brasil*. Artigo inédito apresentado no 2o Encontro Baiano de Museus, organizado pela Diretoria de Museus da Bahia em Salvador, entre 17 e 19 de novembro de 2010.

⁷¹ BLOCH, Ernst. *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.

completamente – se é que algo se compreende na sua totalidade –, quanto menos classificar, catalogar, ordenar? Se é próprio da arte, como acreditamos, indagar os modos como vemos e habitamos o mundo, reinventar o inventado, investigar outras possibilidades de ser, de estar e de se perguntar. Ou em outras palavras, se é próprio da arte articular “exercícios de possibilidade”,⁷² partindo do que está dado para criar o que não está, não seria do museu acompanhar esse modo de indagar?

Se tomarmos a produção contemporânea, tal desafio nos parece ainda mais agudo. Ao questionar seu próprio conceito, indagar seus limites e experimentar novas operações, contextos de atuação e formatos, para mencionar alguns poucos aspectos, boa parte da arte produzida hoje põe em xeque procedimentos habituais do museu, seja no âmbito da catalogação, da conservação, da apresentação ou mesmo da mediação.

No limite, um museu de arte contemporânea poderia significar uma contradição em termos, ao se destinar a classificar, preservar e exibir propostas que nem sempre se ajustam a essas necessidades – e ainda ao incorporar como tradição e história produções pertencentes ao presente e que, portanto, ainda estão em desenvolvimento e transformação. Daí as estratégias e práticas curatoriais observadas no primeiro capítulo, que buscam responder às mudanças vividas pela arte nas últimas décadas, fazendo do museu não mais apenas um espaço de conservação e apresentação, mas um local de criação, e investindo em outros formatos de compartilhamento e mediação da arte para além da exposição.

Nesse sentido, a ideia trazida por Adorno de que o museu consumiria a vida das obras de arte, destruindo sua vitalidade, e mais, de que os objetos nele apresentados não proporcionariam uma “relação viva” com o espectador, vinculando-se mais ao passado que ao presente, é especialmente cara para pensar os comissionamentos de trabalhos levados a cabo por museus hoje, tais como os enfocados por esta pesquisa, voltados à realização de propostas orientadas a especificidades do contexto da instituição – seja esse contexto tomado em seus aspectos arquitetônicos, culturais, históricos, políticos, sociais ou mesmo

⁷² Referência à exposição *Exercícios de possibilidade*, de curadoria da doutoranda, realizada na Galería Gabriela Mistral / Consejo Nacional de la Cultura, em Santiago do Chile, 2012-2013.

em relação ao modo como tal instituição se relaciona com seu entorno, com a cidade, com seus públicos, com a própria noção de arte, com os artistas que abriga e expõe ou então com o lugar que o museu em questão ocupa no campo mais amplo da arte e da cultura.

Um dos aspectos lembrados por Adorno a partir de escritos do poeta e crítico literário Paul Valéry diz respeito aos códigos de conduta em jogo em museus de arte, como a proibição aos visitantes de manter certos objetos consigo e o tom baixo das falas em sinal de respeito ou reverência, como a reproduzir o comportamento esperado em templos religiosos ou em escolas mais tradicionais. Para Valéry, tal ambiente, ao mesmo tempo autoritário e constrangedor, seria pouco propício a uma experiência verdadeiramente prazerosa: “*As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias*” (Valéry, 2008: 31).⁷³ Outro ponto trazido por Valéry é o abarrotamento de obras de arte característico de museus de arte, que faria com que as produções se devorassem umas às outras, impedindo uma atenção cuidadosa e prazerosa em relação a cada uma ou, em outras palavras, uma *experiência artística* propriamente dita.

Pois é a própria possibilidade da experiência artística no museu – seja em um contexto de abarrotamento de obras, seja em um contexto em que as regras de conduta limitam e direcionam ou mesmo conduzem a relação com as peças –, que é indagada pelo trabalho desenvolvido por Rubens Mano⁷⁴, em 2008,⁷⁵ como parte do *Projeto Octógono Arte Contemporânea*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo,⁷⁶ na capital paulista.

⁷³ VALÉRY, Paul. O problema dos museus. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, vol. 6, n. 12. São Paulo: ECA-USP, 2008. O artigo foi publicado pela primeira vez em 1931

⁷⁴ Rubens Mano nasceu em São Paulo, em 1960. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos (1984), possui Mestrado em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2003). Seus trabalhos buscam interferir no modo como os espaços se constituem e na maneira como os percebemos e nos relacionamos com o ambiente à nossa volta. O artista foi contemplado pela bolsa Cisneros Fontanals Art Foundation (2006), pelo edital Arte e Patrimônio do Ministério da Cultura/IPHAN (2009), e pelo Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2012). Dentre suas exposições individuais, destacam-se as realizadas no Museu Victor Meirelles, Florianópolis (2005), no Projeto Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2008), no Museu Nacional de Brasília (2010), na Casa da Imagem, São Paulo (2012), e no Centro Cultural São Paulo (2014). Integrou a 14ª Bienal de Sydney (2004), as 25ª e 28ª edições da Bienal de São Paulo (2002 e 2008), e diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior, em instituições como o Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Itália, o Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, o Museum of Contemporary Art, Tóquio, o Henry Moore Institute, Leeds, e o Museu de Arte Moderna, São Paulo.

⁷⁵ O trabalho de Rubens Mano permaneceu em exposição entre 27 de julho e 5 de outubro de 2008.

⁷⁶ A Pinacoteca do Estado de São Paulo é o museu de arte mais antigo da cidade de São Paulo e um dos mais visitados do país, recebendo aproximadamente 500 mil visitantes por ano. Fundada em 1905, possui um acervo de cerca de nove mil obras, com ênfase na produção brasileira do século XVIII aos dias atuais. Seu programa, com cerca de 30 exposições ao ano, além da mostra permanente dedicada ao acervo, inclui também artistas de outras partes do mundo e de diferentes momentos da história da arte ocidental. A partir de 2002, sob a direção de

Como introduzido no primeiro capítulo, o programa teve início em 2003, tendo sido concebido pelo curador Ivo Mesquita e conduzido por ele até meados de 2013, quando passou a ser comandado pela nova curadora-chefe da instituição, empossada em 2012, Valeria Piccoli – a partir daí, contando também com a participação dos demais curadores da Pinacoteca. O programa organiza-se como uma sala para projetos de sítio específico, como prefere denominar Ivo Mesquita,⁷⁷ desenvolvidos por artistas brasileiros e estrangeiros, sendo cerca de cinco trabalhos realizados a cada ano. A proposta é atuar com o comissionamento de novos projetos e, eventualmente, reconstituir obras icônicas do passado recente, como no caso da instalação de Mario Merz que inaugurou a série, em janeiro de 2003.

Trata-se, como sublinhado no primeiro capítulo, do principal programa dedicado à arte contemporânea na instituição. De acordo com Ivo Mesquita, a ideia do *Octógono* era justamente construir um lugar para a produção contemporânea no museu – lugar este que pudesse, de algum modo, contaminar a experiência dos visitantes em relação à coleção histórica. “*É como se ali você tivesse um outro momento de ver a arte histórica, porque o seu olhar é renovado pela experiência de olhar o presente*”, reflete Ivo Mesquita.⁷⁸ Isto porque a área em forma de octógono que dá nome ao programa – com 171,90 metros quadrados e um pé direito de 12 metros – está localizada no centro da Pinacoteca e, a partir da reforma realizada por Paulo Mendes da Rocha, entre 1997 e 1998, passou a constituir um hall central de distribuição: espaço de circulação obrigatória no primeiro andar e de contemplação, para quem o observa do segundo piso.

Nesse sentido, o curador ressalta o quanto “*a história da instituição está baseada em um olhar sobre a arte contemporânea*”, visto que muitas de suas importantes aquisições, hoje históricas, foram realizadas na época de sua produção, isto é, em um momento em que eram

Marcelo Araújo, a Pinacoteca passa a dedicar-se ao trabalho com arte contemporânea de modo mais sistemático, com programas de exposições e de aquisições regulares, bem como com a criação do *Programa Octógono*, em 2003. A Pinacoteca está instalada no antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projetado no final do século XIX pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo, tendo sofrido uma importante reforma com projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, entre 1997 e 1998. Instituição pública estatal, sua direção e produção são realizadas pela Associação de Amigos da Pinacoteca, sociedade privada sem fins lucrativos.

⁷⁷ Em entrevista concedida à autora no dia 31 de julho de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

⁷⁸ Idem.

“contemporâneas” ao seu próprio tempo. É o caso de telas como *Bananal*, de Lasar Segall, realizada em 1927 e comprada pela Pinacoteca no ano seguinte, e *São Paulo*, de Tarsila do Amaral, pintada em 1924 e adquirida em 1929, para citar apenas dois exemplos.⁷⁹

Pois essa tradição de se constituir a partir de um olhar sobre a produção contemporânea é, de certo modo, renovada pelo *Programa Octógono*. Ao se voltarem para especificidades do contexto da instituição, desenvolvendo-se em diálogo com esse contexto – tomado sob diferentes aspectos, vale sublinhar novamente –, os comissionamentos realizados pelo programa desafiam visões como a de Adorno, Valéry e Proust, de que o museu consumiria a vida das obras de arte.

Isto porque tais comissionamentos acolhem – ou aproximam da instituição – o pensamento e o processo artísticos, mais que a obra pronta e acabada, como no caso das aquisições com que os museus tradicionalmente operam. Por certo, a condição traz particularidades à relação estabelecida entre o museu e a obra de arte e entre o museu e o artista: seja no que diz respeito às negociações necessárias para se realizar e se apresentar cada trabalho, que por si só podem colocar em xeque certos entendimentos e práticas institucionais; seja em relação às possibilidades de efetivamente se “coleccionar” ou “conservar” tais trabalhos, especialmente na forma de projetos, para citar apenas dois aspectos.

⁷⁹ Ibidem.

2.1

A experiência artística em questão

Um espaço à primeira vista vazio dispõe ao visitante a possibilidade de vivenciar duas experiências em contraste. Em contraste entre si – uma relacionada ao espaço direto do museu e outra ao ambiente aberto da cidade – e em contraste com as experiências que esses dois lugares, a cidade e o museu, normalmente sugerem. Como em trabalhos anteriores do artista, *contemplação suspensa* (2008) coloca a instituição em relação com o espaço urbano. Trata-se de indagar o modo como esses diferentes ambientes são constituídos, as proximidades e distâncias entre eles, a qualidade das experiências que engendram e possibilitam e a maneira como essas experiências também os conformam.

Assim, antes de nos voltarmos à análise de *contemplação suspensa*, vale trazer à discussão dois trabalhos anteriores de Rubens Mano: *Calçada* (1999) e *Vazadores* (2002).

Em *Calçada*, realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, o artista instalou uma série de conduítes de ferro entre o jardim da instituição e o espaço externo do centro cultural. Na extremidade dos condutores, pontos de tomada fixados à mureta que delimita o terreno da Oswald disponibilizavam energia elétrica gratuita 24 horas por dia aos passantes, usuários da instituição e camelôs que trabalhavam nos arredores. Ao longo dos dois meses em que o trabalho permaneceu instalado, um senhor que vendia discos na calçada pôde mostrar aos interessados o som dos produtos que anunciava. Já os taxistas do ponto vizinho à Oswald levaram uma TV para o local, e houve quem começasse a trabalhar na calçada à noite também.⁸⁰ Aqui, como em tantos outros trabalhos de Rubens Mano, a exemplo de *contemplação suspensa*, como discutiremos a seguir, a proposta só se completava ou só produzia sentido a partir da percepção do público e da disponibilidade para uma certa ação – ou para implicar-se no trabalho, mais do que simplesmente contemplá-lo.

Já em *Vazadores* (2002), apresentado na 25ª Bienal de São Paulo,⁸¹ o artista construiu uma

⁸⁰ Informações obtidas em palestra realizada por Rubens Mano na Escola da Cidade, em São Paulo, em 22 de maio de 2013. Disponível em <http://escoladacidade.org/bau/rubens-mano-o-espaco-enquanto-imagem-projetada/>, acesso em 10/05/2014.

⁸¹ Originalmente, o trabalho foi concebido em duas partes. Uma delas, no entanto, não pôde ser realizada e se materializou apenas por meio de uma maquete. Tratava-se de realizar um corte retangular na laje que separa o segundo andar do térreo e cobri-lo com uma grade alveolar de aço, tal como as usadas nos respiradores do metrô (Mano, 2008: 109). Vale sublinhar que mesmo a parte realizada do trabalho teve de ser retirada semanas após a

passagem, espécie de corredor de vidro, que interceptava uma das fachadas do pavilhão da Bienal, conectando o ambiente externo ao interno, sem “filtros” tais como ingresso, catraca ou seguranças. Embora tida como a fachada principal no projeto original de Oscar Niemeyer, a fachada eleita para a intervenção ficava em posição oposta ao local definido como entrada oficial para os visitantes da mostra. Ao utilizar os mesmos materiais da construção, a estrutura realizada pelo artista mimetizava a arquitetura, de tal modo que a percepção do trabalho, para o qual não havia qualquer sinalização ou identificação, necessitava uma certa dose de atenção e envolvimento. Mais uma vez, a produção de sentido da obra estava vinculada à percepção do visitante e à disponibilidade para a ação, que, nesse caso, implicava engajar o próprio corpo de modo a adentrar o prédio da Bienal de forma aparentemente clandestina.

Mais que contextualizar, ainda que muito brevemente, a obra de Rubens Mano, e evidenciar certos interesses e procedimentos recorrentes em seu trabalho, *Calçada e Vazadores* anunciam operações cruciais na conformação de *contemplação suspensa*. Em primeiro lugar, o deslocamento proposto por ambos os trabalhos, ao constituir uma espécie de lugar dentro de outro lugar ou na fissura entre dois lugares, associando a instituição ao espaço aberto da cidade. Em segundo, a opção pelo silêncio e pela sutileza, que faz da percepção atenta do espectador um elemento crucial na recepção dos trabalhos. E em terceiro, o engajamento proposto ao público, sem o qual a obra, de algum modo, não chega a se completar e produzir sentido.

Articulado em duas partes, *contemplação suspensa* não chega a ocupar a área central do octógono, ainda que esta seja crucial para o modo como o trabalho se conforma no espaço e é percebido pelo público. A condição, porém, faz com que, à primeira vista, como observado antes, o visitante se depare com um espaço aparentemente vazio.

A primeira parte do trabalho está localizada no topo do hall central. Trata-se de uma plataforma realizada com tábuas de madeira, redes de nylon e cabos de aço. Presa às bordas do espaço, a estrutura funciona como uma ponte pênsil, isto é, uma plataforma suspensa e

inauguração da mostra, por determinação da própria instituição.

instável. No entanto, ao invés de conduzir o visitante de uma extremidade à outra, ela termina abruptamente ao atingir um pouco mais da metade do caminho.

A segunda parte do trabalho está localizada no primeiro piso, em uma pequena saleta instalada em uma das aberturas do octógono. Trata-se de um vídeo que apresenta uma tomada aérea da cidade de São Paulo, de norte a sul. Captado e apresentado na vertical, o percurso tem início na Serra da Cantareira e termina na Serra do Mar, sendo que, na edição, em *looping*, as matas iniciais e finais se fundem, sem que se possa perceber quando a trajetória começa e quando termina. Ao longo de todo o trajeto, são mantidas a mesma velocidade e a mesma distância em relação ao solo.

Como nos lembra Thais Rivitti, a obra de Rubens Mano é marcada “*por uma reflexão sobre a expansão do circuito da arte, para além do público e dos locais convencionais, buscando [...] inserir a arte no fluxo da cidade*” (Rivitti, 2009: 151),⁸² tal como apontam trabalhos como *Calçada* e *Vazadores*, mencionados anteriormente. Pois em *contemplação suspensa* essa reflexão bem como a associação do trabalho com a cidade se desdobram de maneira particular. Primeiro, porque se trata de uma obra endereçada ao museu – e não à cidade. Mais que endereçada, trata-se de uma proposição que parte desse contexto e que responde a ele, sendo concebida para um espaço em particular, o Octógono, tanto nos seus aspectos físicos e arquitetônicos, quanto nos seus aspectos simbólicos. Físicos, pois a proposta era que o trabalho fosse apresentado naquele espaço e enfrentasse aquela arquitetura em especial. E simbólicos, pois se trata do espaço reservado à produção contemporânea dentro da instituição. E uma das indagações que a obra parece fazer é justamente: o que pode a arte contemporânea no museu?

Pois uma das particularidades de *contemplação suspensa* é que o processo de instauração do trabalho se dá, de fato, em relação com o museu, isto é: à medida que o trabalho se desenvolve, a partir de uma primeira imagem projetada mentalmente pelo artista, sem a realização de um projeto propriamente dito, desenho ou maquete, uma série de aprendizados

⁸² RIVITTI, Thaís. Uma obra para museu. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, ano 7, n. 13. São Paulo: ECA-USP, 2009.

e decisões se seguem, tendo em vista o desenvolvimento da obra e sua apresentação naquele lugar.

O trabalho parecia já estar sugerido pelo lugar. Na Pinacoteca não foi diferente. Não houve muita pesquisa para descobrir aspectos particulares da Instituição. O processo de trabalho se instala e pouco a pouco vai desvelando certas camadas. E na medida em que avança, ele se projeta como uma experiência que também solicita muito da instituição que o acolhe. Abre-se uma série de negociações a serem feitas, de passos a serem dados, que acabam incorporados ao trabalho, dando-lhe ainda mais sentido. A proposição teve uma primeira apresentação, uma comunicação feita ao curador. E certas dificuldades surgidas no meio do caminho foram sendo tratadas como parte do trabalho, amadurecendo muito o processo. E nessa hora eu sou absolutamente presente. Realizo toda a etapa de pesquisa de materiais e a negociação com os parceiros do trabalho. No caso da Pinacoteca, trabalhei com uma equipe que faz estruturas para arvorismo, e que eu não imaginava que participasse numa mera relação de prestação de serviços, na qual alguém paga e outro alguém dá algo em troca. A ideia foi construir o trabalho juntos, e discutir as implicações que este também trazia para eles. Por ser uma estrutura montada dentro de um museu, ela definia uma série de dificuldades – desde a ancoragem da estrutura, até questões relacionadas ao fato da Pinacoteca ser um bem tombado. Ou seja, havia algumas delicadezas com as quais precisávamos lidar. Mas esse processo decorria de uma primeira imagem ligada ao Octógono – presente em minhas visitas e registrada antes mesmo da reforma do Paulo Mendes da Rocha.⁸³

Como se sabe, é da natureza do fazer artístico o fato de que todo processo de criação implica um aprendizado. Não se sabe exatamente como fazer, antes de se colocar a fazer. Ou não se sabe exatamente o caminho, antes de iniciado o percurso. Há quem defenda, inclusive, que o processo de fabricação das obras seria mais interessante e revelador que as próprias obras, caso de Paul Valéry, para quem os trabalhos de arte se constituiriam mais como ações que como objetos. Para ele, entre o fazer artístico e o produto artístico, haveria um contraste. Apenas o primeiro seria capaz de revelar os ensaios, os arrependimentos, as decepções, os subterfúgios e as circunstâncias, favoráveis ou não, que estariam na origem da obra e que, no entanto, permaneceriam invisíveis em sua forma final, precisa e acabada (Valéry, 1991).⁸⁴

No caso de *contemplação suspensa*, tal processo se dá em diálogo com outros profissionais, necessários ao desenvolvimento técnico do trabalho, e também em contato direto com o museu e suas estruturas: físicas, simbólicas e mesmo humanas, por meio da relação com seu corpo profissional, como ressalta Rubens Mano:

⁸³ Em entrevista concedida à autora no dia 24 de julho de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

⁸⁴ VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

Fazer um trabalho como esse é como começar, não do zero, mas sempre de um início. Eu nunca viajei de helicóptero, nunca fiz um vídeo nessas condições, nunca trabalhei com uma empresa de estruturas suspensas. É instigante, pois te coloca numa atividade, embora reconhecível enquanto possibilidades, desafiadora. Porque ela está sempre te empurrando a campos e estruturas estranhas ou diversas. Você vai se informando sobre algo que até então desconhecia, mas ao mesmo tempo vai entendendo como aquela dinâmica pode ser afetada pelo teu trabalho, e como ela também o afeta. Tudo isso é muito provocador, porque você sente a coisa em transformação, vê algo vivo sendo gestado. Não é chegar com um repertório, dizendo: o meu trabalho é esse, a gente vai fazer isso. É também perceber para onde ele pode ir nesse processo de criação, e o quanto ele pode ganhar com tais correspondências na própria etapa de produção. Fiquei contente, pois ele foi potente em todas essas etapas. Foi potente na conversa, embora menos fluida com a instituição, mas fluida o suficiente para permitir a sua existência. Foi potente na troca com os parceiros: primeiro com o Renato Cury, que é amigo de longa data e fez a captação comigo; depois, na mesa de edição, com o Chiquinho, que é um fera na finalização de vídeos, também porque eles costumam chegar com questões, sugerem coisas, discutem ideias que acabam por trazer ainda mais potência ao trabalho. Isso tudo vai sendo incorporado, como nesse momento, do qual te falei, de me relacionar com a equipe de serralheiros [da Pinacoteca], de construir o espaço também a partir da experiência deles.⁸⁵

Rubens Mano atenta, portanto, para o fato desse aprendizado, crucial no desenvolvimento do projeto justamente por constituí-lo, se dar em processo, ou seja, ao longo da preparação do trabalho e em contato – ou fricção – com a instituição. O próprio desenho da estrutura acontece nesse embate com o lugar, suas possibilidades e limitações – o tipo de material, as cores, o tamanho da ponte, suas fixações –, já que se trata de um prédio histórico e tombado. Assim, trata-se de incorporar não apenas as instâncias constitutivas do lugar, respondendo a elas, mas também certos saberes e visões daqueles que ali trabalham e o conhecem a partir de uma experiência cotidiana: de proximidade, observação, uso e – por que não? – indagação.

Esse processo, como sublinhado no primeiro capítulo, mostra-se bastante diferente de o artista apresentar uma obra pronta, anterior ao convite para a exposição, e instalá-la no museu. Ainda que o desenvolvimento de qualquer trabalho sempre implique um certo aprendizado, tal aprendizado não necessariamente implica a instituição, isto é, não a afeta, nem é afetado por ela. E é essa afetação recíproca, em maior ou menor grau e com consequências diversas, que está em jogo em obras como *contemplação suspensa* e como a que será estudada a seguir.

⁸⁵ Em entrevista concedida à autora no dia 24 de julho de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

Em entrevista concedida à curadora Maria Lind, Rubens Mano acrescenta uma reflexão sobre o que um processo de trabalho dessa natureza pode significar para a instituição:

Um dos principais aspectos do meu projeto diz respeito à maneira pela qual as ações incorporam as várias instâncias constitutivas do lugar para o qual foram pensadas. Decorre daí que esse tipo de proposição costuma provocar uma espécie de fricção (funcional, conceitual, operacional...) entre o processo de realização do trabalho e o local de sua aparição. (Mano, 2008: 193)⁸⁶

De fato, a criação de um lugar dentro de outro lugar, que está na base de *contemplação suspensa*, e a experiência proposta por esse lugar ao visitante engendram o questionamento e o esgarçamento de certos entendimentos, condutas e dinâmicas institucionais, como sugere Rubens Mano ao comentar as dificuldades ou fricções surgidas na conversa com a instituição e seus profissionais, por conta da proposição de um projeto e de um processo de trabalho que foge às suas práticas usuais.

De partida, *contemplação suspensa* exigia a abertura ao público de um espaço normalmente reservado apenas aos funcionários: o terceiro andar do prédio, acessível por meio de uma escada metálica em espiral. Trata-se do local que dá acesso ao topo do octógono, onde foi instalada a estrutura pênsil, e que usualmente é utilizado para fazer trabalhos de manutenção, regular luzes, etc. Assim, um bombeiro foi designado para ficar no pé da escada e acompanhar a subida dos interessados, que, para adentrar a ponte, tinham que se despir de utensílios, como bolsas, óculos e celular, a fim de evitar que os objetos pudessem cair e machucar alguém no primeiro andar.

Outro dado diz respeito ao próprio risco que o trabalho engendrava. Ao instaurar uma estrutura instável dentro do sistema estável do museu e vincular a recepção do trabalho à projeção do corpo sobre essa estrutura, o artista deslocava para dentro do espaço seguro e absolutamente regrado da instituição a possibilidade de uma experiência, em certo sentido, radical. Uma experiência que convocava o visitante a vivenciar, mais que observar ou contemplar, a instabilidade, o risco, a vertigem. Uma experiência que, como o título do trabalho sugere, colocava em suspenso a própria ideia de contemplação, cara a instituições

⁸⁶ BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato*. Guia da exposição. São Paulo: Fundação Bienal, 2008.

dessa natureza – seja no sentido de impedi-la, interrompê-la ou subvertê-la, ainda que temporariamente, propondo um engajamento de outra ordem com a obra; seja no sentido mais literal de posicioná-la no alto, como que a convocar o visitante a se dispor ao abismo ou ao insondável próprio da experiência artística.

Como em trabalhos anteriores, a exemplo de *Calçada e Vazadores*, a relação proposta não é de exterioridade com a obra, mas de implicação mútua. Nesse sentido, a reflexão do sociólogo Laymert Garcia dos Santos sobre *Detector de ausências* (1994), em que Rubens Mano instalou dois feixes de luz atravessando o Viaduto do Chá, no centro de São Paulo, de modo a iluminar os passantes, também nos parece produtiva para pensar *contemplação suspensa*: “O espaço que emerge graças à operação estética manifestava-se fora de nós, mas nos incluía, porque tanto o espaço quanto seu observador só podiam existir numa relação de implicação mútua” (Santos, s/d: s/n).⁸⁷

Aqui, ainda que espaço e observador não existam somente numa relação de implicação mútua, é bem verdade que a obra engendra um tipo de relação que não delimita, como propõe Rivitti, os campos do sujeito e do objeto (Rivitti, 2009: 159). Em outras palavras, é a partir de uma relação de disponibilidade, de engajamento e de implicação, que o trabalho produz, de fato, sentido – o que não deixa de apontar para a radicalidade da experiência proposta, ao transformar o espaço expositivo em uma espécie de abismo e convidar o público a vivenciá-lo, mais que contemplá-lo ou atravessá-lo.

A proposição guarda relação com o conceito de *perceptor*, proposto por Rubens Mano: aquele que se disponibiliza a *experimentar* os espaços da cidade mais que simplesmente *utilizá-los*, interrogando-se quanto à constituição dos ambientes ao seu redor. Dito de outra forma, o *perceptor* seria alguém capaz de agir como coautor dos espaços que integra – e não apenas usuário ou observador (Mano, 2008).⁸⁸

Como pontua Laymert Garcia dos Santos, em relação ao trabalho de Rubens Mano:

⁸⁷ SANTOS, Laymert Garcia. *Uma arte do espaço e de sua produção*. Artigo disponível no site <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/13>. Acesso em 10/02/2014.

⁸⁸ MANO, Rubens. Um lugar dentro do lugar. In: *Urbânia 3*. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

Seu processo de criação é movido por um intenso desejo de ação; este impulsiona o artista, leva-o a tomar a iniciativa e o faz também querer mover o espectador. Mas trata-se de um desejo muito específico: o de experimentar a transformação da percepção por meio de um deslocamento no espaço e do espaço que, em vez de desrealizá-lo, muito ao contrário, convoca as suas potências de invenção. (Santos, s/d: s/n)

Nas palavras do artista, trata-se de promover "*uma ação que procura se instalar nas fissuras dos fluxos e sistemas responsáveis pela constituição de determinado espaço*", suspendendo momentaneamente nossos já condicionados códigos de percepção (Mano, 2003: 82).⁸⁹ Pois é o convite a se tornar *perceptor*, isto é, a disponibilizar a percepção para outro tipo de engajamento com o lugar, mais curioso e propositivo, que está em jogo em *contemplação suspensa*.

Para além da convocação à ação, o trabalho sugere um paralelo entre a experiência de se deslocar pelo museu e pela cidade. Isto em função do vídeo apresentado no primeiro piso, que mostra uma tomada aérea de São Paulo, de norte a sul. O percurso atravessa a cidade de ponta a ponta, na sua extensão mais longa, traçando uma linha reta que passa por dois lugares: a Pinacoteca e o Parque do Estado. A imagem que vemos é do tipo *voo do pássaro*, como se denomina no campo da arquitetura e do urbanismo, uma espécie de varredura aérea da cidade em que o emaranhado de ruas, vegetação, carros e edifícios é observado à distância – a uma distância regular, diga-se, e a uma velocidade constante. A tomada confere à metrópole uma aparente organização e estabilidade que dá conta do corre-corre da vida na cidade. É como se a entropia urbana, característica de uma metrópole como São Paulo, aqui se convertesse em ordenação, e nossa experiência desse lugar fosse absolutamente inócua, protegida e controlada – apesar do dado de vertigem sugerido pelas imagens, captadas com uma lente grande-angular,⁹⁰ e de uma certa desorientação causada pela edição em *looping*, que cria a impressão de um percurso infinito, potencializando o inapreensível e inabarcável do lugar.

⁸⁹ MANO, Rubens. *Intervalo transitivo*. Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

⁹⁰ Esse tipo de lente, além de abranger uma área maior, captando mais imagem a partir do mesmo ponto de observação e provocando uma distorção nas margens, também faz com que a distância entre esse ponto e o que é fotografado pareça maior.

Assim, a relação sugerida com o corpo, normalmente imerso no espaço da cidade, aqui é de distância ou mesmo de desajuste, como escreve Rivitti:

O corpo humano assim aparecia como insuficiente, desproporcional, para apreender a cidade em sua totalidade. Era uma cidade para ser vista e não para ser vivida, e a distância da câmera em relação ao “objeto cidade” reforçava a interdição da ação. (Rivitti, 2009: 158)

Trata-se, portanto, da proposição de duas experiências em contraste. Aquilo que normalmente se oferece como seguro e regrado, caminhar por um museu de arte, aqui é vivido com um grau de instabilidade, risco e surpresa – traços que normalmente identificam a experiência do deslocamento por uma cidade como São Paulo, seja pela desordem urbana, pelo trânsito absolutamente infernal ou pela violência iminente. Já em *contemplação suspensa*, tal experiência – a de se deslocar pela capital paulista – é oferecida apenas como representação, imagem quase inerte, a ser contemplada e não vivida: cidade pela qual deslizamos sem barreiras, sociais, físicas, econômicas.

2.2

A experiência da distância

ou

o que pode a arte contemporânea no museu

A experiência da distância está presente, portanto, nas duas frentes do trabalho. É ela que define a condição que assumimos em relação aos dois lugares. Mas enquanto a distância em relação à cidade parece intransponível e já não somos capazes de reconhecer a possibilidade de imersão do corpo naquele lugar, para o qual ele parece impróprio ou desajustado, como sugere Rivitti (2009), a distância em relação ao museu também é afirmada, reiterada, ainda que, aqui, ela ganhe a promessa de uma transposição: seja pela disponibilidade para a desafiarmos com o próprio corpo, seja pela subversão dos modos habituais de estar ou transitar no museu, seja pela implicação que a ação de projeção na ponte nos obriga a assumir com a obra, em relação à qual já não há uma distância contemplativa, mas uma espécie de imbricação, unidade.

É por isso que a reflexão sobre a inserção da arte em outros circuitos, para além dos seus lugares e públicos convencionais, ganha outros contornos em *contemplação suspensa*. Não se trata de introduzir a arte no fluxo da cidade, mas de trazer algo da experiência desse fluxo – menos regrado, previsível, controlado – para dentro do museu. Em outras palavras, trata-se de investir em outros modos de se endereçar e de interpelar o público, diverso daqueles tradicionalmente em jogo em instituições de arte.

Diferente de propostas como *Calçada e Vazadores*, a relação entre o espaço da instituição e o da cidade não se dá por meio de uma conexão física entre os dois ambientes, mas por meio da indagação de suas qualidades e do modo como estes interpelam o nosso corpo e a nossa experiência. O que pode a arte contemporânea no museu? Que tipo de relação ela é capaz de propor com os públicos para além da externalidade e da distância contemplativa que normalmente caracterizam esse contato em uma instituição de arte? Qual a possibilidade e a potência da experiência artística nesse ambiente? E, por fim, o que pode essa experiência trazer para o modo como nos relacionamos com a vida e o mundo? Em que medida ela é capaz de promover *perceptores* para além de usuários? Essas são algumas das reflexões suscitadas por *contemplação suspensa*.

É fundamental enfatizar que a indagação sobre o que pode a arte contemporânea no museu tem lugar desde o processo de desenvolvimento de *contemplação suspensa* – e as variadas

negociações que sua criação e instauração no contexto da Pinacoteca engendram.

E aqui trazemos novamente a noção de negociação articulada por Homi Bhabha (1998) em *O local da cultura*. Se tomarmos que ela não chega a produzir uma síntese entre diferentes, mas a criar um espaço de possibilidade na relação entre eles, essa espécie de “entre-lugar” ou “terceiro espaço” de que nos fala o autor, que ultrapassa as bases de oposição dadas, teremos que o próprio desenvolvimento do trabalho de Rubens Mano articularia esse espaço de possibilidade dentro do museu. Como comenta o artista: “*Entendo meu trabalho como a proposição de experiências que também têm registro nessa relação com a instituição. A questão não é tanto estabelecer uma relação de forças, mas garantir certas condições para o trabalho acontecer*”.⁹¹

De fato, não é apenas aos públicos do museu que *contemplação suspensa* se endereça, mas também à Pinacoteca. As experiências propostas pelo trabalho têm início na própria relação com a instituição. Assim, é possível pensar que a obra, de algum modo, já estaria em ação durante o seu processo de desenvolvimento e na relação estabelecida com o museu: nas múltiplas conversas e reacomodações, de ambas as partes, necessárias para a sua realização.

Nesse sentido, concordamos com a observação de Rivitti de que:

A primeira operação do trabalho ocorre justamente dentro do museu, exigindo, na medida do possível, que cada um de seus funcionários repensasse suas condutas, suas restrições, mediante um processo interno de reformulação de procedimentos já automatizados. As ações desenvolvidas cotidianamente no museu foram questionadas. Estava em jogo o mapeamento do conjunto de regras que atuam no museu, sobretudo as que conduzem a experiência do público dentro daquele espaço. (Rivitti, 2009: 157)

Em outras palavras, as operações em jogo no trabalho, que dizem respeito a indagar o papel e o lugar da arte no museu, bem como o modo como os públicos a experimentam e a maneira como essa experiência também atravessa a instituição, estão colocadas desde o seu processo de desenvolvimento. Para além da necessidade de utilizar uma área normalmente restrita aos visitantes e da necessidade de fixar a estrutura pênsl em um edifício tombado – e de todas as discussões, acordos e adaptações que essas demandas implicaram, seja para o

⁹¹ Em entrevista concedida à autora no dia 24 de julho de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

museu e seus procedimentos usuais, seja para a dinâmica do trabalho –, *contemplação suspensa* propunha uma lógica de engajamento por parte do público diferente da que habitualmente caracteriza as exposições na Pinacoteca.

Para começar, a própria experiência do trabalho envolvia um risco, algo que dizia respeito à natureza da proposta, como atenta Rubens Mano: “*Havia um risco, sim, mas a dimensão do risco a meu ver já estava na proposição do trabalho. A própria inversão ou a perspectiva de você instalar um elemento instável dentro do corpo estável do museu já trazia a discussão de certo risco*”.⁹² Tratava-se, portanto, de desafiar a lógica do espaço do museu e do tipo de circulação, exploração e experiência que ele prescreve. O dado de controle, ordenamento e certa previsibilidade daquele ambiente e das ações que ele normalmente abriga era colocado à prova pelo trabalho. O convite, como sugere o título da obra, envolvia suspender a contemplação e arriscar outro modo de se aproximar do trabalho e construir sentido a partir dessa experiência.

Ainda que possamos considerar que o observador sempre assume um papel protagonista ao construir sentido a partir daquilo que observa, visto que esse sentido será necessariamente alimentado pelo seu modo de olhar, repertório, interesses, desejos e curiosidades e pelas relações que ele estabelece; aqui, esse protagonismo ganhava outros contornos. Isto porque a ação de se lançar ao trabalho não era apenas simbólica, mas real, arriscada e desafiadora em certa medida e, sobretudo, determinante para que o trabalho se completasse, se constituísse como experiência e não somente como proposição e, a partir daí, produzisse sentido.

Era como se, antes mesmo de experimentar o trabalho, o visitante tivesse sua disponibilidade interpelada e indagada, tal qual o museu ao longo do processo de desenvolvimento da obra. Daí que o tipo de recepção suscitado por *contemplação suspensa*, baseado na ação mais que na contemplação e na disposição para o risco e para o desafio, reproduz, em certa medida, o tipo de abertura e engajamento solicitado ao museu para receber o trabalho.

⁹² Idem.

Pois a resposta da Pinacoteca ao risco em jogo em *contemplação suspensa* foi estabelecer, em diálogo com o artista, uma espécie de regime de visitação especial para o trabalho, com particularidades em rela o às outras obras em exposi o. Para começar, a premissa de não tocar no trabalho era deixada de lado em favor de uma permissão pontual ou, mais que isso, um convite, para adentr -lo. No entanto, certos cuidados e providências foram tomados a fim de garantir a segurança do público. Uma das a o es nesse sentido foi exigir que apenas um visitante por vez subisse a escada que dava acesso ao trabalho e se projetasse na plataforma. Acompanhado até o terceiro piso por um bombeiro, como mencionado anteriormente, ele era orientado a se despir de objetos que pudessem cair no octógono durante o acesso   estrutura.

A altura do guarda-corpo também foi negociada com o artista, que teve de aument -la em rela o ao que pretendia inicialmente. Outra precau o, comum em museus de arte – para alertar sobre problemas de saúde vulneráveis a certas condi o es do ambiente –, era um aviso exigindo aten o especial a pessoas com problemas cardíacos ou que sofriam de vertigem. Havia, ainda, a exigência de uma idade mínima para subir na estrutura – motivo de discordância entre Rubens Mano e a psicóloga designada pela Pinacoteca para definir essa idade. Enquanto o artista acreditava que dez anos seriam suficientes para uma criança experimentar o trabalho livre de riscos, a profissional fixou esse mínimo em quatorze anos.

Outro ponto diz respeito   observa o atenta do bombeiro em rela o aos visitantes. Embora ele devesse garantir certa liberdade na experiência do trabalho, entendendo as particularidades do tipo de recep o em questão ali, também tinha de prezar pela segurança do público, como explica Rubens Mano:

Havia uma preocupa o relativa ao comportamento do próprio visitante, uma vez que o trabalho sugeria que ele corresse ou talvez gritasse. Assim, precisávamos conversar com o monitor, com o bombeiro, para que eles permitissem certas coisas, e entendessem a natureza daquele trabalho. Não era um Almeida Júnior que, se o cara correr em dire o, pode provocar algum estrago. Eles precisavam entender o que a estrutura comportava e o que ela possibilitava. Ela era instável, mas não ia despencar. Estava prevista uma carga muito maior do que a gente teria.⁹³

⁹³ Ibidem.

Estabeleceu-se, assim, um conjunto de condições para a experiência do trabalho que buscava equilibrar as demandas colocadas pela própria obra para a sua apresentação às dinâmicas que normalmente guiavam a circulação e a recepção do público na Pinacoteca. Tratava-se de compreender não somente o que a estrutura comportava, em termos físicos, mas o que ela requeria, em termos físicos e simbólicos, para ser devidamente exibida e experimentada – o que demandava, como observamos, um engajamento menos automatizado e mais autorreflexivo por parte do museu. Em outras palavras, um engajamento disposto a dialogar e responder, de modo sensível, ao que a obra propunha, reacomodando restrições e condutas usuais, isto é, entendimentos e normas, em favor da própria experiência artística.

Rubens Mano atenta para a dificuldade, por parte da Pinacoteca, de responder a algo que fugia do seu dia a dia, isto é, daquilo que era de algum modo previsto e esperado, ou seja, que desequilibrava sua estabilidade ao questionar seu sistema de organização, processos, limites e possibilidades. Pois perguntamo-nos se essa fricção não reproduziria o atrito gerado entre certas proposições artísticas e estruturas de entendimento e organização sociais de modo mais amplo. Dito de outra forma, se retomarmos a ideia de que “*toda verdadeira obra de arte é a constituição de um regime de crítica a modos de ordenamento que visam a se passar por naturais*” (Safatle, 2012: s/n),⁹⁴ ou, para recuperar a noção de espírito utópico de Ernst Bloch, a partir da qual podemos entender a operação artística como uma indagação crítica do presente em favor de uma “*abertura de um espaço de manifestação daquilo que ainda não é*” (Bloch apud Verner, 2000: 188),⁹⁵ teremos que é próprio da arte propor fissuras – quando não rupturas completas – nos nossos modos de compreensão e ordenação do mundo. Ou, pelo menos, que é próprio da arte apontar o quanto esses modos não são dados e sim construídos e naturalizados.

Daí que *contemplação suspensa* parece reproduzir essa operação no interior da Pinacoteca, como que a desafiá-la a outros modos de compreensão das relações entre obra e instituição,

⁹⁴ SAFATLE, Vladimir. Arte bloqueada. In: *Revista CULT*, ed. 168. São Paulo: Editora Bregantini, maio de 2012.

⁹⁵ VERNER, Lorraine. L'Utopie comme Figure Historique dans l'Art. In: BARBANTI, Roberto. *L'Art au XXème Siècle et l'Utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.

artista e instituição e públicos e instituição – o que não deixa de apontar para o conflito inerente à relação entre o museu e a arte de que nos fala Moacir dos Anjos (2010).

Voltando ao trabalho de Rubens Mano, trata-se de indagar, portanto, em primeiro lugar, o modo de aparição da obra no museu, isto é, sua capacidade de dialogar e acolher não apenas o produto gerado pelo artista, mas seu processo de trabalho e a maneira como esse processo atravessa a instituição. Além disso, está em questão o modo como a instituição apresenta e media o acesso ao trabalho.

Em segundo lugar, trata-se de indagar as relações que se estabelecem com o artista nesse processo: de que forma o projeto é compartilhado com a equipe do museu? Quem são os interlocutores com quem o artista conversa e negocia? De que forma ele é escutado? Como suas demandas reverberam na instituição, como caprichos ou como necessidades que respondem a conceitos, isto é, demandas colocadas pelo próprio trabalho? Que negociações acontecem nesse processo e em nome de quê? De que modo esse diálogo afeta o trabalho? E de que modo ele também afeta a instituição?

Por fim, quando se fala nas relações entre públicos e instituição e na maneira como *contemplação suspensa* desafia modos naturalizados de compreensão dessas relações, está em jogo o questionamento da forma como o museu usualmente conduz a experiência do visitante nesse lugar, ou seja, do tipo de engajamento que ele permite e prescreve. Em outras palavras, indaga-se o próprio lugar do espectador nesse ambiente e as relações que ele pode instaurar com a instituição e com o que ali está exposto.

Nesse sentido, entende-se que tais questões interpelam e problematizam a instituição já nas negociações que se estabelecem no processo de desenvolvimento do trabalho e não apenas quando este é instaurado e apresentado aos diferentes públicos. Ao mesmo tempo, tais negociações também são determinantes pro modo como a obra se configura, por serem, de certo modo, parte dela. Daí porque o processo de criação seria constitutivo da obra tanto quanto seu produto final. Nesse sentido, pode-se dizer que as indagações em jogo em *contemplação suspensa* são, de certo modo, nomeadas e colocadas em operação já em seu

desenvolvimento.

Pode-se falar, assim, em uma relação de parceria entre o artista e a instituição – ainda que problemática, em certos momentos, como aponta Rubens Mano, sobretudo em relação a um desejo de mais interlocução com a curadoria do museu no processo de desenvolvimento do trabalho e de um entendimento de que tal interlocução poderia facilitar, no sentido de catalisar, certos processos e negociações com outros setores da instituição para a concretização do trabalho, tais como os expostos anteriormente.

Ao mesmo tempo, Rubens também nos conta de um certo jeito de trabalhar, próprio ao seu processo criativo e operativo, vamos chamar assim, de “*trazer tudo muito pronto*”, como ele mesmo diz. Em outras palavras, o próprio artista aponta uma maneira de operar que envolve levar a ideia à instituição e a forma de executá-la já praticamente prontas, inclusive com fornecedores, parceiros e valores identificados, bem como um estudo da possibilidade real de colocar o projeto em prática. Tal *modus operandi*, segundo Rubens – e tendo a concordar com o artista nesse aspecto – poderia passar à curadoria a ideia de que, por um lado, o projeto já está totalmente definido e não necessita de maiores interlocuções, e por outro, o artista prefere trabalhar de modo mais independente e autônomo.

De todo modo, falamos em uma relação de parceria porque, para começar pelo mais concreto, o trabalho foi realizado. Concretizou-se. Foi construído e oferecido aos públicos da Pinacoteca, a despeito das dificuldades e questionamentos trazidos pelo processo de negociação envolvido no desenvolvimento da obra. Desafios e indagações estes bastante positivos e construtivos para o museu, para o seu próprio processo de amadurecimento – ou de constante amadurecer – na sua relação com a produção artística contemporânea. E aqui podemos retomar a noção de “criticalidade cúmplice” trazida por Victoria Preston (2013), que aponta para uma situação em que a crítica em jogo em certos trabalhos comissionados por instituições de arte, como parece ser o caso aqui, acaba por acontecer em conformidade com os interesses tanto do artista quanto da instituição.

Como lembra Ivo Mesquita, a relação com a arte contemporânea – com o tempo, transformada em “arte histórica” – esteve presente desde sempre na trajetória da Pinacoteca:

Quando o Marcelo Araújo foi nomeado diretor da Pinacoteca, ele me chamou com a ideia de fazer um espaço para a arte contemporânea, um *Project Room*, uma sala de projetos. E ele sugeriu fazer isso no Octógono. A partir daí a gente começou a elaborar a ideia. O que a gente construiu foi o seguinte princípio: naquele momento, a gente não tinha ainda a Estação Pinacoteca, e a Pinacoteca era esse museu de história da arte brasileira que cobre do período colonial até os nossos dias. Ou seja, esse edifício tinha que dar conta de tudo isso e de toda programação. Mas o interessante na história da Pinacoteca é que, por ser um museu centenário, ela sempre recebeu coleções históricas, adquiriu trabalhos históricos, mas as grandes aquisições dela são de arte contemporânea que viraram históricas. Por exemplo, o [Pedro] Weingärtner, *La faiseuse d'anges* [A fazedora de anjos], que é um quadro de 1908, foi comprado em 1910. A Tarsila [do Amaral], *São Paulo*, que é de 1924, foi comprado em 1929. O [Lasar] Segall, de 1927, foi comprado em 1928. O [Cândido] Portinari, de 1934, foi comprado em 1935. A Lygia Clark, que é de 1966, foi comprada em 1976. Sempre arte contemporânea, só que virou histórica. Então, ao mesmo tempo, tinha uma outra ideia que é muito cara: a história da instituição está baseada em um olhar sobre a arte contemporânea.⁹⁶

Ao mesmo tempo, há um dado interessante a ser observado no processo criativo de Rubens Mano, que também se reflete na relação entre o artista e a curadoria da instituição: o projeto imaginado pelo artista é basicamente *cosa mentale*.⁹⁷ Em outras palavras, ele não existe como um projeto propriamente dito, se tomarmos como referência o campo da arquitetura, isto é, com um desenho, medidas, estruturação, ancoragens, relações de escala – o que também interfere nas suas possibilidades de conservação, já que o trabalho, a rigor, não pode ser colecionado ou remontado pelo museu via projeto. Ele existe, primeiramente, como *imagem mental* ou então como *ideia*. Algo que se desdobra naquilo que “a obra vem a ser” a partir do embate com o lugar para o qual essa imagem mental se realiza e das relações de parceria entre o artista e os diferentes profissionais envolvidos na constituição e instauração do trabalho, dentre eles o próprio curador Ivo Mesquita e os demais parceiros apontados previamente, funcionários ou não do museu.

Para analisar as possibilidades e os limites de *contemplação suspensa* articular uma reflexão crítica em relação à Pinacoteca, vale lembrar a relação do museu com o contemporâneo, como observado antes, que, nesse caso, se desdobra de maneira bastante diferente da

⁹⁶ Em entrevista concedida à autora no dia 31 de julho de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

⁹⁷ Referência ao famoso dito de Leonardo da Vinci de que *«pittura è cosa mentale»* ou *«pintura é coisa mental»*.

simples aquisição de um trabalho, como nos exemplos históricos apontados por Ivo Mesquita. Ao comissionar uma obra a Rubens Mano a partir de um dos espaços do museu, a Pinacoteca abre-se não apenas ao trabalho do artista, mas ao seu *modo de trabalhar*, isto é, ao seu pensamento e processo criativo. Para além da vitalidade inerente a essa operação e todas as articulações e negociações que ela engendra, como referido ao longo do capítulo, o próprio trabalho reafirma uma espécie de vitalidade da obra dentro do museu, no caminho inverso das reflexões de Adorno (1998) em *Museu Valéry Proust*. Isto porque o modo como ele adentra a instituição acaba por confrontar uma série de entendimentos e operações próprios da Pinacoteca, seja no que diz respeito à sua relação com o artista, com as obras de arte ou com seus públicos. Trata-se de indagar, por um lado, o que pode a arte contemporânea dentro do museu e, por outro, qual a possibilidade da própria experiência estética nesse contexto. Assim, *contemplação suspensa* endereça-se não somente aos públicos da Pinacoteca, mas à própria instituição – e também ao artista. É como se ela constituísse o primeiro público do trabalho. A ideia aparece na própria fala de Rubens Mano: “*Foi uma proposição para a instituição, para o visitante, e também para o artista*”.⁹⁸

⁹⁸ Em entrevista concedida à autora no dia 24 de julho de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

2.3

Entrevista com Ivo Mesquita

[31 de julho de 2013]

[Café da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo]

Estavas comentando algo sobre o *Projeto Octógono*...

Esse tema da crítica institucional, a crítica institucional como uma vertente das práticas artísticas, eu sempre achei o aspecto mais interessante, porque sempre é esse momento muito específico da arte, em que ela fala de si mesma, que é uma herança da modernidade ainda, quando você pensa na autonomia do campo. A crítica institucional é de alguma forma uma espécie de consciência dessa autonomia do campo, uma persistência dessa ideia. Um dos melhores momentos é quando a arte fala de si mesma, fala do sistema em que ela se inscreve e da economia que ela é. Mas é mais interessante quando fala da sua presença. Ela põe em movimento o território e a sua relação com o mundo, e não o contrário, que é o que começou a acontecer ultimamente. O mundo está pondo questões para esse território. Então você tem todas as práticas sociais, antropológicas, culturalistas, de intercâmbio, que também estão nesse grande campo que é hoje a questão da crítica institucional – que começa lá nos anos 1960, com os processos de desmaterialização, a emergência da arte conceitual, do conceitualismo, mas hoje ela é outra coisa... Para mim é muito importante fazer essa diferença, eu fecho com a Miwon Kwon. Está uma coisa domesticada, institucionalizada, mas como tudo. A gente não fala mais em museu, a gente fala em instituição museal...

E como surge a ideia de criar o *Octógono*, um programa que lida com as especificidades do lugar, da instituição?

Quando o Marcelo Araújo foi nomeado diretor da Pinacoteca, ele me chamou com a ideia de fazer um espaço para a arte contemporânea, um *Project Room*, uma sala de projetos. E ele sugeriu fazer isso no Octógono. A partir daí a gente começou a elaborar a ideia. O que a gente construiu foi o seguinte princípio: naquele momento, a gente não tinha ainda a Estação Pinacoteca, e a Pinacoteca era esse museu de história da arte brasileira que cobre do período colonial até os nossos dias. Ou seja, esse edifício tinha que dar conta de tudo isso e de toda programação. Mas o interessante na história da Pinacoteca é que, por ser um museu centenário, ela sempre recebeu coleções históricas, adquiriu trabalhos históricos, mas as grandes aquisições dela são de arte contemporânea que viraram históricas. Por exemplo, o [Pedro] Weingärtner, *La faiseuse d'anges* [A fazedora de anjos], que é um quadro de 1908,

foi comprado em 1910. A Tarsila [do Amaral], *São Paulo*, que é de 1924, foi comprado em 1929. O [Lasar] Segall, de 1927, foi comprado em 1928. O [Cândido] Portinari, de 1934, foi comprado em 1935. A Lygia Clark, que é de 1966, foi comprada em 1976. Sempre arte contemporânea, só que virou histórica. Então, ao mesmo tempo, tinha uma outra ideia que é muito cara: a história da instituição está baseada em um olhar sobre a arte contemporânea. Até aparecerem os salões de arte moderna, eram os salões paulistas sobretudo que forneciam obras para o acervo da Pinacoteca. Portanto, arte contemporânea, ainda que acadêmica. Mas com isso pegamos momentos magníficos do Modernismo. A programação do museu tinha que dar conta de todos esses períodos, e não tem como, não tem espaço para tudo isso... Então a ideia era colocar no centro, portanto, do museu, esse espaço de arte contemporânea, nesse lugar que é um lugar de circulação. Porque com a reforma feita pelo Paulo Mendes da Rocha, a circulação mudou. A intervenção dele foi mudar a circulação do museu. Antes de ter os pontilhões, não existia esse espaço central. Era uma arena usada para outras coisas. Mas essa praça central que ele criou junto com os dois pontilhões em cada um dos andares fazem com que você, sempre que entre e saia das galerias, passe por esse espaço central. É como se ali você tivesse um outro momento de ver a arte histórica, porque o seu olhar é renovado pela experiência de olhar o presente. E isso numa afirmação de que um olhar que olha o passado é um olhar do presente, que busca alguma coisa que está posta agora. Essa era uma estratégia superimportante. A segunda foi que, inicialmente, a gente até o pensou como um programa de residências, de artistas fazerem residências em São Paulo. Isso foi no final de 2002 e inauguramos em 2003. Mas se revelou uma coisa cara de produzir, trazer artistas e mantê-los trabalhando aqui. A gente também tinha uma ideia de reconstituir alguns projetos importantes... Mas a questão toda era a produção de novos projetos, especialmente encomendados, que é um compromisso do museu, investir na produção artística, que é algo muito caro e é muito caro para nós até hoje. Tanto que o *Octógono* nasceu com verba para produzir o trabalho, *fee* do artista, as eventuais despesas que ele tem... Esse foi o começo: um programa envolvendo artistas brasileiros e estrangeiros de várias gerações. Os artistas sempre foram escolhas minhas. Claro que eu discutia com o Marcelo e com o Conselho, apresentava aos outros curadores, mas era uma escolha mais minha. A gente recebeu algumas propostas, incorporamos algumas, tentamos outros que não deram certo... Agora estão terminando os últimos projetos que eu tinha planejado, como o do Mauricio Ianês, que

começa em breve, com uma performance... Mas o Alexandre Estrela já é curadoria da Valeria Piccoli, e tem outros curadores que vão começar a participar também. A Valeria segue, mas os outros curadores também vão propor.

E por que trabalhar com projetos que lidam com as especificidades desse lugar?

Porque a especificidade do lugar é isso. A gente queria que a arte contemporânea estivesse no centro da arquitetura, do espaço do museu. A partir daí isso é colocado como uma provocação, um desafio para o artista. O que a gente não restringiu é que tinham trabalhos que são esculturas, que não tinham tanto a ver com a questão específica do museu. Nem todos trataram desse tema. Mas vários trataram disso de formas muito diferentes. Fizemos uma história e queremos publicar um livro com todos os projetos feitos, mais alguns de arte contemporânea feitos na Pinacoteca nesse período de dez anos. Neste ano já não conseguimos, mas no ano que vem talvez.

De que modo os diferentes projetos dialogam com o contexto da instituição?

Bem, alguns projetos foram mais bem sucedidos que outros, no sentido de que, enfim, dialogaram ou não com o espaço. Houve alguns em que o espaço era indiferente e outros que colocaram, fosse do ponto de vista da arquitetura ou de outro aspeto, o lugar como algo central. Tem projetos que são como se tivessem colocado uma escultura ou organizado uma exposição ali. E tem aqueles que enfrentaram, seja a arquitetura, seja a instituição. Projetos como o do Carlito Carvalhosa, da Carla Zaccagnini, do Rubens Mano enfrentam essa questão da arquitetura do lugar. Ao mesmo tempo, há outros, como o do Agnasi Aballi e do Pedro Cabrita Reis, que trazem questões mais específicas da arte, da coleção do museu, que falam de coisas super específicas sobre pintura... Há uma diversidade. A ideia de *site specificity* nem sempre é o que resulta. E eu insisto em usar, embora algumas pessoas resistam, a expressão *sítio específico*... Acho bom usar, porque em português existe a palavra sítio, e sítio é um lugar arqueológico, histórico. É um lugar, uma coisa marcada, sitiada, tem a ver com *situada*. Fico imaginando alguns projetos que não foram feitos, em

função da instituição não conseguir receber. Trabalho com fogo, por exemplo, não pode; com água, vamos ver de que jeito... Com animais... A gente fez um trabalho com pássaros, mas há umas tantas restrições também. Tem uma coisa que é específica do *Octógono*, que é um projeto de arte contemporânea: fizemos novos trabalhos, mas também algumas reconstituições. Na verdade, a gente inaugurou com um trabalho que foi uma reconstituição. A gente não sabia bem como abrir, qual seria o primeiro artista, e a solução meio que caiu do céu. Ofereceram à Pinacoteca uma exposição do Mario Merz que estava em Buenos Aires e ia voltar à Itália, mas poderia fazer uma escala em São Paulo. E foi incrível, porque o Mario Merz, na maior generosidade, desenhou uma instalação com dois iglus para o Octógono. E essa instalação foi o primeiro trabalho feito lá, mas era um trabalho que já existia, que ele readequou para aquele espaço. Mas o mais louco de tudo é que foi inaugurado em janeiro, e ele morreu em março, então acabou sendo o último trabalho dele. Foi curioso abrir um projeto de arte contemporânea com um artista fazendo a sua passagem. Foi muito forte. A gente reconstituiu depois mais dois trabalhos. Uma instalação do Leonilson, que tinha sido apresentada na Bienal [de São Paulo] de 1985. Era uma sala retangular, e a gente refez o trabalho numa sala octogonal. E também refizemos uma *Cosmococa* lá, mas a *Cosmococa* não era parte do *Programa Octógono*. Às vezes o espaço é usado para outras exposições.

É possível dizer que os diferentes projetos articulam um pensamento em torno desse lugar?

Articulam à maneira que as coisas se articulam dentro de um museu de história da arte que vai do período colonial ao século 21. Em um museu como a Pinacoteca, que tem esse caráter enciclopédico, o trabalho que ele faz é articular diversas narrativas de uma mesma história, num mesmo campo. O *Octógono* também privilegia versões da diversidade da produção artística contemporânea. Você tem um artista como o Caíto, por exemplo, que faz uma instalação usando o próprio trabalho, e que é um trabalho em si. Ele tem algo de museal, na medida em que o processo de escultura dele é de apropriação de diferentes momentos da história da escultura moderna, que é um tema recorrente, é um tema da história da arte. E

também há trabalhos como o do Pedro Cabrita Reis, que reconstitui com uma mesa e uma coruja uma composição da deposição do Tintoretto. É uma coisa enigmática. Tinha uma relação com o espaço, não diretamente, mas era a potência que aquilo tinha de botar naquela mesa, naquela encenação da mesa com a coruja, toda a coisa do vazio do espaço. Não é justo o que vou falar, mas aí é uma questão da qualidade do artista. Tem a qualidade do artista e tem também o momento do artista, que é importante para que o projeto concilie vários aspectos, vários níveis que ele possa ter de interação e de pôr em movimento, questionar, desafiar, seja a arquitetura, seja o museu, seja a instituição museu, seja a história da arte, seja a história da arte como campo de conhecimento, sejam os procedimentos artísticos dentro do museu, sejam os limites do museu como instituição. E tudo isso está em jogo lá. Os diferentes trabalhos falam disso. Não poderia dizer que há uma linha, até porque particularmente também não estaria muito de acordo com isso. Acho interessante a coisa da diversidade. Sei que meus colegas curadores de gerações mais jovens são mais mão firme nessa coisa, mas gosto da diversidade, porque, na verdade, o que era importante, e que acho que é a diferença entre ser diretor e ser curador, é que eu trabalhava com os artistas em cada projeto. Sentava com eles, ia no estúdio, discutia. Essa parte é a parte mais legal. O museu me ensinou isso... Eu era mais mão firme antes, mas o museu tem que olhar a coisa mais generosamente.

Mão firme em que sentido?

No sentido de ter um programa com uma única linha, rígida: escultores, artistas que trabalham com performance, com contexto. Acho que a gente tem contemplado todas essas possibilidades. Acho que esse é o trabalho do museu, por isso digo que um museu desse tipo articula diversas narrativas ao mesmo tempo. Talvez um museu de arte contemporânea pudesse ter uma linha mais incisiva. Um museu enciclopédico talvez tenha que ser mesmo um museu mais flexível, aberto, abrangente, e não tão específico quanto essa questão coloca. Porque aí você está pensando em sítios específicos, como a Capela do Morumbi ou aquilo que se faz nas casas do Le Corbusier... Sabe, uns programas de residência que ocorrem nesse tipo de espaço? São lugares que já têm uma história, que também já é mais específica, que não é tanto o caso da Pinacoteca. Ela é um museu extremamente generoso

nesse sentido, aberto.

Falando mais especificamente do projeto no qual vou me deter, *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, queria que contasses como se deu o processo de trabalho dele na Pinacoteca, a relação com a instituição, seus diferentes profissionais e setores, no desenvolvimento do trabalho e nas definições em relação a sua realização e apresentação.

O trabalho do Rubens colocava uma questão. Entrava, primeiro, em áreas do museu que não eram de circulação do grande público, criava situações de risco. Ali tinha uma questão institucional a ser ajustada. Houve um acerto com seguranças, com bombeiros, com paramédicos, licenças e coisas desse tipo. Era um trabalho que só ia lá ver quem queria. Mas também foi feito. Acho que, quando o trabalho é feito, ele já ultrapassou esse limite de chegar a um “estressamento” tal que... Nós tivemos uma vez um projeto de um artista com fogo. Consistia numa grande bacia de água com 50 maçaricos em volta que cozinhavam as raízes de uma árvore que ia morrendo com o calor da água. Isso não passa. O museu não pode ter fogo ligado, não pode produzir gases de evaporação de água. Aí sim, esbarra num limite. Não há pensamento que justifique. A instituição não vai fazer. Se fosse um espaço sem acervo, que tem saídas grandes, sem escadarias... Se alguma coisa dá errado, pode ser um desastre enorme. Tipo aquele projeto do Nuno [Ramos], dos burros, que ele fez no [Instituto] Tomie Ohtake. Ele apresentou aqui, mas não tivemos como fazer. No Tomie Ohtake, não tem acervo, a sala era isolada... A coleção não pode ser colocada em risco, o público não pode ser colocado em risco.

Esses são os únicos casos em que aconteceu isso, de um projeto se tornar inviável?

Às vezes tem adaptações financeiras, tem que se fazer com outro material... E tem trabalhos que não funcionaram, aí é outra coisa. Porque os artistas às vezes ficam fascinados pelo Octógono. São 14 metros de altura por 14 metros de lado. É uma arquitetura linda, um espaço renascentista, clássico. E aí tem projeto em que a retórica é melhor que o trabalho. Tem outros trabalhos que resultam em coisas fantásticas. O do João [Loureiro] foi uma coisa

inacreditável. Era realmente potente, poderoso, chocante. O do Paul Ramirez Jonas também era muito bom. Eu adoro o do Agnasi Aballi, aquela coisa sobre as cores, sobre a história da pintura, muito sutil, um trabalho fino, silencioso. O Celeste Boursier-Mougenot, com seu jardim japonês e as vasilhinhas, inventou um outro espaço. Como ele criou parede para poder ter os bancos, tinha que ter a plataforma das piscinas. Você só olhava o jardim mesmo, o espaço para cima era completamente ignorado. Enquanto isso, o público que via do segundo andar via uma pintura. Aquilo era muito planar. Ele encaixotou tudo com o marrom da madeira. Outro trabalho lindo foi o do José Patrício. Ele fez uma grande instalação com dominós, que você só via de cima. Você não podia entrar, porque não podia andar em cima dos dominós. Tem esses trabalhos que jogam com a circulação, obrigam a uma outra coisa. Também a Joana Vasconcelos fez um trabalho muito feliz, no sentido de que ela foi a primeira que subiu para outros andares, foi a outros lugares. O do [Jorge] Macchi, com som, era muito bom também. O do Chelpe Ferro... Ano que vem a gente vai ter o [Carlos] Garaicoa... O trabalho da Eliane Prolik foi muito bonito, o trabalho do Alexander Pilis também foi um projeto muito bonito. Como ele é um arquiteto, ele tratou disso na Folha de São Paulo, a geometria, a racionalidade, o racionalismo.

Queria que falasses um pouco mais sobre o desenvolvimento de *contemplação suspensa*.

O trabalho envolvia a arquitetura. Até porque, para você saber, esses tijolos, por serem centenários, você já não pode botar nada neles, porque eles não seguram nada, eles estão muito secos. Então, para fixar a ponte foi preciso ir na estrutura do forro. Isso envolveu engenheiro, um profissional do arborismo, a nossa segurança, treinamento de pessoal. Quem vai ficar no pé da escada vendo quem pode subir? Menor de 16 anos não podia subir, velhinha com marca-passo não podia, gente com bengala não podia... Tinha dois que tinham que ficar o tempo todo lá em cima olhando para baixo, enquanto alguém andava na ponte. Tinha que ficar um bombeiro também. Então isso são negociações.

O Rubens comentou que o trabalho envolveu também uma psicóloga, para ajudar a determinar a idade mínima...

Isso. Foram muitas negociações. Mas foi incrível. Eu mesmo só fui na ponte uma única vez. Tenho horror à altura, fui porque tinha que ir.

Para ti faz sentido pensar que, no caso de um trabalho como esse, que envolve todas essas negociações, diálogos, embrenhamentos em diferentes lugares e setores da instituição, de algum modo o trabalho já começa aí?

Sim, é como o trabalho que a gente está fazendo com o Mauricio Ianês. O trabalho dele é um projeto para o Octógono vazio. Entre um projeto e outro, às vezes o Octógono fica vazio por uma semana, dez dias, então ele propôs uma performance. Eu tinha convidado ele para fazer um projeto para o Octógono. E ele veio com esse projeto: fez uma convocatória para os funcionários da Pinacoteca formarem um coral. Então duas vezes por dia esse grupo de oito, um octeto, cada um em frente a uma parede do Octógono, fará uma respiração e falará a palavra inefável. Um fala o *i*, outro o *n*, outro o *e*, outro fala o *f*, *a*, *v*, *e*, *l*. As oito formam a palavra *inefável*. Cada um fala uma letra, e dura no máximo um minuto, que é o tempo que a pessoa aguenta uma respirada. Isso então envolve os funcionários, e tem uma escala de quem vai fazer aquela vez aquele dia. Quando dá o sinal, a pessoa tem que parar o que está fazendo e ir lá fazer isso e voltar ao trabalho. Isso é uma super negociação. De repente a pessoa está dando uma visita guiada, vai ter que parar, descer, falar e letra e seguir com a visita.

E para ti faz sentido a ideia de que o trabalho já está em ação?

Sim, desde que ele mandou a cartinha para todos os funcionários. Tem treinamento, tem ensaio. O RH do museu junto com o Educativo está montando uma escala para administrar isso. Envolve e dá visibilidade aos funcionários do museu, ainda que por um minuto. É bonito, é muito feliz, oportuno. E isso vai ficar por pelo menos uns dois anos. Cada vez que o Octógono estiver vazio, a gente faz. Podem entrar novos membros no coral...

Há teóricos que relacionam o interesse por parte de instituições por projetos *site-specific* a uma vontade de incorporar uma espécie de significante automático de

criticalidade e progressivismo, isto é, à possibilidade de “importar uma crítica” para dentro da instituição, porém de forma controlada, domesticada. Como vê essa leitura?

Não acho que é tão imediato assim quanto querem algumas pessoas. Isso é objeto de trabalho, portanto, de definição de estratégias e de escolhas que a instituição faz. Isso falando de um modo mais geral, não estou falando nem da Pinacoteca, nem do *Octógono* em particular. Você tem trabalhos, por exemplo, como o Jamac, que é um trabalho *site-specific*. O jeito como ele afeta, como a Mônica Nador mantém a coisa no Jardim Miriam... Tem coisas nessa parte da domesticação desse processo que foram domesticadas por eventos tipo bienais, feiras, serviços que chamo de Madre Teresa de Calcutá nas artes...

Como é isso?

Ah, vai lá, faz uma residência nos confins do Paraguai, faz um trabalho com a comunidade, fotografa, vende em Nova York a fotografia e nunca mais volta naquele lugar. A Madre Teresa pelo menos tinha consistência, ela morou a vida toda na Índia, se dedicou a um único lugar. Mas é interessante o poder midiático que isso tem, mas que na verdade é uma das faces de um certo cinismo do capitalismo atual, dessa coisa da filantropia, da preocupação com a inclusão social... Você inclui no espaço do museu, só que o museu é um espaço simbólico, então não tem materialidade nenhuma essa inclusão. As comunidades que são representadas no trabalho do artista que viajou continuam sendo exploradas. Não vai resolver assim. O Baravelli dizia o seguinte sobre essa história da arte mudar o mundo: lembra que o Lenin escrevia as cartas pré-revolução em cima do Cabaret Voltaire? Ele nunca se deu conta dos dadaístas lá embaixo. Se tivesse se dado, talvez a revolução tivesse tomado outro rumo. O que a Miwon Kwon fala é: qual é a efetividade dessas coisas? Que transformação elas propiciam? Você tem essas marcas que estão dentro dos museus por conta de marketing, mas e o trabalho escravo, como é? Você financia o artista para fazer uma residência no Nepal, mas você explora uns chineses ali do lado. É um pouco *naif*, são caprichos da opulência que a economia do nosso sistema vive. Tenho 33 anos de trabalho com arte, comecei em 1980 como assistente na Fundação Bienal [de São Paulo]. O que era e o que é... A primeira Bienal que custou R\$ 1 milhão foi a do Roberto Muylaert, em 1985. As

outras já não custaram isso, é que o Roberto era um grande captador. Hoje qualquer museu do Brasil tem R\$ 1 milhão.

Mais ou menos...

Se eles existem, eles têm esse custo. Mesmo que eles não façam nada. Só para existir, eles têm um custo de uns R\$ 200 mil por ano. Claro, estou falando de museus mais estabelecidos. Então tem uma coisa meio ideológica, que não sei o quão efetivo é. Comecei em 1980 e me lembro, fui ver a exposição *Como vai você, Geração 80?*. Fui na abertura, uma superfesta. Aí você pega o catálogo, tinha uns 124 ou 127 artistas naquela exposição. Hoje tem 24 ou 27 que não desapareceram. Tem uma certa má consciência que se traduz nesse tipo de coisa, de uma arte instrumentalizada, utilitária, que serve positivamente à sociedade. O artista não é aquele cara que vem aqui, bate uma punheta e todo mundo acha lindo. Ou que pega as mulheres e pinta de azul e carimba. Esse virou sexista... É meio isso, tem uma instrumentalização em relação a qual eu tenho a maior suspeita, não entro. Não quer dizer que não tenham trabalhos extremamente interessantes no meio disso, pertinentes, provocantes, radicais, mas tem que procurar. De modo geral, é uma coisa bastante fácil. Se você souber argumentar, porque na verdade tudo depende de você fazer uma boa proposta e conseguir uma bolsa... Trabalhei muitos anos conectado ao Canadá, e o Canadá nos anos 1980 tinha um sistema muito rico. O Estado era o grande financiador de toda arte contemporânea canadense. Eles tinham um sistema de *grants*, e o que acontecia é que o artista fazia uma petição para um *grant* e tinha que apresentar a proposta do projeto, fosse gravura, pintura, desenho, instalação, viagem intergaláctica. E aquilo levava um ano para acontecer. Quando ele ganhava o dinheiro, já tinha refeito o trabalho mil vezes na cabeça dele, então não tinha tesão. Eram trabalhos bons, mas sem vitalidade, sem premência, risco, sem investimento libidinal, que a arte tem e demanda.

Quando eu me refiro a essa leitura de que as instituições, quando passam a investir em projetos que lidam com a especificidade do lugar, nem todos eles assumem essa lógica instrumentalizada. Têm trabalhos que lidam com outros aspectos, com a história da instituição, a coleção...

Têm uma perspectiva fenomenológica, gestáltica, em oposição a uma perspectiva antropológica, sociológica. É mais a experiência e o relato.

Tem muitas possibilidades de responder a um contexto que não necessariamente passam por isso... Mas para ti faz sentido essa leitura de uma certa instrumentalização da crítica?

Eu acho que não. Acho que não há essa clareza. É muito interessante, já ouvi mais de uma vez, de pessoas do meio, que os museus se tornaram irrelevantes. Acho isso muito forte e muito perigoso. Até porque as pessoas que falaram não necessariamente estão dirigindo museus. Mas evidentemente que a gente tem uma consciência. Estou pensando agora no lugar de diretor em relação à inclusão de um artista na programação e o que significa isso. A gente leva em conta, sim, mas não é uma coisa de se beneficiar com isso. É mais a questão mesmo de reconhecimento e de institucionalização. É parte do jogo ou da dialética da relação da instituição com o seu meio. Você instituir tais produções que levantam essas questões. Ao longo de dez anos de *Projeto Octógono*, tem trabalhos que resultaram esplêndidos, que abriram um espaço, propuseram questões internamente, e que foram objeto de consideração da casa pelos seus curadores, educadores, diretores, mas também seguranças, Recursos Humanos... Mas a minha questão é: como é que isso é percebido? A instituição não tem muito controle sobre isso. Acho que o importante é como a instituição consegue fazer isso de uma maneira transparente, onde ela mostre uma consciência. Ela não pode parecer ingênua ao lidar com essas questões. Seriam imperdoável, mas algumas são ingênuas mesmo... Não só aqui, como no exterior.

Ingênuas em que sentido?

Ingênuas de achar que elas estão fazendo esse trabalho apenas porque ele é contemporâneo. É uma armadilha. É um jogo. É um tipo de projeto em que todas as partes têm que ter tudo muito claro, porque há uma negociação necessária que viabiliza e coloca esse projeto no mundo, que o materializa. E ele tem a ver com um processo. Nesse sentido não há espaço para a ingenuidade. É muito fácil você ficar na Academia dizendo que o museu deveria ser

de tal jeito e fazer tal coisa. Vem cá, vem negociar aqui todo dia. Claro que quando era uma coisa meio doméstica, era diferente, mas a gente passou da escala do doméstico. Qualquer um dos museus de São Paulo, Rio tem problemas, não está perfeito. A Pinacoteca está na frente, é uma exceção, mas tem outras instituições que estão muito bem. Quando começa isso ali nos anos 1960 e 1970, é a partir daí que se começa a sistematizar a necessidade desse tipo de diálogo: de negociação, de acerto, de ajuste, de novo pacto. E essa produção é que faz isso, ela propõe essas reflexões. Toda produção artística propõe isso porque é essa a sua dimensão política, mas essa em particular trabalha justamente estressando, tensionando esses pontos e colocando eles em movimento.

Para finalizar, a gente falou de uma leitura em relação a essas práticas no âmbito institucional, mas há também outra leitura, que entende que trabalhar com projetos voltados à especificidade de contextos em instituições possibilitariam a elas criar um espaço de reflexão sobre si mesmas, chamando o artista e seu processo de trabalho para perto da instituição e possibilitando uma espécie de aprendizado com a arte e os artistas, de modo a repensar suas práticas. Como vê essa leitura?

Não sei se vou responder a sua pergunta, porque a minha dúvida é se o artista já não fez sempre isso, ainda que trabalhasse no ateliê. A minha questão é: aqui no museu, a gente tem discutido muito, porque a gente coleciona pintura, desenho, gravura, fotografia, algumas instalações e comprou o primeiro vídeo no ano passado... E a gente está abrindo uma outra frente, que cresce enormemente, justamente por conta desse tipo de produção, que é o número de projetos. Grande parte desses trabalhos são efêmeros. Como é que a gente coleciona esses trabalhos? A gente tem alguns, muito poucos, mas a gente tem discutido como pode colecionar. Isso, sim, nos interessa. Porque toda a questão dessa memória da arte no espaço público, arte efêmera, projetos... Para onde foi? A Laura Lima te dá um roteiro, por exemplo, de como você refaz a performance dela. Você pode comprar a performance, o que o MAM-SP fez e que é muito legal. Mas tem projetos, por exemplo, os estudos do Zé Rezende para colocar aqueles vagões de pé. Onde está? Como ele fez aquilo? A gente está começando a pensar em como colecionar esse tipo de trabalho. Como fica essa questão dos arquivos, porque tem muitos artistas que trabalham formando arquivos, a Mabe Bethônico é

um exemplo. Isso coloca uma questão. E tem essa outra produção que tem registro fotográfico... Porque, na verdade, o que você me pergunta é: como é esse processo dentro da instituição, como ele entra? Acho que talvez seja dessa forma, colecionando o processo mesmo, os registros do processo de produzir aquele trabalho.

Como foi isso até hoje no Octógono?

Não tinha uma regra. Às vezes a gente ficou com os projetos, às vezes não. A gente tem os desenhos do Marepe, os desenhos do [Carlos] Bunga, da instalação dele, o [Pedro] Cabrita Reis também mandou os desenhos do que ele ia fazer. Mas, por exemplo, do Rubens não. Como é o projeto do Rubens? Ele falou como queria fazer, chamou o arborista para projetar a ponte, definiu a televisão... Não tem desenho. O Carlito [Carvalhosa] fez um desenho, mas o desenho é quase um projeto de uma pintura. A gente quer esse outro projeto. É um processo que o museu já conhece, já incorporou. O que não tem é esse outro processo. Como se coleciona o Jamac? Todos esses projetos efêmeros que os artistas fizeram nas bienais... Seria legal se o museu pudesse guardá-los. Mas o que guardar desses projetos? Para mim é mais isso que me coloca, porque esse processo da relação com o artista foi se... Claro que houve um rechaço dos artistas... Os artistas da minha geração e os que precederam a minha geração. Estou falando daqueles que você acha legal quando é jovem: a Carmela [Gross], o Cildo [Meireles], o Waltercio [Caldas], o Zé Resende, o Wesley [Duke Lee]... Esses caras não tinham onde expor o trabalho deles. Então, além de fazer o trabalho, tinham que criar as condições de inserção. Isso mudou radicalmente. Hoje há uma grande economia. Claro que falta grana, profissionalismo, e me parece que esses trabalhos outra vez falam desse processo de institucionalização e de consolidação do sistema da arte. Isso em qualquer escala. É curioso que isso ocorra em relação ao MoMA. Mas o Michael Asher vai lá e faz um trabalho sobre as obras que saíram da coleção do MoMA, das quais o museu se desfez. É um trabalho sobre a história da instituição e está lá. A Andrea Fraser, o Tino Sehgal... Os artistas continuam fazendo isso, mas agora é parte desse sistema. E uns são mais interessantes, radicais, provocantes, outros são mais óbvios, literais, narrativos.

O que queres dizer é que talvez esse aprendizado com a arte e os artistas ou a produção artística alimentando as práticas do museu é algo que se dá se o museu responde à produção do seu tempo, de qualquer modo...

Sim, isso se dá de qualquer forma. Só para você ter uma ideia: a nossa coleção de anos 1960 cresceu muito nos últimos anos. O museu hoje precisa manter um conservador especialista em plástico, porque as tintas passaram a ser plásticas. Nesse sentido, influencia, por isso que eu digo que isso sempre aconteceu. Tem uma coisa muito louca que está acontecendo, soube recentemente. A gente achou que, digitalizando tudo, estava resolvido o problema, as imagens estariam preservadas para sempre. Mentira. Uma fotografia que era originalmente de um negativo de celuloide, digitalizada não é a mesma fotografia. Porque uma fotografia de celuloide produzia um objeto, uma folha de papel que continha uma imagem, com espessura, qualidade, técnica de conservação. A imagem digitalizada é todo um outro processo. Outra coisa: uma imagem de um fotógrafo que trabalhou até o início dos 1960. Esse fotógrafo pegou um tempo em que os ampliadores fotográficos não faziam imagem maior que 30 x 40, então uma imagem dele de 1,20 x 80 é uma aberração. Ela pode ser usada como *exhibition copy*, como peça decorativa, mas não é o trabalho do artista. Mas o mundo acreditou na tecnologia digital e foi em frente. Agora apareceu um fungo nos digitais que eles não conseguem combater, e o menor ponto dele altera a imagem digitalizada. Então eles estão voltando a registrar em filme celuloide as fotografias digitais, passando filmes de vídeo para celuloide... Essa coisa da tecnologia não é a panaceia para todo mal, nem a solução. E tudo isso é contra uma coisa que eu sempre defendi: existem trabalhos que são efêmeros; quem viu, viu. O trabalho afetou o tempo, ele não atravessará a história. Porque o ser humano ficou tão insignificante diante dos números de população, a força de trabalho ficou tão anônima e tudo o mais... Há uma busca pela individualização das coisas, mas a individualização é um processo perverso que dá nessas coisas que querem ser inclusivas, nesse jogo da exploração do trabalho, nessa promessa de representação de todos os segmentos culturais. Você usa esse tipo de trabalho como forma de acolchoar os confrontos sociais. Quando a gente fala que o Vermeer tem 29 pinturas, ele não deve ter pintado só 29 pinturas, porque ele viveu quase 60 anos. Perderam-se as outras. Eu acredito na seleção natural. Falava aos meus alunos no Bard [College]: o Leonardo [Da Vinci] pintou a

Monalisa, o marido dela não quis pagar a conta, ele pegou o quadro botou numa carroça, foi trabalhar em outro lugar. O Leonardo morreu, o Príncipe da Polônia comprou o quadro. O quadro foi para a Polônia, depois à Suécia, tudo numa charrete, sacudindo, e hoje ele está no Louvre. É um forte, ele sobreviveu, Darwin. O que a gente vive dentro dessas estratégias perversas do capitalismo avançado é essa necessidade de historiar, então você confere legitimidade a qualquer ação na medida em que você a inscreve numa tradição histórica. Por isso que o museu se transformou num sítio tão importante, porque ele é o espaço onde está a história, em qualquer uma das suas especificidades: ciência, música, artes. Então você faz uma exposição no museu, você entrou para a história. Tem esse jogo de legitimação, e acho que a gente vive essa ansiedade pela história.

2.4 Entrevista com Rubens Mano

[24 de julho de 2013]

[Bar Sabiá, São Paulo]

Como se deu o processo de pesquisa em torno do lugar onde o trabalho foi realizado e para onde foi pensado?

Isso é algo que pode se dar de distintas maneiras. No caso da Pinacoteca, o trabalho decorreu mais de uma vivência que eu já tinha com o lugar, do que propriamente de uma pesquisa posterior ao convite. Quando houve o convite, quase que imediatamente se materializou o trabalho. Eu fazia esse exercício tempos atrás, quando comecei a produzir. Enxergava alguns trabalhos em certas situações, certos lugares, mesmo que não houvesse qualquer convite para mostrar algo ali. Antes de trabalhar com uma galeria, os espaços de duas delas motivavam meus trabalhos. Tinha algo que vinha do próprio lugar, e por coincidência um desses era o da antiga Casa Triângulo, no centro da cidade, com a qual fui trabalhar anos depois. Minha primeira exposição neste espaço é então a expressão de um desejo que há muito estava latente, impregnado no lugar. Algo muito parecido com o que ocorreu na Bienal [de São Paulo], em 2002, quando fiz *vazadores*. O trabalho parecia já estar sugerido pelo lugar. Na Pinacoteca não foi diferente. Não houve muita pesquisa para descobrir aspectos particulares da Instituição. O processo de trabalho se instala e pouco a pouco vai desvelando certas camadas. E na medida em que avança, ele se projeta como uma experiência que também solicita muito da instituição que o acolhe. Abre-se uma série de negociações a serem feitas, de passos a serem dados, que acabam incorporados ao trabalho, dando-lhe ainda mais sentido. A proposição teve uma primeira apresentação, uma comunicação feita ao curador. E certas dificuldades surgidas no meio do caminho foram sendo tratadas como parte do trabalho, amadurecendo muito o processo. E nessa hora eu sou absolutamente presente. Realizo toda a etapa de pesquisa de materiais e a negociação com os parceiros do trabalho. No caso da Pinacoteca, trabalhei com uma equipe que faz estruturas para arvorismo, e que eu não imaginava que participasse numa mera relação de prestação de serviços, na qual alguém paga e outro alguém dá algo em troca. A ideia foi construir o trabalho juntos, e discutir as implicações que este também trazia para eles. Por ser uma estrutura montada dentro de um museu, ela definia uma série de dificuldades – desde a ancoragem da estrutura, até questões relacionadas ao fato da Pinacoteca ser um bem tombado. Ou seja, havia algumas delicadezas com as quais precisávamos lidar. Mas esse processo decorria de uma primeira imagem ligada ao Octógono – presente em minhas

visitas e registrada antes mesmo da reforma do Paulo Mendes da Rocha, construída quando eu era jovem e frequentava sessões de modelo vivo. O espaço era uma espécie de teatro de arena, e me lembro de ter ido lá algumas vezes para desenhar. Era impressionante, todo aberto. Chovia lá dentro, e havia uma relação muito forte com o exterior, que me interessava desdobrar no trabalho. O que me pareceu importante primeiro foi inverter sua condição de “torre”, de certa ascensão que o lugar provoca. Essas duas imagens, a da estrutura suspensa e a do vídeo, vieram por conta disso. Primeiro para inverter uma certa condição do visitante, que passaria então a perceber um lugar transformado – uma vez que já não era mais utilizado o chão do Octógono, onde geralmente os trabalhos estão dispostos. E o fato dele ser convocado para essa outra experiência de construção espacial, da qual dependia sua decisão de subir até a estrutura e se projetar sobre o Octógono, caminhando na estrutura construída. O que apresento para a curadoria, e para o museu, é um relato descritivo dessa possibilidade. Quando faço a apresentação de um projeto, de algo que me interessa realizar, geralmente tenho a preocupação de levantar questões de ordem técnica: para saber se dá mesmo pra fazer, se é exequível, saber quem faz, sob que condições... Mas o trabalho na Pinacoteca se mostrava um pouco mais complexo que isso, pois a estrutura a ser construída exigiria do edifício também, fisicamente. A gente teve que escorar toda a estrutura nas vigas de metal do prédio – ao mesmo tempo que proteger sua integridade –, também pensar na locação do helicóptero para fazer o vídeo, e considerar tudo que isso implicava, além dos custos.

Quando tu propões o projeto, tu já tinhas essa conversa com essa empresa que trabalha com arvorismo?

Sim, e já tinha também uma ideia de seus custos – e também de quanto custa a hora do helicóptero, uma eventual refação... Não que isso não possa sair do controle, mas costumo levar propostas já amparadas por tais informações. Para mim isso é parte do trabalho, pois em alguns casos a ideia já vem junto com o desejo de saber se é possível fazer, se tem alguém que faz, quanto pode custar...

Fala um pouco mais dessa primeira imagem que dá origem ao projeto.

Eu credito isso à fotografia, e ao fato dela ter uma dimensão muito forte em meu projeto, e sua presença como base de um repertório. Não consigo traduzir de outra maneira essa primeira experiência, a não ser como sendo uma projeção mental, algo que vem da correspondência com o lugar, da experimentação, e que é devolvido na forma de uma imagem, um projeto, um desenho, um esboço... Me interessava reconstruir esse lugar a partir da experiência de alguém que o visita – esse é um primeiro aspecto importante – e relacioná-lo às experiências que a gente tem no dia a dia, de constituição de espaços a partir do uso, e a partir de uma reação a eles. Vejo a cidade constituída por projeções espaciais. Embora a gente não tenha mais a vivência desse “ato primordial”, não necessite mais assentar tijolos, ou construir a nossa própria casa, penso que os olhares lançados sobre o espaço da cidade são igualmente definidores desse lugar. Constituímos lugares também a partir de certos condicionamentos, ou certas reações a ele. Então essa primeira imagem surge com alguma naturalidade, como se já pertencesse ao lugar, apesar do processo, em alguns casos, ser mais lento do que em outros. Mas ali na Pinacoteca veio muito pronta a imagem de uma estrutura que pudesse inverter essa condição do visitante. Para que pudesse ser ele o elemento em risco, e não mais o trabalho. E para que dependesse dele a experiência de se projetar sobre a estrutura, invertendo uma situação condicionada – algo que também estava explicitado no vídeo, no qual a cidade aparece mais distante, inatingível, no sentido de pouco se permitir uma transformação. Já na estrutura ocorria o inverso. Lá o espaço estava absolutamente oferecido para essa transformação, bastando que você se disponibilizasse e se projetasse sobre ela. E daí que essa experiência, ao propor algo mais da ordem do físico, se contrapunha à intenção primeira da Pinacoteca, que é mais um espaço para pintura, para a contemplação. Então a ideia do suspenso, de algo interrompido na contemplação me parecia muito oportuna. Tem um jogo de palavras no título do trabalho que também materializa tal questão. A estrutura não é uma ponte, ela não atravessa o lugar, ela é interrompida. Todos os significados e as acepções da palavra *suspenso* estavam de alguma maneira contemplados. No caso veio tudo meio pronto, mas nem sempre isso acontece. Quando apresentei a proposta eu já tinha o título, e também a imagem de uma estrutura dessas de madeira, construída na Costa Rica. Realmente me interessava que fosse

parecido. E o vídeo também estava mais ou menos indicado, com um *frame* que eu consegui de uma cidade vista de cima. Essa imagem mental da qual falei, a meu ver, não surge desconectada do espaço, é algo que se forma a partir de um exercício proposto por mim na relação com os lugares. E decorre da curiosidade de exercitar a percepção no interior dos lugares, na cidade. Tem muito da fotografia, de você exercitar um olhar, mesmo sem câmera. E, uma vez na superfície, tais imagens já se traduzem quase que imediatamente em um trabalho.

A segunda pergunta tu já respondeste de alguma maneira, mas pode ser que te ocorram outras questões. Que aspectos desse contexto da Pinacoteca mais te chamaram a atenção e alimentaram a concepção e o desenvolvimento do projeto?

O que já provoca muito – e é uma decisão muito dirigida para certo tipo de trabalho – é a oferta do Octógono ao artista convidado. Não se trata de mais um espaço, e tampouco de um lugar qualquer. Tem aí uma potência amalgamada, algo que por si só já é absolutamente provocador. Sua estrutura também é interessante, simétrica. E os atravessamentos e passagens provocados pelas aberturas do Octógono também se dão de maneira muito fluida. Você pode, inclusive, como aconteceu neste trabalho, cruzar o Octógono sem perceber que há algo ali exposto. Tudo isso me interessava. Pois estava em questão o olhar condicionado do visitante, e sua expectativa ao visitar o museu. E também porque o trabalho exigia desse que visitava uma certa precipitação. Ele tinha que se disponibilizar: primeiro, para perceber a estrutura; e segundo, para decidir se ia até lá avançar sobre ela. O espaço em si já é muito desafiador, e eu queria me aproveitar disso. Por isso te dei o convite da exposição. O convite é para mim o início do trabalho. A imagem que você recebe em casa de algo que vai acontecer ali dias depois, e que ao mesmo tempo não deveria informar muito do que seria oferecido. É uma foto do Octógono a partir do alto, e que revela no canto inferior esquerdo o topo da parede que define o espaço. Entretanto, esta é uma imagem possível somente se você estiver em um andar ao qual o público não tem acesso. Você reconhece o lugar, e tenta reconhecer o lugar do trabalho. Foi interessante, porque algumas pessoas acharam que eu tinha feito alguma coisa no piso, e que esta imagem já retratava o trabalho. Mas você percebia que a fotografia havia sido feita de um plano que não é o que você costuma visitar,

sugerindo, de alguma maneira, um primeiro desdobramento desse olhar. Eu consegui junto à direção o acesso a esse piso, e achava importante revelar isso desde o princípio.

Como se deu o desenvolvimento do trabalho e como funcionou a relação com a instituição, seus diferentes setores e profissionais, desde a curadoria até outros setores que o projeto envolveu?

Entendo meu trabalho como a proposição de experiências que também têm registro nessa relação com a instituição. A questão não é tanto estabelecer uma relação de forças, mas garantir certas condições para o trabalho acontecer. Uma das coisas que me parece importante é poder me relacionar com os parceiros que vão me ajudar no trabalho de forma direta e sem muita burocracia. Não coloco como condição manejar o orçamento, mas quero ter claro exatamente do que se está falando quando a gente considera os custos do trabalho. Eu sei quanto esse parceiro vai cobrar, e eu sei que, se ele, por alguma razão, me oferecer um desconto ou reduzir certo valor, será possível transferir esse dinheiro para outra parte do trabalho. Penso ser importante tal flexibilidade. Porque no início você estabelece balizas muito genéricas desse custo, e muita coisa ainda vai acontecer no meio do caminho. Você lembra de algo que a princípio você não tinha considerado, surge algum imprevisto... Então ter a possibilidade de manejar os valores sem precisar tocar no dinheiro, somente acompanhando, para mim é quase uma condição para que a coisa realmente flua. Outra coisa é não enxergar estes que me ajudarão como prestadores de serviço, mas como parceiros e colaboradores. Para mim também é fundamental uma relação estreita com o curador, que vai ser o regente dessa construção toda. O artista também tem esse papel, mas o curador costuma trazer um olhar mais amplo, e percebe o trabalho dentro da perspectiva de um museu inteiro. Ele pode fazer certas relações diretas e levar o trabalho para outras possibilidades de leitura. Essas condições ajudam muito, e me deixam com uma autonomia muito grande. Eu sei o que tenho à disposição em termos de grana e posso negociar com essas pessoas de maneira a tornar o trabalho possível. Já sabendo o valor das coisas, e que o dinheiro é suficiente, não haverá qualquer pressão para, digamos, acomodar certos serviços dentro de um custo menor. No meu caso, a proposta é apresentada com soluções muito prontas e em estágio avançado. É a minha maneira de trabalhar. Preciso da instituição como

respaldo e importante apoio na hora em que algo sai do controle, como foi o caso neste trabalho. Perdemos o primeiro voo de helicóptero. As condições eram muito adversas, e o eixo de percurso, que saía da Serra da Cantareira, zona norte de São Paulo, até a Serra do Mar, na zona sul, passava pelo espaço aéreo de três aeroportos: Cumbica, Campo de Marte e Congonhas. Era uma complicação, mas eu não esperava tanto. Mesmo com esse eixo distante 4,5 km da cabeceira da pista, no caso de Congonhas, precisávamos de permissão para passar, e esta não podia ser confirmada muito antes. Tínhamos que a pedir durante o trajeto. Só que o vídeo era um plano-sequência, não havia cortes. E se alguma coisa o interrompesse, a gente tinha que começar tudo de novo, do zero.

O que aconteceu na primeira tentativa?

O piloto acabou acelerando demais. Uma condição do trabalho é que nós mantivéssemos a mesma altitude e a mesma velocidade. Havia uma pequena tolerância, pois, para o piloto segurar o manche do helicóptero mantendo a velocidade e a altitude constantes nesse espaço de tempo – foram 40 minutos de trajeto – é muito difícil. O piloto também ficou muito pressionado por esse cruzamento com Congonhas, uma vez que os outros dois aeroportos eram mais fáceis de controlar. Escolhemos um dia mais tranquilo, um sábado, mas não foi fácil. A gente achou que na edição poderíamos reverter essa imagem corrida, mas muitas delas nem tinham o registro. Ele tinha alcançado uma velocidade maior do que a captação do vídeo poderia acompanhar. Então tivemos que refazer. Mas com as imagens, foi mais fácil a Pinacoteca perceber a importância daquela parte do trabalho e como ele completava a estrutura suspensa. Fizemos um manejo no orçamento e conseguimos uma outra rodada de helicóptero. A construção dos trabalhos costuma passar por tal processo. E é parte do meu projeto esse envolvimento. Quero sentar com o diagramador, pensar junto os impressos – pois eles também são parte constitutiva do trabalho –, acompanhar as provas... Tenho, por exemplo, interesse em ir com o engenheiro à casa de cordas para definir o material a ser comprado. Uma primeira sugestão dada por ele trazia certa padronização, pois ele comprava sempre o mesmo tipo de cordas, com a mesma espessura, mas eu decidi variar, optar por outras cores, outros diâmetros. Assim, fomos juntos à tal loja. Tudo isso, para mim, importa: que tipo de trama, qual a distância entre as cordas ao formarem a rede de proteção da

estrutura, quais as opções na hora de definir os materiais... Mas as etapas de construção do trabalho, nesse caso, foram bem além, e envolveram também uma conversa com o advogado da instituição, o corpo de bombeiros, um psicólogo...

E essas necessidades vão sendo apontadas por ti e pela instituição?

Principalmente pela instituição. Quer dizer, o artista não costuma ser um maluco nesse sentido, mas ele tem que lidar com tal dimensão, porque realmente as pessoas entram em paranoias fortes. Por exemplo, a discussão com o bombeiro era de que alguém pudesse pular lá de cima. Por isso queriam que subíssemos mais as laterais de rede. Eu tinha estabelecido 1,2 metro, que acho bem razoável. Então você tem que negociar... Dificilmente uma pessoa iria a um museu para se matar, ante a oferta absolutamente vasta de possibilidades na cidade. Por coincidência, naquela semana de conversas com o bombeiro e o advogado, precisei ir a Congonhas. Estacionei o carro no outro lado da via expressa e cruzei o pontilhão. Aquilo sim parece temerário, pois o guarda-corpo está a 60 ou 70 centímetros do chão. Então, quando se traz um exemplo como este, já se ameniza a tensão. Havia um risco, sim, mas a dimensão do risco a meu ver já estava na proposição do trabalho. A própria inversão ou a perspectiva de você instalar um elemento instável dentro do corpo estável do museu já trazia a discussão de certo risco. Eu não imaginava avançar tanto nessa negociação, mas parecia que todas as instâncias do museu tinham sido acionadas. Tivemos também que preparar os monitores para essa subida. Os visitantes aproveitavam uma escada metálica em espiral, usada somente por funcionários, para acessar aquele anel superior. E para isso construímos um guarda-corpo de metal. A Pinacoteca tem uma infraestrutura muito boa, e eu fui bem assistido. Lembro-me do senhor José Maria, que coordenava a serralheria. Ele foi muito atencioso, outra boa imagem que guardo, e estive à disposição o tempo todo. A estrutura suspensa já estava montada, e, a partir do lugar marcado, projetamos um pequeno guarda-corpo suficiente para acomodar quatro pessoas – embora subisse uma pessoa por vez. Ele então construiu a estrutura, em um processo definido no tempo. Não costumo fazer desenhos prévios para esse tipo de construção ou experiência, e a meu ver isso também favorece apropriações que contemplem etapas do próprio processo. Interessava sua opinião, entendida como parte do trabalho, mas para isso o processo todo tem que estar

aberto. Mas voltando ao José Maria... Ele ficou ali sozinho soldando e serrando. E um dia, quando eles tinham acabado de pintar, subi para ver o resultado. Nesse momento, eu o pego voltando da estrutura suspensa – enquanto não terminasse a sua parte, ele não queria experimentar. E eu o vejo justamente voltando da primeira vez que se projetou na estrutura, com um sorriso largo. Aquilo me emocionou muito, me deu muito prazer presenciar. Tal medida é cara ao trabalho, pois, ao envolver todos dessa maneira, ele acaba se abrindo, permitindo leituras e vivências de outra ordem. Por vezes o processo é mais difícil, porque você parece entrar numa chave de quase convencimento de que certa coisa deve ser feita. Não porque o artista quer, mas porque o conceito do trabalho pede. Mas há essas surpresas, momentos de espontaneidade que também são provocados pelo trabalho.

Como o advogado entrava?

Ele queria evitar um processo contra a instituição, caso alguém se jogasse.

Tinha um termo também...

Sim, havia um pequeno texto, com algumas condições para subir na estrutura. As pessoas tinham que deixar celular, óculos, bolsa... Pois esses itens podiam cair lá de cima na cabeça de alguém. Você subia até o último piso expositivo e deixava os objetos no pé da escada. Havia também certas restrições – se fosse cardíaco, se tivesse vertigem. São questões com as quais você tem que lidar. Mas teve uma negociação difícil com uma psicóloga sobre a idade mínima para alguém subir na estrutura. Eles acabaram não cedendo muito. Do meu ponto de vista, uma criança de 10 anos já é mais do que capaz, mas ela não liberou. Então cedi e fixamos uma idade mínima de 14 anos. Mas amigos que têm filhos de 10 anos ficaram frustradíssimos. Não entendi direito a posição da psicóloga, pois justamente o que eu constatava na conversa com amigos é que a expressão do trabalho e a experiência iam se gravar de maneira intensa na criança, e que tal preocupação parecia exagerada. Ela estava construindo um clima um tanto exagerado, e talvez o diretor tenha ficado sem muito cacife para bancar outra posição. Eu também não sabia por onde caminhava a decisão, porque era uma psicóloga próxima ao Marcelo [Araújo, à época Diretor da Pinacoteca], e o quanto

poderia ter de orientação do próprio advogado... Parte desses processos você não acompanha, fogem do controle. E claro, tais questionamentos não surgem desde o início. Eles vão aparecendo aos poucos, e, principalmente, próximos à data de abertura, quando o artista já está pressionado pelo tempo e por outros afazeres... São questões que poderiam ter sido previstas antes. No entanto, vão surgindo mais no meio do processo, o que também é natural, mas acaba implicando importantes mudanças. Tudo isso pode ser entendido como parte do trabalho. É algo que me interessa, e acho interessante do ponto de vista de sua construção. Por exemplo, um contrapeso que fizemos na estrutura foi uma sugestão do arquiteto. Enfim, é dessa maneira que eu trabalho. Em algum momento o engenheiro da estrutura suspensa me pergunta: e os montantes de madeira, de que tamanho você quer? Então eu peço para ele trazer algumas opções de diferentes tamanhos para a gente serrar e definir. E as soluções vão sendo construídas no próprio lugar. Qual a extensão da estrutura? Não sei. Eu sei que a estrutura não vai até o outro lado, distante 14 metros. Então calculamos quantas tábuas seriam utilizadas até quase o final e eu peço umas a mais. Quando fomos montar, eu fiquei embaixo e ele lá em cima botando as tábuas. Aí eu falava: “mais uma, não, tira esta última”... É um desenho que vai sendo construído no espaço. Que passa pela loja de cordas, quando se define a espessura, a cor, e que termina no espaço expositivo, quando você afina algumas coisas, como foi com o serralheiro José. Existem soluções que só o fazer pode provocar.

E com que outros setores da instituição tu foste dialogando para desenvolver o trabalho?

Uma conversa importante foi com a monitoria, apresentando o trabalho, suas intenções, e as implicações que ele traria. Eles foram preparados para falar sobre isso. A instituição também os preparou. O trabalho trouxe um regime de funcionamento que não era normal dentro da Pinacoteca. Por exemplo, estabelecer certas condições para a experiência. Só podia subir uma pessoa por vez. Com isso, o monitor tinha mais tempo para falar sobre o trabalho... Havia alguém à disposição. Também havia uma preocupação relativa ao comportamento do próprio visitante, uma vez que o trabalho sugeria que ele corresse ou talvez gritasse. Assim, precisávamos conversar com o monitor, com o bombeiro, para que eles permitissem certas

coisas, e entendessem a natureza daquele trabalho. Não era um Almeida Júnior que, se o cara correr em direção, pode provocar algum estrago. Eles precisavam entender o que a estrutura comportava e o que ela possibilitava. Ela era instável, mas não ia despencar. Estava prevista uma carga muito maior do que a gente teria. Entretanto, isso implicava uma ancoragem de toda a estrutura. Assim, eu desenhei com o engenheiro as braçadeiras e as peças para o engate da estrutura suspensa na estrutura de metal projetada pelo Paulo Mendes da Rocha. Procuramos saber da engenharia quais esforços isso implicaria, se a estrutura do prédio estaria preparada para tal carga. Isso tudo é parte do trabalho. Eu não tinha conseguido avançar nessa avaliação antes, mas tinha informação para saber que uma estrutura como essa que eu projetei não provocaria um colapso no edifício. Tudo isso foi sendo construído pouco a pouco, com a instituição acompanhando e abrindo as frentes de contato e interlocução. E com o tempo outras dimensões da instituição foram sendo implicadas. O trabalho se apresentava dessa maneira. Foi uma proposição para a instituição, para o visitante, e também para o artista. Uma vez que eu também quero enxergar minha experiência no interior do processo de constituição do trabalho. É importante poder experimentar algo que não pude prever. Neste caso, só vou conseguir cruzar a estrutura um pouco antes dos visitantes. Quando estiver pronta, dois ou três dias antes da abertura. Essa condição me atrai muito, de ter ao mesmo tempo a projeção de uma surpresa e a confirmação de um resultado. Eu não gostaria que a surpresa fosse ruim, mas ao mesmo tempo não tenho nenhuma garantia de que vá ser aquilo que projetei. Então tem algo que alimenta uma expectativa e me coloca diante do ineditismo da própria experiência. Posso imaginar, projetar, mas não tenho como confirmar essa possibilidade até momentos antes que o visitante também o faça.

E como funcionou a relação com a curadoria nessas conversas e negociações?

Tem um aspecto que, por experiência, vejo como negativo, decorrente dessa minha maneira de conduzir o processo. Por aparentar certa autonomia relativa à produção do trabalho, às vezes a instituição se exime um pouco. Parece a ela que a coisa já está bem encaminhada pelo artista, e, talvez por isso, ela não veja tanto problema nessa “retração”. Não houve a interlocução que eu imaginava, pois pensava que o processo de elaboração fosse mais

permeado por conversas e reflexões sobre o trabalho. Não sei se seria o caso de transformar essa “autonomia”, deixando o processo, digamos, um pouco mais dependente... Ao mesmo tempo, acho importante certa autonomia. Mas em absoluto estou refratário a isso. Visito o lugar várias vezes, manifesto interesse em apresentar e deixar a instituição sempre a par do passo a passo, do que foi conseguido, das questões que se abriram, como a viagem do helicóptero... Eu não sei se também tem a ver com o que falávamos antes, de como as instituições estão preparadas para certas aberturas. Há um interesse do ponto de vista teórico, parece muito instigante a proposta do artista, mas é importante perceber que isso também os convoca ao procedimento. A instituição tem que estar preparada... Não é só o trabalho que vai provocar certas distensões e reflexões. A instituição precisa apresentar também certa disponibilidade para permitir uma extensão maior, o alargamento de um campo de reflexão. Ela precisa estar disponível para rever sua própria atuação. Nesse sentido acho que foi menos do que eu gostaria. Tive uma boa interlocução com o Ivo [Mesquita – à época Curador da Pinacoteca]. Não sei se o trabalho chega com uma cara muito pronta ou aparenta uma autonomia muito grande, no sentido do interesse em tocar toda a negociação, e de se apresentar com uma “cara” mais pronta, do que a ser ainda construída, com muitas dúvidas e tal. Espero que isso não seja um sinal de que talvez ela não seja tão necessária, mas penso que uma interlocução mais aberta pode contribuir, não só para a construção do trabalho, mas principalmente para a compreensão do que essa proposição define como lugar. Neste caso, uma reflexão sobre o que o trabalho provocou se deu mais depois do evento do que durante seu desenvolvimento. Ela poderia ter ativado mais essa potência, de uma forma muito mais consequente ao longo do processo. A “transformação” não se daria, como foi, quase que por obrigação, e sim por entender que o que estava ali proposto interessava à instituição. Parecia num certo momento que o trabalho estava, digamos, distendendo algo que resistia à distensão.

Em que aspectos? Nessa quantidade de negociações que a realização do trabalho demandava?

Em vários momentos... Quando o trabalho de arte se instala em um terreno ainda a ser sedimentado, como é o da arte contemporânea aqui no país – apesar de toda a projeção que a

arte tenha impresso nesses últimos anos –, sinto que a instituição, de todos os agentes envolvidos, é a menos preparada para acompanhar tais transformações. Não que não seja apta, mas ela demora um pouco mais para acompanhar o processo de discussão proposto, e com isso alguns trabalhos acabam sofrendo mais do que deveriam. Os trabalhos que atualizam ou buscam discutir a disponibilidade oferecida pela instituição talvez sofram um pouco mais resistência. E tem também aquilo que conversávamos: certos automatismos, reações já muito condicionadas à proposição do artista. Assim, não é incomum que muitas das decisões do artista sejam lidas como idiossincráticas. E quando há este tipo de atrito, você já percebe que a máquina não está bem azeitada. Muitas vezes você tem uma interlocução fluida com o curador, mas o resto da instituição se apresenta ainda um tanto defasada, e isso traz algumas indisposições ou difíceis etapas e passagens absolutamente simples. Não me parece complicado alguém rever isso, mas a engrenagem se mostra muito pesada e um tanto avessa. Quando um trabalho entra, digamos, friccionando certas superfícies, parece de antemão receber uma “tarja” negativa, e aí sobra para o curador ou para a direção acertar as pontas. Mas às vezes isso não se dá na velocidade que o trabalho precisa para seguir. Essas são dimensões muito presentes e constantes. Surpreende que algumas instituições, apesar da excelência, ainda apontem para tantas dificuldades. Não imagino que as condições devam ser sempre favoráveis. Natural então que ocorra um processo de dilatação do esforço compreendido entre o trabalho e a instituição. Mas é estranho que algumas engrenagens demorem tanto para imprimir alguma transformação. Talvez compreensível em função dos condicionamentos vigentes em um país como o nosso.

Fiquei com dois registros pelo que tu comentaste sobre o processo de desenvolvimento do trabalho e essa relação com diferentes setores e profissionais. Por um lado, essa relação foi muito próxima ou regular para que o trabalho pudesse acontecer. Por outro lado, também mencionaste que essa conversa não aconteceu tanto assim. E aí eu não sei se estavas te referindo mais ao acompanhamento curatorial ou...

Isso se deu de distintas formas ao longo do processo. Talvez agora eu tenha apontado para algo mais específico da relação com a diretoria, ou a curadoria. Não se trata mais de um tempo de espera. Mas se um trabalho implica em tantas questões, a meu ver ele deveria ser

assimilado de outra maneira. Ou então que essa relação entre a curadoria e o artista se desse de forma mais próxima e intermitente. Por isso comentei aquilo, sobre a natureza do próprio processo de criação, ou da aparência de uma certa autonomia. Não sei se foi prejudicial ao trabalho. O que entendo é que, no geral, apesar do contato prazeroso com essas outras instâncias, talvez o processo tenha sido desgastante demais. Justamente por depender dessa comunicação constante com a curadoria, de uma intermediação com esses outros departamentos da instituição, ou de um aceno dessas outras instâncias. Sinto que fiquei um pouco sozinho numa certa hora, tendo que lidar com questões que, embora façam parte, eu não deveria ter enfrentado tão isoladamente. Ao mesmo tempo é difícil abordar a questão, pois não a vejo como algo excepcional. É um pouco como uma condicionante – pelo menos nas experiências que tive em situações favoráveis em termos de estrutura e condições para o trabalho do artista, como a Bienal [de São Paulo] e a Pinacoteca. Mas senti ali certa dificuldade na condução. Como o contexto faz parte das questões do trabalho, eu sigo em frente. Não vou ficar esperando até alguém resolver. Mas incomoda. E é justamente isso que eu aliava àquela dimensão idiossincrática. Normalmente certa questão é percebida como algo somente relativo ao trabalho, e não como algo que implica uma reflexão generalizada sobre as condições de todo o contexto. Não vejo o trabalho atritando, mas friccionando, e propondo uma autorreflexão. Mas para que você sinalize à sociedade que aquela coisa interessa, é necessário a instituição imprimir também certa mudança. E nessas horas o cenário fica um tanto ambíguo... Como a instituição que te convida o faz por saber o tipo de trabalho que aquele artista desenvolve, seria de se esperar que certos desdobramentos repercutissem mais dentro da própria instituição, no sentido dela absorver melhor algo que ela própria promoveu e a ela também deveria interessar. E você tem toda razão ao perceber tal contexto quase como uma contradição. Pois, ao mesmo tempo em que alguém convida um artista para propor certas questões que eventualmente envolvam a própria instituição, ela não está plenamente disponível para o que decorre disso. Não acho que o artista tenha que impor condições, o que tampouco foi o caso, mas vivi uma certa surpresa ao perceber esse tipo de conflito. Por vezes parecia que não havia interesse da instituição, tamanhas as dificuldades na condução do processo. Mas isso tem a ver também com a própria construção da cena aqui. O artista parece alguém em eterna dívida e que a toda hora tem que comprovar e justificar a existência de seu lugar enquanto propositor.

Essa é uma pergunta em que também já tocaste em alguns momentos. Queria que falasses um pouco sobre de que modo o trabalho, em alguma medida parte desse contexto, desse lugar, e de que modo ele também articula interesses, pesquisas, reflexões que são caros ao teu trabalho.

É difícil isso não acontecer, pois o trabalho surge de um repertório, que também se constitui de apreensão e de interpretação. Os trabalhos são então uma tradução desse repertório trazido pelo artista. E este também orienta o interesse do trabalho: já teve casos em que recusei o convite por achar que o lugar não me despertava absolutamente nada. Mas existem também surpresas: onde a princípio eu não enxergava o “motivo” de certa pessoa me convidar para fazer um trabalho, com o tempo este se revelava. Não que se soubesse de antemão quais frestas ou dimensões se abririam, mas de alguma maneira se confirmou algo decorrente de uma intuição que eu não tinha conseguido perceber. A Pinacoteca, como te falei, já era um espaço conhecido, que visitei tantas vezes e que há muito me instigava e provocava. Então quando sou convidado para fazer um trabalho no Octógono, é quase que a “oficialização” de algo que já estava em curso. Preciso saber também que condições o espaço oferece. Qual o orçamento, a estrutura, o corpo técnico, tudo isso ajuda na definição do trabalho. Se o espaço oferecido fosse aquele, mas não houvesse condições financeiras para alugar um helicóptero, o trabalho seria outro. As possibilidades de leitura do lugar são muitas, e elas oscilam entre a experiência e o desejo de materialização de suas imagens, e os aspectos práticos, de infraestrutura, de um corpo técnico capaz e preparado para atender e responder certas demandas. Nesse sentido, a Pinacoteca oferece muita possibilidade. Eles contam com um ótimo serralheiro, uma boa equipe de marceneiros, e todos foram capazes de lidar com certa abstração, uma imagem projetada, sem que a “encomenda” precisasse se materializar previamente. O guarda-corpo, por exemplo, se construiu num papo. Não houve desenho, ou planta. Essa facilidade decorre de uma experiência, de um preparo. A instituição que oferece mais também traz condições para avançarmos no desejo.

De que modo tu entendes que o trabalho articula um pensamento em torno daquele lugar, da Pinacoteca?

Talvez soe pretencioso isso ser dito pelo artista, mas o que mais me interessa não é o enfrentamento, mas uma construção. É uma construção aberta. Estou acostumado a fazer trabalhos no espaço aberto da cidade, onde você atua num contexto que não é de ninguém, e ao mesmo tempo é de todos, e não tem conformação definida. É um lugar sujeito a uma série de precipitações, um espaço complexo e atravessado por distintos repertórios. Costumo lidar com tal situação, então a maneira como o trabalho vai ser apreendido, ou as implicações que podem decorrer de sua instalação não estão predefinidas. Nesse sentido, o trabalho se apresenta muito aberto. Me interessa que seja assim, a ponto de permitir interpretações e desdobramentos absolutamente fora do controle. Então, digamos, colocar com mais arestas esse alcance do trabalho talvez seja um pouco difícil. Entendo que a medida desse alcance está relacionada à complexidade da estrutura que você prepara, apresenta e dispõe. E entendi que o trabalho demandou um bom questionamento, envolveu um bom número de pessoas e departamentos dentro da instituição de forma não tão usual. Acredito também ter envolvido o público de outra maneira. Havia uma estranheza diante da oferta, que me pareceu também provocadora para o público. Agora, o alcance disso ou de que forma isso pode sedimentar para além da exposição, só o tempo dirá. A própria instituição também reage ao trabalho tempos depois. Me surpreendeu positivamente o texto da Thaís [Rivitti], que estava envolvida diretamente. Com ela também houve alguma conversa. Então me surpreende o texto positivamente porque, apesar dela não ter, digamos, vivido tanto a complexidade no decorrer do processo, ele dá conta de algo que foi percebido depois. Nunca conversei com o Ivo a respeito da recepção do trabalho, embora perceba algumas coisas. Um pouco da dinâmica que o projeto de ocupação do Octógono revelou, ou, por exemplo, um sinal, como o texto da Thaís, que eu gosto muito. Penso ser um texto preciso e muito peculiar. Pois não é um exercício tão frequente aqui no Brasil... De você colocar em questão a própria instituição e refletir sobre isso. Ele traz uma expressão muito interessante, que faz menção à uma certa resistência do trabalho à historização. O trabalho dificilmente pode ser refeito. Talvez experimentado depois de outra maneira. Um relato sobre ele, uma imagem, uma publicação não vão te devolver aquela experiência. Podem sim desdobrá-la. Um pouco disso já está no próprio processo de criação: o fato de não ter desenho, não ter outro tipo de registro que permita anteciper a experiência. Tudo isso faz parte do projeto do artista. E entendo isso como algo que se expressa também como a

natureza de uma proposição. Não estou dizendo que tenha sido o único trabalho a propor tais condições. Mas o fato de ela ter abordado dessa forma, e, a partir daí, colocá-lo em relação à operação feita pelo Cildo [Meireles], refletir sobre o papel da instituição, do museu, e também sobre essas operações formuladas pelos artistas, me pareceu muito interessante. E aí já vejo um desdobramento, uma decorrência do trabalho. Mas o artista talvez seja quem tem menos condições de avaliar. E também não é algo que eu deseje muito, porque esse alcance não está necessariamente conectado com as intenções do trabalho. Ou melhor, essas intenções estão colocadas de forma tão aberta, justamente para permitir tantas interpretações e apreensões, que isso escorrega por entre as mãos. Para mim, interessa muito mais como uma dimensão atrelada à memória perceptiva e ligada à experiência que cada um alcançou com o trabalho. Mas isso também é difícil de aferir. A questão é: por que alguém faria isso, uma vez que essa expressão ou certa espontaneidade não deveriam ter limites? Eu gosto quando o trabalho toca em dimensões que fogem do projetado, do concebido, no sentido de que ele engata algumas correspondências muito em função do repertório que cada pessoa traz. E isso não tem condição de ser avaliado. No caso de um museu, por haver uma audiência, as pessoas vão ao lugar minimamente preparadas para o que esperam encontrar. Isso já sugere um repertório, não digo comum, mas um mínimo, que alavanca para algumas possibilidades. Mas no caso de um espaço público, aberto, você lida com distintos repertórios. E isso não vai necessariamente contra o trabalho. Ele tem que ser suficientemente aberto para agregar essas outras camadas que são ativadas pela experiência de cada um. Tal dimensão me interessa, pois se abre como uma questão para todos os envolvidos.

Talvez tenhas menos interesse em privilegiar uma possibilidade de leitura...

Depende muito da natureza do projeto do artista. Mas sim, no meu caso, isso é quase uma condição para que ele exista: ter essa abertura para outras leituras, ou a possibilidade de uma leitura que escapa, que revela ao próprio artista uma outra camada do trabalho. Quando por exemplo me aproximo de interlocutores que não têm, digamos, um “pé plantado” no campo das artes, o interesse é justamente perceber o trabalho frente a essas outras dimensões, e como isso não só o informa, mas também ao artista.

Tu lembrás o tempo de preparo do trabalho, entre o convite e a realização?

No início houve o adiamento de um ano. Este aconteceu porque a instituição, segundo me disseram, não se achava em condições de preparar seus funcionários a tempo para o trabalho. O convite a princípio foi feito em outubro de 2006, para realizar o trabalho em setembro de 2007. Mas este acabou sendo inaugurado quase um ano depois, em julho de 2008.

Outra pergunta objetiva é se tu tens ideia do orçamento do projeto.

Eu tinha. Mas agora não me lembro mais, porque ele também incorporava os gastos com impressos, monitoria. Mas partiu de um valor padrão para o projeto de ocupação do Octógono. Os artistas, segundo entendi, meio que ganhavam a mesma coisa. Havia um dinheiro para produzir o trabalho e também um *fee* para o artista. Já tinham me apresentado as condições e o valor que eu teria à disposição – um pouco para mais, um pouco para menos –, no momento do convite. Assim, ganhei um bom tempo para preparar a proposta e apresentá-la, tendo esse valor como parâmetro. Há sempre, ou acreditamos nisso, uma certa flexibilidade para imprevistos, mas no final as condições foram aquelas.

Para finalizar, tem algum comentário, observação, aspecto do trabalho que tu aches importante agregar?

O que eu também gostei no trabalho foi que ele, apesar de estar localizado no espaço central da Pinacoteca, manteve uma característica que é comum a tantos outros trabalhos meus, que é a de um certo silêncio, e de estar em uma condição quase invisível. Isso provocou certo embate ali dentro, porque o espaço do Octógono parecia estar vazio. Foi uma boa conversa, mas um pouco de atrito também se deu em função disso. Então, apesar do lugar, da imponência da estrutura do museu, apesar de ser uma estrutura construída, que não era pequena, tinha uma dimensão suave e delicada, algo quase mimético. Tem uma fala do Oséias, que era o administrador do espaço na época... Eu estava debruçado no parapeito, olhando para a estrutura, meio divagando, e ele se debruçou ao meu lado, sem perguntar

muito. Mas de repente ele me falou: “Poxa, Rubens, essa estrutura parece que já estava aqui antes”. Eu entendi que ele percebia uma certa correspondência pelos materiais utilizados na estrutura com o fato do Octógono ser todo de tijolo aparente. A madeira não era pintada, as cordas eram cruas, tudo isso de alguma maneira fazia sentido na fala dele. Aquilo me emocionou, pois são conversas que surgem sem muito preparo, abrem dimensões enormes, e ao mesmo tempo, são muito precisas e agudas. Apesar de todas as dificuldades na condução do processo, sinto ter havido uma boa resposta, a confirmação de algo desdobrado a partir do gesto e da proposição do trabalho. Foi uma operação desafiadora, pois é um espaço complexo, muito condutor. O Octógono é muito conformado por uma verticalidade, e suas dimensões são muito marcantes. E aqui me lembro de uma questão do vídeo. Havia um desafio ali, de produção de algo que eu não tinha tanta familiaridade. Mas de repente uma dimensão importante surgiu, da ordem do inconsciente, que acabou por significar quase um impedimento: eu desenhei tudo isso, considerei essa captação em vídeo, mas não tinha me ocorrido, até a véspera da saída de helicóptero, que eu tenho vertigem e que teria que subir no helicóptero para gravar as imagens. Aquilo por um lado trouxe a imagem de um processo que corre até certo ponto à revelia do consciente, de um controle, e por outro lado veio como algo que o projeto também busca, um reposicionamento do artista frente às questões que ele mesmo propõe. Essa ideia de uma experiência que é vivida também pelo artista, sendo ele o propositor, é algo que está muito presente nos trabalhos e não só em uma etapa final, como nesse caso, em que eu tinha que subir e lidar com a questão. E foi muito difícil aquela noite, um tanto turbulenta, de eu não conseguir dormir em função desse quase impedimento. Pensei até em ligar para o Renato [Cury], que era o câmera, para ele ir sozinho, mas não dava. Não era uma coisa que outra pessoa pudesse fazer. A história depois se resolveu, mas deixou ainda mais claro para mim como o trabalho revolve, como ele aperta, como fricciona, não só o que está para além do artista, algo “fora” do trabalho, mas tudo que está implicado no processo de criação. Isso costuma me dar muito prazer. Mas penso ser um bom trabalho também por ter provocado essas tantas dimensões, ter aberto e propiciado certos atritos, críticas, reflexões, reposicionamentos... Toda uma dinâmica que traz sentido ao projeto. Não que seja controlado, mas acaba principalmente implicando o artista numa autorreflexão sobre o seu próprio movimento. Eu sinto que esse é mais o meu desejo. E isso também dá conta da própria natureza dos trabalhos, que são desafiados nessas

condições absolutamente diversas. Fazer um trabalho como esse é como começar, não do zero, mas sempre de um início. Eu nunca viajei de helicóptero, nunca fiz um vídeo nessas condições, nunca trabalhei com uma empresa de estruturas suspensas. É instigante, pois te coloca numa atividade, embora reconhecível enquanto possibilidades, desafiadora. Porque ela está sempre te empurrando a campos e estruturas estranhas ou diversas. Você vai se informando sobre algo que até então desconhecia, mas ao mesmo tempo vai entendendo como aquela dinâmica pode ser afetada pelo teu trabalho, e como ela também o afeta. Tudo isso é muito provocador, porque você sente a coisa em transformação, vê algo vivo sendo gestado. Não é chegar com um repertório, dizendo: o meu trabalho é esse, a gente vai fazer isso. É também perceber para onde ele pode ir nesse processo de criação, e o quanto ele pode ganhar com tais correspondências na própria etapa de produção. Fiquei contente, pois ele foi potente em todas essas etapas. Foi potente na conversa, embora menos fluida com a instituição, mas fluida o suficiente para permitir a sua existência. Foi potente na troca com os parceiros: primeiro com o Renato Cury, que é amigo de longa data e fez a captação comigo; depois, na mesa de edição, com o Chiquinho, que é um fera na finalização de vídeos, também porque eles costumam chegar com questões, sugerem coisas, discutem ideias que acabam por trazer ainda mais potência ao trabalho. Isso tudo vai sendo incorporado, como nesse momento, do qual te falei, de me relacionar com a equipe de serralheiros [da Pinacoteca], de construir o espaço também a partir da experiência deles. No final, foi bem prazerosa toda a experiência. Além de sentir prazer com as tamanhas devoluções, de escutar o comentário de alguém, ou de ler um texto como o da Thaís... Tudo isso revela uma dimensão muito complexa, pois coloca ou mantém a estrutura toda em movimento. Mesmo esta conversa, falar do trabalho cinco anos depois, de perceber como é retratado, e de como é devolvida sua imagem. Isso é algo que também se transforma no tempo. A minha fala sobre o trabalho hoje é diferente do que era naquele momento, pois muitas outras camadas foram sendo incorporadas. Uma artista brasileira [Aline Dias], que está fazendo doutorado em Portugal, contou-me há pouco estar interessada em escrever sobre esse trabalho, que ela não viu. Achei interessante. Mas o que significa isso, escrever sobre algo do qual você só viu uma imagem, ouviu falar, ou soube através de alguém que esteve lá? Parece uma experiência muito próxima à do artista, numa perspectiva de construção do lugar da arte.

2.5

Da relação entre o artista e a instituição

Este subcapítulo final propõe uma breve análise de conteúdo das entrevistas apresentadas nos subcapítulos anteriores. A proposta é estabelecer uma relação mais direta entre o meu discurso e o discurso produzido por Ivo Mesquita e por Rubens Mano. Nesse sentido, tento afinar as diferentes camadas de discurso em busca de contrapontos e complementaridades que me permitam adensar o debate sobre as questões que interessam a esta pesquisa. Para tanto, fragmentei as entrevistas em unidades de análise e, a partir dessas unidades, estabeleci quatro categorias temáticas, ancoradas não só nos discursos, mas também no referencial teórico trazido para abordar o tema e apresentado em detalhe no primeiro capítulo deste estudo.⁹⁹ Escolhi explorar em profundidade apenas uma dessas categorias, dedicada ao tema da relação entre o artista e a instituição, visto que é a que melhor se afina com as questões que constituem o eixo central desta tese.¹⁰⁰

À propósito da relação entre o artista e a instituição, Ivo Mesquita comenta:

O trabalho do Rubens colocava uma questão. Entrava, primeiro, em áreas do museu que não eram de circulação do grande público, criava situações de risco. Ali tinha uma questão institucional a ser ajustada. Houve um acerto com seguranças, com bombeiros, com paramédicos, licenças e coisas desse tipo.¹⁰¹

O curador atenta, portanto, para as variadas negociações que se abriram para que o trabalho pudesse acontecer dentro do museu, isto é, para que ele se tornasse viável dentro do contexto da instituição.

Rubens Mano, por sua vez, ao comentar sua relação com o museu, aponta uma certa retração da instituição no debate e na reflexão em torno do trabalho:

Por aparentar certa autonomia relativa à produção do trabalho, às vezes a instituição se exime um pouco. Parece a ela que a coisa já está bem encaminhada pelo artista, e, talvez por isso, ela não veja tanto problema nessa “retração”. Não houve a interlocução que eu imaginava, pois pensava que o processo de elaboração fosse mais permeado por conversas e reflexões sobre o trabalho.¹⁰²

⁹⁹ Vale apontar que as perguntas que estruturam as entrevistas surgem justamente da revisão bibliográfica apresentada e discutida em detalhe no primeiro capítulo desta tese.

¹⁰⁰ As outras categorias estabelecidas foram: processo de trabalho artístico, relação do trabalho com o público e relação do museu com a arte contemporânea.

¹⁰¹ Em entrevista concedida à autora no dia 31 de julho de 2013.

¹⁰² Em entrevista concedida à autora no dia 24 de julho de 2013.

Pelas falas de Ivo Mesquita e Rubens Mano, depreendemos, portanto, que houve toda uma negociação entre o artista e a instituição em termos sobretudo técnicos e de segurança, no sentido de proteger a Pinacoteca e seus públicos, mas a fala de Rubens Mano indica que as implicações conceituais do trabalho não chegaram a ser tomadas como objeto de análise e debate pelo museu, pelo menos não ao longo do desenvolvimento de *contemplação suspensa*.

Assim, se retomarmos as ideias de Homi Bhaba (1998) sobre a noção de negociação e entendermos que a obra articula essa espécie de “entre-lugar” no museu, ultrapassando oposições e criando um espaço de possibilidade, como vimos anteriormente, veremos que há, no entanto, uma lacuna. Há uma expectativa do artista em relação à promoção de um debate e de um enfrentamento crítico em relação à instituição que não se verifica. A negociação e as conversas em torno do trabalho parecem se dar somente – ou pelo menos preferencialmente – naquilo que é essencial para que o trabalho aconteça, nos seus aspectos técnicos e de segurança.

Nesse sentido, e avançando na discussão realizada nos subcapítulos anteriores, talvez o museu tenha aceito o desafio de acolher *contemplação suspensa*, promovendo todas as ações e negociações necessárias para materializar a obra, mas fica a dúvida se ele acolheu o trabalho também nas reflexões e enfrentamentos que este propunha, isto é, para além do que dizia respeito às suas questões técnicas e operacionais. Pois não se trata apenas de bancar a obra até o fim para que esta de fato aconteça, como parece querer Ivo Mesquita ao mencionar que “*quando o trabalho é feito, ele já ultrapassou esse limite de chegar a um ‘estressamento’ tal que...*”.¹⁰³ Trata-se de se deixar atravessar pelos questionamentos que a obra coloca. Ou em outras palavras, de contribuir para a criação de um campo de reflexão em torno do trabalho.

¹⁰³ Em entrevista concedida à autora no dia 31 de julho de 2013.

E aqui retomamos outra fala de Rubens Mano:

Como a instituição que te convida o faz por saber o tipo de trabalho que aquele artista desenvolve, seria de se esperar que certos desdobramentos repercutissem mais dentro da própria instituição, no sentido dela absorver melhor algo que ela própria promoveu e a ela também deveria interessar.¹⁰⁴

Pois essa expectativa – poética e ao mesmo tempo política – de que o trabalho pudesse promover um campo de reflexão no interior da instituição, como refere o artista em outro trecho da entrevista, parece se cumprir apenas em parte. E talvez seja desse campo de reflexão que Maria Lind (2000) nos fale, ou seja, de um debate capaz de atravessar e friccionar a instituição em seus entendimentos e condutas ou no que diz respeito aos seus papéis e suas funções, quando a curadora refere a possibilidade de os museus aprenderem com a arte e com os artistas ao se aproximarem de seus processos de trabalho.

¹⁰⁴ Em entrevista concedida à autora no dia 24 de julho de 2013.

3.

SOBRE *SHIBBOLETH*



Shibboleth, Doris Salcedo, [2007]



Shibboleth, Doris Salcedo, [2007]



Shibboleth, Doris Salcedo, [2007]



Shibboleth, Doris Salcedo, [2007]



Shibboleth, Doris Salcedo, [2007]

Um dos aspectos que mais chamam a atenção em *Shibboleth*, de Doris Salcedo,¹⁰⁵ é a negatividade no modo como o trabalho ocupa o espaço da Turbine Hall (sala das turbinas), na Tate Modern,¹⁰⁶ grande hall de entrada da instituição, que corresponde à metade do volume total da antiga estação elétrica onde o museu está instalado.¹⁰⁷ Essa negatividade se expressa tanto no trabalho efetivamente apresentado na Tate, entre 2007 e 2008,¹⁰⁸ como parte da chamada *Unilever Series*, quanto no vestígio ou cicatriz deixado no museu, como comentarei a seguir.

Diferentemente da grande maioria das obras apresentadas anteriormente na Turbine Hall, *Shibboleth* não adiciona um volume ao espaço. Pelo menos à primeira vista, seu enfrentamento em relação ao lugar se dá pela subtração e não pela adição de massa, ou melhor, pela intervenção na própria estrutura da instituição: em seu piso, sua base, seu chão. Ao adentrar o museu por sua entrada principal, o visitante se depara com uma fenda no piso, uma rachadura que o percorre de ponta a ponta, em duas diagonais e um trecho final paralelo a uma das paredes laterais, iniciando pequena, quase imperceptível, e chegando a atingir 70 centímetros de profundidade e 30 centímetros de largura em seus momentos mais pronunciados, num total de 167 centímetros de comprimento. Trata-se de uma fenda de desenho irregular, com bordas dentadas e interior revestido por uma tela de arame, como que a conter suas paredes internas. Nem sempre é possível enxergar o fundo da rachadura, o

¹⁰⁵ Doris Salcedo nasceu em Bogotá, na Colômbia, em 1958. Estudou Artes na Universidade de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, formando-se em 1980, e realizou Mestrado na Universidade de Nova York, concluído em 1984. Boa parte de suas esculturas e instalações, a exemplo de *Shibboleth*, tem como ponto de partida a experiência dos excluídos e marginalizados, vítimas de violência política e social. Alguns de seus trabalhos partem ainda de eventos históricos em particular. Muitos deles, também caso de *Shibboleth*, são fruto de uma empreitada coletiva em colaboração com arquitetos, engenheiros e assistentes. A artista já exibiu sua obra em numerosas exposições coletivas internacionais, incluindo a 24a Bienal de São Paulo (1998), a Documenta XI, Kassel (2002), a 8a Bienal de Istambul (2003), NeoHooDoo, PS1 Contemporary Art Centre, Nova York, e The Menil Collection, Houston (2008), e The New Décor, Hayward Gallery, Londres (2010). Dentre as individuais, destacam-se as mostras realizadas no The New Museum of Contemporary Art, Nova York (1998), San Francisco Museum of Modern Art (1999 e 2005), Tate Britain, Londres (1999), Camden Arts Centre, Londres (2001), Tate Modern, Londres (2007), Inhotim, Centro de Arte Contemporânea, Belo Horizonte (2008), MUAC, Cidade do México, Moderna Museet, Malmö, Suécia, e CAM Gulbenkian, Lisboa (2011), Pinacoteca do Estado de São Paulo (2012), Hiroshima Museum of Contemporary Art, Japão (2014), e Museum of Contemporary Art, Chicago (2015).

¹⁰⁶ A Tate Modern é um museu dedicado à arte moderna e contemporânea produzida na Inglaterra e também internacionalmente de 1900 aos dias atuais. A instituição integra o complexo Tate, que juntamente com os museus Tate Britain, Tate Liverpool e Tate St Ives possui mais de 70 mil obras em seu acervo. Trata-se de um dos museus mais visitados do mundo e uma das três atrações turísticas mais procuradas do Reino Unido, tendo recebido um público de mais de 40 milhões de visitantes desde a sua inauguração, em maio de 2000. O museu está instalado à margem sul do rio Tâmisa, em uma antiga estação elétrica de autoria do arquiteto inglês Giles Gilbert Scott, reformada pela dupla de arquitetos suíços Herzog & De Meuron.

¹⁰⁷ A Turbine Hall possui 152 metros de comprimento, 22 metros de largura e 35 metros de altura.

¹⁰⁸ O trabalho permaneceu em exibição entre 9 de outubro de 2007 e 6 de abril de 2008.

que em alguns trechos lhe dá a impressão de ser ainda mais profunda do que é. Silenciosa e ao mesmo tempo perturbadora, a fenda lembra o resultado de um evento sísmico e parece colocar em perigo as bases do museu. Ainda que a intervenção seja realizada somente no piso da chamada sala das turbinas, o trabalho parece tomar conta do espaço como um todo, transformando o modo como se experiencia o lugar.

Shibboleth integra o corpo desta tese como modo de discutir os limites e as possibilidades de certas obras – orientadas a um contexto em particular e encomendadas por museus de arte – articularem uma reflexão crítica em relação às instituições para as quais são pensadas. Trata-se de indagar os modos como tais obras são desenvolvidas em diálogo com os museus e seus profissionais e ali apresentadas. Que limites elas forçam e reinventam nesse processo? Que perguntas suscitam? Como se dá a relação entre o artista e a instituição? Que discursos entram em ação nas operações levadas a cabo pelos artistas? Nesse sentido, *Shibboleth* nos parece apontar questões cruciais para tal discussão, ao criar uma imagem de destruição logo na entrada do museu, no interior do prédio e a partir de sua própria estrutura. Que fraturas e fronteiras a obra evoca em termos institucionais? É possível reconhecer uma potência política no gesto que dá origem ao trabalho e no modo como ele se apresenta ao público? O trabalho poderia funcionar como uma metáfora da fragilidade dos discursos que se estabelecem em relação à História da Arte?

Para desenvolver tal discussão, proponho um caminho de investigação conduzido pela minha aproximação com o trabalho e dotado de alguns desvios que dão conta de situar o lugar de onde falo e a maneira como meu olhar se constrói. Num primeiro momento, abordo a ideia de ocupação pela via negativa efetuada pela obra e o quanto tal estratégia se afasta dos trabalhos anteriormente apresentados por outros artistas na mesma Turbine Hall. Na sequência, proponho uma analogia entre a fenda realizada por Doris Salcedo e o resultado de um abalo sísmico. O capítulo desdobra-se com uma reflexão sobre as metáforas evocadas pelo trabalho e sua potência enquanto proposição e também enquanto realização. Aspectos sobre a formalização da obra também são trazidos à discussão, que tem por objetivo analisar o quanto sua potência crítica seria ou não neutralizada ou pelo menos enfraquecida pelo simples fato de ele ser realizado na e pela Tate Modern. Antes de iniciar tal caminho

investigativo, porém, este estudo tece algumas considerações sobre ver ou não ver uma obra que se pretende comentar e as possibilidades de abarcá-la por meio de documentos e vestígios.

3.1

Exposição, apresentação, documentação
e compartilhamento

Antes de proceder à análise do trabalho, nos parece importante observar que, diferentemente de *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, não tive a oportunidade de visitar *Shibboleth*, de modo a experienciar o trabalho com o corpo. Pude acessar e observar apenas parte da cicatriz ou vestígio deixado pelo trabalho no piso da Turbine Hall. Digo “parte da cicatriz”, pois com a reforma realizada em 2013 nesse espaço, o vestígio deixado pelo trabalho – de fundamental importância para o modo como a obra produz sentido, visto que se trata de uma espécie de cicatriz do corte realizado por Doris Salcedo – foi em parte apagado.¹⁰⁹

Por conta do trabalho de restauro do espaço e possivelmente também por questões de patrocínio, os anos de 2013 e 2014 foram os primeiros em que a Tate Modern não apresentou um trabalho de sítio específico na chamada sala das turbinas, o que, como apresentamos no primeiro capítulo, se deu desde a criação do da chamada *Unilever Series*, inaugurada junto com a própria instituição, em 2000. A partir de 2015, a série de trabalhos de sítio específico é retomada, dessa vez com o patrocínio da Hyundai, montadora de automóveis da Coreia do Sul, que se compromete a patrocinar o programa de comissões anuais ao longo de onze anos.

É, portanto, num esforço de me colocar no lugar de alguém que visitou *Shibboleth*, via documentos como catálogo, fotografias, folder, vídeos presentes na internet, depoimentos de pessoas que experienciaram a obra e os relatos da própria Doris Salcedo e de Achim Borchardt-Hume,¹¹⁰ curador que acompanhou o desenvolvimento e a instalação do trabalho, que faço minhas observações sobre a obra. Ciente, é claro, de que falo, assim, de um *outro trabalho*: não daquele efetivamente apresentado na Turbine Hall entre 2007 e 2008, mas daquele compartilhável por meio de documentos e vestígios. Isto com todas as limitações e

¹⁰⁹ É fundamental enfatizar a importância para esta pesquisa da Bolsa Capes PDSE (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior), concedida à autora entre outubro de 2013 e fevereiro de 2014. O estágio sanduíche foi realizado no TrAIN – Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation [Centro de Pesquisa para Arte Transnacional, Identidade e Nação], na University of the Arts London (UAL), Chelsea College of Arts and Design, sob a orientação do Prof. Dr. Michael Asbury. Foi nesse período, que tive a oportunidade de conhecer o museu e realizar pesquisa de campo em sua coleção, biblioteca e centro de documentação, bem como estabelecer um diálogo, também fundamental para este estudo, com Tanya Barson, Curadora de arte internacional da Tate Modern dedicada especialmente às produções desenvolvidas por artistas vinculados à América Latina, e realizar a entrevista com o curador Achim Borchardt-Hume, à época responsável por acompanhar Doris Salcedo na criação e instauração de *Shibboleth*, enquanto Curador de arte moderna e internacional da Tate Modern (para a entrevista, ver sessões finais deste capítulo). Atualmente, Achim Borchardt-Hume responde pelo cargo de Chefe de exposições da Tate Modern.

¹¹⁰ Ambas as entrevistas, com a artista Doris Salcedo e com o curador, podem ser nas sessões finais deste capítulo.

particularidades que sabemos tal condição impor a um olhar que se dá não pela via direta da vivência da obra, mas pela via da documentação e vestígio.¹¹¹

Lygia Clark nos lembra que “o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado” (Clark, 1965).¹¹² Ainda que não se trate de repetir o ato, propriamente dito, quando falamos em *visitar Shibboleth* por meio de documentos e vestígios, estamos falando em acessar o trabalho por meio de outros modos de visibilidade, apresentação e compartilhamento dessa instalação, para além do acontecimento da obra. A operação, como atenta Lygia Clark, não apenas confere ao trabalho novos sentidos e significados – o que de resto, toda leitura de obra pode potencialmente fazer – mas evidencia a possibilidade de desenvolvermos uma certa experiência do trabalho para além do que aqui chamamos de acontecimento da obra.

Como aponta Cristina Freire em relação a certas produções de orientação conceitualista – caso, vale dizer, não só de *Shibboleth*, mas também de *contemplação suspensa*¹¹³ –, embora transitórios, trabalhos desse tipo constituem documentos de civilização, isto é, registros históricos, “revelando, a despeito de formas já estabelecidas e aceitas, a Forma (Francastel) de uma determinada época, seu imaginário” (Freire, 1999: 41).¹¹⁴ Daí a importância de se investigar suas possibilidades de existência e compartilhamento – tal qual este estudo – para além do tempo e espaço em que tais trabalhos se desenvolveram e aconteceram, aspectos que muitas vezes os constituem, dada sua imbricada relação com o

¹¹¹ Outro vestígio que tive a oportunidade de observar é um pedaço do concreto junto com a tela de metal que constituíam o «interior» ou os limites externos da fenda criada por Doris Salcedo, vestígio este presente na coleção do centro de documentação da Tate Modern.

¹¹² Lygia Clark no ensaio *A propósito do instante*, de 1965.

Disponível em http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=19, acesso em 15/04/2014.

¹¹³ A noção de orientação conceitualista parte da distinção proposta por Paul Wood entre arte conceitual como movimento artístico localizado historicamente e conceitualismo como noção que descreveria “a gama de atividades baseadas em performances, videotecnologia e instalações que domina hoje a cena artística internacional” (Wood, 2002: 75). Cristina Freire também aponta essa diferenciação, entendendo a arte conceitual como “movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea”, localizado nos anos 1960 e 1970, e conceitualismo “como tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista, etc” (Freire, 2006: 8). Assim, no contexto desta pesquisa, a ideia de *orientação conceitualista* refere-se a produções contemporâneas de natureza impermanente, processual – no sentido da natureza constitutiva do processo e negociações que engendram os dois trabalhos analisados, como discutido no capítulo anterior – e contextual, constituindo-se, portanto, mais como ação, processo, ideia, proposição, projeto, situação ou experiência e não apresentando, como produto final, um objeto ou construção permanente.

¹¹⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

contexto para o qual são pensados e onde são apresentados. Até porque, como atenta Mônica Zielinsky, “a consciência dos tempos, lugares e espaços de inserção nos quais a produção cultural irrompe, expõe-se e circula” é um dos elementos chave para “a compreensão dos trânsitos e conformações da arte” (Zielinsky, 2007: 72-73).¹¹⁵

Nesse contexto, é importante sublinhar a diferença entre as noções de *apresentação* e *exposição*, conforme atenta Hélio Ferverza a partir das reflexões de René Vinçon (Ferverza, 2009: 54).¹¹⁶ Se toda exposição implica uma apresentação, nem toda apresentação formaliza-se como exposição, podendo abarcar um relato, palestra, publicação, programa de rádio, *site*, vídeo ou diagrama, para citar alguns dispositivos ou possibilidades. Em outras palavras, apresentação constituiria uma categoria mais ampla, que engloba outros modos de compartilhamento da experiência artística engendrados pelos artistas para além da exposição em um local determinado, tal como um museu, galeria ou centro cultural.

Pois é a partir desses outros modos de compartilhamento e de visibilidade da experiência artística, que desenvolvo o presente capítulo. E aqui, antes de prosseguir com a análise de *Shibboleth*, vale uma importante observação: no caso de *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, ainda que eu tenha tido a oportunidade de observar e experimentar o trabalho pessoalmente, isto é, com o corpo, a documentação, conforme referido anteriormente, e os dispositivos de compartilhamento que pude coletar ao longo da pesquisa, tais como os relatos do artista e do curador, foram certamente fundamentais para a análise e discussão efetuadas neste estudo.

¹¹⁵ ZIELINSKY, Mônica. História da arte e questões da arte no Brasil. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, ano 5, n. 9. São Paulo: ECA-USP, 2007.

¹¹⁶ FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: COSTA, L. C. (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

3.2

Abalo como proposição e realização

ou

as metáforas em jogo no trabalho

Minha primeira observação com relação a *Shibboleth*, de Doris Salcedo, diz respeito ao modo de ocupação da *Turbine Hall* efetivado pelo trabalho ou, em outras palavras, à maneira como a obra enfrenta aquele lugar. Trata-se de um enfrentamento que se dá, como referido anteriormente e pelo menos à primeira vista, não pela adição de massa – como em tantos outros trabalhos realizados na chamada sala das turbinas como parte da *Unilever Series* – mas pela subtração. Isto é: não pela positividade, mas pela negatividade.

E aqui vale retomar a metáfora da negatividade referida por Doris Salcedo. Segundo ela, tal negatividade faz referência ao marco negativo dentro do qual estão normalmente inscritos os habitantes do terceiro mundo – ela mesma sendo um deles –, tomados como sujeitos, criminosos, desordenados. Daí a ideia de abrir um espaço negativo no museu, como modo de levar a presença dos excluídos para aquele lugar. Nas palavras da artista: “*O contexto define a obra: é o morrer ao cruzar fronteiras. Em busca dessa terra prometida, uma pessoa pode ir debaixo de um trem ou de um caminhão, atravessando o Mediterrâneo. Morrer para chegar a essa terra prometida que é uma falácia.*”¹¹⁷

Pois o suposto vazio encontrado por aqueles que adentram o espaço em busca de uma obra de escala monumental, algo espetacular, que mais visivelmente abarcasse o grande hall enquanto espaço que está na base do trabalho – ao qual ele responde e para o qual é concebido – se dá, em boa medida, por uma certa comparação ou, melhor dizendo, “frustração de expectativas” decorrente de uma certa experiência em relação aos trabalhos que haviam enfrentado aquele lugar anteriormente, todos eles marcados por certa espetacularidade e monumentalidade. Nesse sentido, vale mencionar obras icônicas da chamada Série Unilever, trabalhos que se tornaram espécie de marcas do projeto, como o que a inaugura, *I Do, I Undo, I Redo* (2000), de Louise Bourgeois, *Marsyas* (2002-2003), de Anish Kapoor, *The Weather Project*, de Olafur Eliasson, e *Test Site* (2006-2007), de Carsten Höller, trabalho imediatamente anterior a *Shibboleth*.

¹¹⁷ Em entrevista concedida à autora em 29 de novembro de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

Embora *Shibboleth* se formalize como espécie de avesso do monumental, há na escala do trabalho e no modo como ele abarca o espaço algo de espetacular. Seja pela imagem de destruição que a obra produz, seja pelo fato de o gesto em questão dizer respeito ao edifício como um todo, isto é, parecer colocar em xeque suas fundações, sua estrutura, seja pelas próprias características do espaço onde o trabalho se instala. Como aponta Achim Borchardt-Hume, “há uma noção de espetáculo que diz respeito a própria Turbine Hall. Em certa medida é impossível fazer algo que não seja um espetáculo, já que o espaço é tão espetacular”.¹¹⁸ Nesse sentido, embora *Shibboleth* se produza no piso da Turbine Hall, a intervenção afeta o espaço, a percepção que se tem desse lugar e sua monumentalidade como um todo.

Sabemos que há muitas maneiras de se enfrentar um trabalho de arte, no sentido de construir sentidos a partir dele. Há o seu título – e logo veremos de que se trata a expressão *Shibboleth*. Há a sua forma e conteúdo amalgamados. Há o contexto em que o trabalho se insere e para o qual é realizado – entendido, como já explicitado neste estudo, de modo amplo, desde o contexto específico de uma exposição, apresentação ou mesmo programa curatorial; da instituição, tomada em seus aspectos arquitetônicos ou históricos, para citar dois aspectos; até o contexto mais amplo da cidade, isto é, do lugar em que o trabalho se insere e o qual indaga, no campo mais amplo da arte e da cultura – e sua relação com esses diferentes aspectos contextuais, que dependendo do trabalho, será mais ou menos produtora, inspiradora ou promotora de sentidos e significados. Há a trajetória do artista, sua biografia e sua obra pregressa ou posterior e o modo como o trabalho se relaciona com tais outros contextos. Há o modo como o trabalho se endereça aos diferentes públicos e as maneiras como estes o indagam, o atravessam e o relacionam com aspectos de suas vivências particulares – e aqui, mais uma vez, estamos falando de outro contexto. Há ainda os campos da história, da crítica e da teoria da arte e, claro, outros campos de saberes e conhecimentos, como a psicanálise, a política, a antropologia e a educação, para mencionar apenas alguns.

Já em 1968, no ensaio *Do porco empalhado, ou os critérios da crítica*, Mário Pedrosa apontava a necessidade do que poderíamos chamar de interdisciplinaridade no entendimento

¹¹⁸ Em entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2014 (ver sessões finais deste capítulo).

e na escrita sobre arte:

Um crítico de arte, hoje em dia, [...], precisa ser um enciclopédico, conhecer não somente as disciplinas diretamente relacionados ao *métier*, mas ser versado ou pelo menos lido em qualquer das Ciências Humanas e em Matemática, sem falar, é claro, em Filosofia. (Pedrosa, 2006: 209)¹¹⁹

Ainda que saibamos da impossibilidade de um pesquisador da arte, para usar um termo mais amplo que crítico, teórico ou mesmo curador, ser efetivamente versado ou pelo menos lido em tantos e tão múltiplos campos, o que Mário Pedrosa nos ajuda a perceber é que para falar de arte não basta entender apenas de arte. Ou melhor: ler e ver apenas arte. Se tomarmos que a partir das vanguardas modernas e, talvez de modo mais radical, das chamadas novas vanguardas dos anos 1960 e 1970 – aí incluídos ou pelo menos paralelizados os experimentos e produções de artistas como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e grupo Nervo Óptico, para citar apenas alguns dos expoentes desse período no Brasil – as relações entre arte e vida se tornaram cada vez mais caras à arte, fica difícil imaginar um campo que trate de teorizar e produzir sentidos a partir da produção artística, sem que esse campo se veja em relação com outros campos de saberes e conhecimentos.

Nesse sentido, a leitura de uma obra de arte sempre implicará uma contextualização do trabalho. E é na escolha do contexto, ou melhor, dos contextos que guiarão a produção de sentidos a partir ou desde a obra – e é crucial que seja a partir ou desde a obra –, que está a chave para acompanhar ou compreender determinada leitura.

Pois este breve desvio é crucial para a análise que se segue, visto que é a partir do desvelamento de algumas dessas relações contextuais ou camadas de leitura, algumas mais na superfície, outras menos, que busco analisar e refletir sobre *Shibboleth*, tendo em vista o que se propõe este estudo: discutir quais as possibilidades, limites e condicionantes de um trabalho orientado ao contexto de uma instituição, tomado, como sabemos, em variados e diferentes aspectos, articular uma reflexão crítica em relação a ela. De resto, tal qual – e

¹¹⁹ PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

sempre de maneira distinta, visto que estamos partindo de um trabalho e uma instituição específicos – busquei fazer com *contemplação suspensa*, no capítulo anterior.

Regressemos, então, à ocupação do espaço pela via negativa, ou seja, da subtração e não da adição de massa, pelo menos à primeira vista. O que Doris Salcedo realiza no gigantesco saguão de entrada da Tate Modern é uma grande fenda no piso. Uma fresta, uma rachadura, uma ruptura, um corte. Um corte seco. Ou, dito de outro modo, o suposto resultado de um *evento sísmico* – ainda que a Inglaterra esteja fora das chamadas Linhas de Fogo da Terra, onde as placas tectônicas volta e meia se movem, provocando terremotos e outros fenômenos e seus consequentes estragos.

Trata-se, aqui, de outro tipo de *evento* ou *abalo sísmico*. Um abalo simbólico e ao mesmo tempo real, dada a fratura que a proposição e realização do trabalho acarretam para a “relação dolorosa”, como nomeia Doris Salcedo, que segundo ela sempre se estabelecerá entre o artista e a instituição. Digo isso, é claro, de acordo com o que talvez seja o principal viés de leitura que escolho para analisar o trabalho, isto é, a partir das bibliografias e das leituras expostas no primeiro capítulo deste estudo, que elencam possíveis genealogias para as chamadas práticas artísticas orientadas a contextos e para o que se convencionou chamar de crítica institucional.

Ao título do trabalho então: a expressão *Shibboleth* faz referência a uma passagem do Antigo Testamento, significando um costume, frase ou uso particular da língua que atua como um *teste de pertencimento* a um grupo ou comunidade. Por definição, é usada para excluir aqueles considerados inadequados ou inaptos a fazer parte de determinado grupo.

Trata-se, portanto, de uma expressão que alude às ideias de fronteira, barreira ou mesmo segregação, como refere Doris Salcedo ao falar da ideia de negatividade, conforme exposto anteriormente. E a partir do trabalho da artista, do que ele nos apresenta como imagem, desse corte ou ruptura no piso ou, melhor dizendo, nas bases fundacionais da Tate Modern, podemos falar também na ideia de fratura. Fratura por segregação. Ou barreira que indica fraturas sociais, culturais e políticas. E aqui, vale retomar a fala de Doris Salcedo em relação

às suas intenções ou desejos ao propor *Shibboleth*:

Tenho a impressão de que, para o mundo ocidental, a Tate é como o coração cultural da Europa. Realmente, é um lugar que conseguiu se converter em um espaço público no sentido mais profundo do termo. Lá se pensa, se reflete a respeito de aspectos importantíssimos da vida. Então, quando me convidam – eu sou uma pessoa do Terceiro Mundo, sigo usando esse termo –, a pergunta é: o que eu levo a esse centro, a esse coração, ao centro do império? Levo a mim mesma, o que sou, o que trago, uma pessoa do Terceiro Mundo – evidentemente somos indesejados na Europa. O que posso levar a um museu, ao centro da arte? A história da arte ocidental é uma história de pessoas brancas. A partir de Bizâncio, rapidamente a imagem de Cristo foi se branqueando. Não ficou como um judeu da Palestina, foi se europeizando. Me interessava muito ver qual o papel que os museus e a arte tiveram na construção do pensamento racista. Isso por um lado. Por outro, como somos vistos, nós, pessoas de pele escura no Primeiro Mundo? Como nos veem? Evidentemente somos indesejados, rompemos com a homogeneidade cultural da Europa. Além disso, onde estivermos haverá uma cerca, literalmente, que nos impede de entrar. Por isso, no interior da fissura há uma rede. Por outro lado, me interessava o fato de que o espaço que se ocupa é um espaço negativo. Tudo é negativo.¹²⁰

Não se trata, por certo, de simplesmente reafirmar a leitura do trabalho proposta pela artista. Trata-se de refletir junto com ela sobre o que *Shibboleth* propõe e realiza. Mas há uma questão interessante sobre o tema do espaço negativo que a artista refere e que, de fato, é o que se vê e se experimenta no espaço: a negatividade, isto é, a instalação de uma obra pela via da subtração e não da adição de massa, ou dito de outra maneira, pela via do rompimento, do corte, do confronto.

No entanto, há de se levar em conta, também, o modo como o trabalho é efetivamente construído. E vale dizer que à artista não lhe parecia importante nem interessante que tal tema fosse exposto à imprensa ou abordado com os variados públicos da obra – cuja curiosidade para saber como o que parece ser o resultado de um evento sísmico simplesmente não o é é algo absolutamente compreensível. De resto, foi uma curiosidade minha também. Como se chegou àquilo? Como se constrói *Shibboleth*? E essas talvez sejam perguntas produtivas inclusive se pensarmos nos significados que o título da obra evoca: como se constrói distâncias, fronteiras, segregação, fraturas, dialetos?

Pois *Shibboleth* é, em realidade, construída pela subtração de matéria do piso da Tate Modern e posterior adição de uma camada de concreto esculpida junto a uma tela de

¹²⁰ Em entrevista concedida à autora em 29 de novembro de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

proteção, que, como sabemos, simula o resultado de uma rachadura nas bases da instituição. Acontece que, embora a rachadura efetivada no piso não seja resultante da “simples abertura de um espaço negativo” em termos materiais, ela é real em termos simbólicos. Dada, por um lado, a enorme e custosa empreitada que tal abertura no piso significou para a Tate em termos práticos, de engenharia, de segurança, de riscos e de orçamento – e isto também é real – e as negociações que o trabalho engendrou entre a artista e a instituição, na figura sobretudo do curador Achim Borchardt-Hume. Por outro lado, embora *Shibboleth* não seja fruto de um *evento sísmico*, isto é, não se produza por forças naturais e sim humanas, o trabalho é real. Absolutamente real. Ele se faz no piso. E provoca uma cicatriz, uma marca.

A fenda criada por Doris Salcedo, vestígio de um abalo simbólico e ao mesmo tempo real, evoca pelo menos três metáforas. A primeira diz respeito ao modo como o trabalho afeta as fundações da instituição e evidencia uma falha, uma fissura. Uma rachadura em aberto, pronta a se alastrar. As bases fundacionais do museu se veem abaladas, sob ameaça de destruição desde os seus próprios alicerces. Há aí uma evocação de certa fragilidade da instituição naquilo que ela se propõe a ser: um edifício sólido para a apresentação e apreciação da arte. Uma espécie de fortaleza. É como se o museu se visse diante da evocação de sua própria ruína. Ou, pelo menos, de suas falhas. A rachadura denuncia, assim, o quanto o museu só pode ser visto enquanto construção. Uma construção cultural frágil, baseada na inclusão de uns e exclusão de outros. Uma construção abalada, rachada, que não expressa uma totalidade, como parece pretender, mas um certo olhar, uma certa leitura sobre a arte, repleta de fissuras.

E assim chegamos à segunda metáfora evocada pelo trabalho. Todo prédio museal funciona como uma representação ou tradução de uma determinada disciplina. Nesse caso, da História da Arte. Pois a fissura realizada por Doris Salcedo também evoca a impossibilidade de se constituir uma narrativa única e universal que dê conta da produção artística desenvolvida ao longo dos tempos. Trata-se de evidenciar o dado de ruína que há nessa empreitada – na tentativa de estabelecer uma narrativa histórica totalizante – e o quanto a História da Arte só pode ser levada em consideração se tomada em suas falhas, faltas, rachaduras. Tal metáfora pode ser compreendida como alusão à profunda crise que, ao longo

das últimas três ou quatro décadas, tratou de projetar a História da Arte em uma inédita e controversa autocrítica, incluindo a própria revisão de seus modelos, métodos e conceitos como disciplina.¹²¹

Uma terceira metáfora diz respeito ao modo como o trabalho se insere na Tate Modern ou à própria relação entre a artista e a instituição para a realização de *Shibboleth*. É como se a rachadura funcionasse como indício de certa fratura entre a artista e o museu. Tanto Doris Salcedo quanto Achim Borchardt-Hume referem uma relação dolorosa ao comentar o processo de realização e instauração da obra. Doris, em um primeiro momento, apresenta certa resistência para comentar o tema. Ela refere uma lealdade à instituição e acaba por qualificar a relação mais que descrevê-la – diferentemente de Rubens Mano, como vimos no capítulo anterior. Ela prefere dar poucas informações sobre como se deu esse processo, pois acredita que caberia ao museu fornecer tais dados, de acordo com seus interesses. Já Achim Borchardt-Hume também refere uma complexidade e dificuldade ao comentar o tema: fala do quanto o trabalho não era um trabalho simples de se acolher, seja pela expertise que demandava, pelos desafios técnicos que apareceram ao longo de seu desenvolvimento, ou mesmo pela imagem de destruição que criava.

Nesse sentido, Doris se mostra extremamente consciente da agressividade que a proposição de *Shibboleth* representava e do quanto era de se esperar uma resposta igualmente agressiva:

Quando se faz uma proposta tão agressiva a um museu, como a que fiz, há de se esperar uma resposta igual. A proposta é radicalmente agressiva: cortar o museu pela metade. Eu tinha consciência disso. E a resposta era de se esperar. O museu precisa se proteger de uma agressão tão direta.¹²²

¹²¹ Em um amplo quadro de revisão crítica das Humanidades, que passa pelo esfacelamento das grandes utopias e alcança a identificação de possíveis novos regimes de historicidade, a História da Arte como disciplina tem sido objeto de um radical e denso reexame por parte dos próprios historiadores da arte. Hans Belting foi um dos primeiros a tentar sistematizar esse debate ao apontar o que ele chamou, ainda na primeira metade da década de 1980, de “fim da história da arte”. Segundo o historiador alemão, a própria produção artística contemporânea tornou evidente o fracasso de uma história *maestra*, que vinha pautada por ideais de totalidade, unidade e estilos sucessivos, e se fazia inevitavelmente impositiva e excludente. Para uma compreensão mais precisa, ver BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Na mesma época e na sequência, intelectuais como Arthur Danto e Didi-Huberman desdobraram o debate, apontando, o primeiro, a impossibilidade de estabelecer grandes narrativas em um contexto de ampla tolerância e total pluralidade, e, o segundo, a inconveniência de uma história da arte feita na base das certezas – e dos reducionismos – provenientes de uma noção de plena legibilidade das imagens. Ver DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006 e DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

¹²² Em entrevista concedida à autora, em 29 de novembro de 2013 (ver sessões finais deste capítulo).

Não há, portanto, ingenuidade alguma no modo como a artista propõe o trabalho e no tipo de relação que espera ter com a Tate Modern a fim de realizá-lo. Trata-se de uma proposição e de um modo de agir que subvertem certa etiqueta de anfitrião e convidado, nas palavras de Achim Borchardt-Hume, normalmente em jogo em comissionamentos dessa natureza.

É sempre uma espécie de jogo em que, se é uma comissão, há uma certa relação. Você convidou aquela pessoa e aquele trabalho acontece com certa etiqueta de anfitrião e convidado, da qual penso que Doris estava muito consciente e contra a qual com muita frequência tentou ir contra, dizendo “não estou fazendo o papel de convidada educada que só faz o que querem que faça”. É uma dinâmica diferente. Penso que esse certamente não era um projeto em que a instituição controlasse ou fosse capaz de controlar. Havia muitos parâmetros que foram de fato distendidos.¹²³

Assim, tomando como referência a bibliografia discutida no primeiro capítulo deste estudo, pode-se dizer que a proposição de Doris Salcedo atualiza certas características da chamada segunda geração da crítica institucional, no sentido de manifestar certa consciência do papel do artista na estrutura das instituições, traduzir uma atitude de autoquestionamento e se voltar em relação ao museu, estabelecendo uma “*uma crítica de suas funções sociais, ideológicas e de representação*” (Sheikh, 2006: s/n). Ao mesmo tempo, há de se levar em conta a situação em que *Shibboleth* é desenvolvido e apresentado: uma situação de convite à criação de um trabalho, isto é, um comissionamento por parte da instituição. Um tipo de situação que prevê, portanto, o firmamento de um contrato entre a artista e o museu, o que implica o estabelecimento de certa cumplicidade entre ambos, como nos fala Victoria Preston (2013). Tal cumplicidade aponta para uma situação de “criticalidade cúmplice”, como refere a autora, em que a crítica em questão se daria em conformidade com os interesses tanto da artista quanto da instituição, garantindo certa imagem de autocrítica e autorreflexividade por parte do museu.

Nesse sentido, também é possível aproximar o comissionamento de *Shibboleth* e o tipo de crítica que a obra instaura do fenômeno que Simon Sheikh (2006) aponta como “retorno da crítica institucional” ao longo da última década. Isto porque, nesse caso, o museu também pode ser tomado como agente da crítica, para além de objeto. E não se está falando em uma oposição à instituição, mas em uma afirmação de suas fraquezas, fissuras, falhas e, a partir

¹²³ Em entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2014 (ver sessões finais deste capítulo).

de então, possibilidades de revisão ou transformação. Retomando a ideia de “criticalidade cúmplice” de Victoria Preston (2013), trata-se de uma crítica que revela, a um só tempo, ceticismo e afirmação. Na mesma linha, tal crítica parece abrir espaço para outro tipo de imaginário em relação à instituição, não mais tomada como organismo rígido, autoritário e absolutamente imutável, mas como “entidade negociável”, como propõem Lucie Kolb e Gabriel Fluckiger (2013), isto é, estrutura disposta e capaz de negociar e flexibilizar seus limites.

Retomando a noção de negociação proposta por Homi Bhabha (1998) e apresentada no primeiro capítulo, talvez seja possível pensar que a negociação empreendida por Doris Salcedo e pela instituição, sobretudo na figura do curador Achim Borchardt-Hume, para o desenvolvimento e instauração do trabalho, abra uma espécie de “entre-lugar” ou “terceiro espaço”, materializada na própria obra: um espaço de possibilidade e, ao mesmo tempo, um espaço de fronteira, que, nas palavras de Bhabha, seria “*o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente*” (Bhabha, 1998: 24). Em outras palavras, trata-se de articular elementos antagônicos ou contraditórios sem negar tampouco simplesmente refletir as características de um ou de outro, mas criando uma possibilidade de existência para além da oposição dada.

É nesse sentido que *propõe e realiza* – como se costuma usar em textos de arte para falar do que propõem os artistas a partir de suas pesquisas e trabalhos – são palavras chave para discutir a potência de *Shibboleth*, no sentido de o trabalho estabelecer uma reflexão crítica em relação à Tate Modern. Articulação crítica que se revela tanto na *proposição* do trabalho e no seu desenvolvimento, quanto na sua *instauração* ou *efetivação*. Na proposição em si, pelo dado de agressividade que ela traz, pela crítica que estabelece às fundações da própria Tate e pelas inúmeras *negociações* e *fraturas* que a proposta engendra, antes mesmo de suas realização, como relatam Doris Salcedo e também Achim Borchardt-Hume. Mas para além das dificuldades suscitadas pela proposta, seja de ordem técnica ou prática, para produzir o trabalho propriamente, seja de ordem simbólica, pelo que significa fraturar o piso da instituição, o trabalho é realizado. A despeito ou mesmo em função da crítica que buscava estabelecer. Assim, emerge uma pergunta importante: tal reflexão crítica se veria em certa

medida enfraquecida ou pelo menos nuançada, porque incorporada, isto é, absorvida pela instituição?

3.3

Incorporação institucional, processo e crítica

Como fiz questão de sublinhar, a obra é realizada ou tornada real. Realizada a despeito das fraturas institucionais que as negociações, discussões e altos custos, pelas falas de Doris e Achim, significaram para a assim nomeada “dolorosa relação” entre a artista e o museu. E isso a enfraquece? O fato de a obra ter sido realizada pelo museu acaso fragilizaria o trabalho? Por ter sido, como diriam Hal Foster (2005) e Miwon Kwon (2004), incorporado pela instituição e a partir daí tomado como certo signo de autorreflexividade, autocrítica e progressivismo? Ou, nas palavras de José Luis Brea, o trabalho por fim constituiria uma “*eficiente aparência de questionamento da mesma lógica da qual participa*” (Brea, 2010: s/n)?¹²⁴ Ou ainda, como diria Theodor Adorno (1998), em referência, é claro, a outro tempo e a outra imagem de museu: o fato de o museu incorporar tal trabalho mataria sua vitalidade? O aniquilaria? Acredito que não.

E nesse ponto vale lembrar que a realização do trabalho por parte da Tate implicou não apenas a incorporação da obra, isto é, sua realização e apresentação, mas a absorção de certo processo de trabalho. Isto é: a aproximação e o embate com certo modo de pensar e fazer arte próprios de Doris Salcedo.

Como anotava João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, “*o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*”. Pois é dessa travessia que também falo. Quando aponto a incorporação do trabalho pela Tate, me refiro também a essa aproximação em relação ao processo de criação da artista: às conversas, negociações e discussões que estão na base do trabalho e que certamente também o informam. Informam o modo como ele se instaura no museu. E é por essa travessia, por esse processo de trabalho em diálogo com a instituição, que acaba por aproximar o pensar e o fazer artístico do museu, interpelando-o, questionando seus limites e o levando a rever entendimentos e condutas, que digo não acreditar que a incorporação da obra aniquile ou necessariamente enfraqueça sua potência.

Sigo acreditando na potência do trabalho de arte e do processo artístico, a despeito ou

¹²⁴ BREA, José Luis. *Nuevas economías del entretenimiento: el "efecto Tate"*. Artigo disponível no site http://salonkritik.net/09-10/2010/04/nuevas_complejidades_en_las_ec.php. Acesso em 20/08/2013.

mesmo em função de sua incorporação institucional – e nas possíveis transformações, ainda que a conta-gotas, que ambos, trabalho e processo, podem significar para a instituição, como sugere Maria Lind (2000). Nesse sentido, a potência de que falo, no caso de *Shibboleth*, está justamente no processo de trabalho e no fato da fratura e cicatriz trazidas pela obra serem absolutamente reais e ao mesmo tempo simbólicas.

As questões que ficam são: que crítica esse regime de crítica que, ao que parece, tudo comporta, não comporta, não contém, não dá conta? Qual o limite dessa crítica? Onde está esse limite? Como ou quando ele aparece? Em que momento a crítica não é tolerada pela instituição e por quê? Como isso pode se dar?

Vale lembrar, no entanto, que embora reconheçamos uma crítica em *Shibboleth*, isto é, uma articulação crítica em relação ao contexto institucional para o qual o trabalho é concebido e realizado, os efeitos dessa crítica dependem não só do trabalho, mas também de quem o experiencia e reflete sobre ele. Em outras palavras, tal articulação crítica se dá não apenas na produção e apresentação do trabalho, mas também na sua recepção e nas relações e reflexões suscitadas a partir dela.

Nesse sentido, retomo alguns aspectos sobre o que pode ser visto e experienciado em *Shibboleth*, conforme já trabalhado: a ocupação do espaço pela via negativa e sua ambiguidade, como vimos; a fratura no piso ou nas bases institucionais da Tate Modern; a associação da obra com o resultado de um evento sísmico; a relação que se estabelece com um contexto mais amplo que o da própria instituição, o da história da arte e seus discursos de pertencimento e não pertencimento; e a travessia acompanhada de certo risco, que o observador ou passante se vê convidado a realizar.

Há de se retomar ainda um aspecto que, embora não seja imediatamente visível àqueles que experienciam o trabalho, nos fala de um elemento fundamental na sua constituição – bem no como na constituição de *contemplação suspensa*, como vimos no capítulo anterior: as negociações que engendram a realização de ambos trabalhos e que também dão conta de sua carga ou sentido político.

Vladimir Safatle, ao refletir sobre as posições que caracterizam um pensamento de esquerda hoje, assume que: “*a política é, em seu fundamento, a decisão a respeito do que será visto como inegociável. Ela não é simplesmente a arte da negociação e do consenso, mas a afirmação taxativa daquilo que não estamos dispostos a colocar na balança*” (Safatle, 2012: 15).¹²⁵

Embora a noção seja produtiva – no sentido de nos auxiliar a produzir sentidos sobre a ideia do político –, não acredito na possibilidade de entender o que Safatle chama de inegociável em termos absolutos, isto é, fora de um contexto em particular, seja ele histórico, cultural, social, afetivo, econômico, político. Acredito, sim, na existência de temas negociáveis em determinados contextos e não negociáveis em outros. Tudo depende do contexto e do objetivo ou objetivos que se têm em uma determinada negociação.

No caso dos trabalhos em questão, podemos assumir que, por um lado, o objetivo das duas instituições envolvidas, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Tate Modern, na figura dos curadores responsáveis pelo acompanhamento dos trabalhos, Ivo Mesquita e Achim Borchardt-Hume, era a concretização das obras. Isto é: seu desenvolvimento, instalação e apresentação. Por outro lado, temos de lembrar que tais curadores trabalhavam *em e para* suas instituições e que, para ambas, estava em jogo também adquirir certa notoriedade com a apresentação pública dos dois trabalhos. Dito em outras palavras, também estava em jogo garantir a manutenção de certa posição no campo da arte e assegurar certo capital simbólico (Bourdieu, 2001).¹²⁶ Nesse aspecto, os nomes de Doris Salcedo e de Rubens Mano e o que eles significam no campo da arte são fundamentais: suas trajetórias contam e suas obras pregressas, por mais disruptivas institucionalmente que possam ser, também contam. Em outras palavras, agregam certo capital simbólico às instituições e à sua maneira de transitar ou agenciar capitais no que chamamos de campo da arte (Idem).

Ao mesmo tempo, podemos falar também em uma espécie de legitimação recíproca em jogo nessa situação (Bourdieu, 2001). Se trabalhar com Doris Salcedo e Rubens Mano significa

¹²⁵ SAFATLE, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Três estrelas, 2013.

¹²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2001.

agregar certo capital simbólico a ambos museus – justamente pelo potencial disruptivo das produções artísticas em questão –; é importante lembrar que, para os artistas, também está em jogo um certo tipo de legitimação, ainda que possamos considerá-la uma confirmação de certa legitimação já adquirida, visto que estamos falando de artistas de renome no campo artístico, isto é, com trajetórias já consolidadas por esse campo na figura de seus agentes e instituições (Idem).

3.4

Entrevista com Achim Borchardt-Hume

[15 de janeiro de 2014]

[Tate Modern, Londres]

Como a Tate Modern chega à ideia de criar um programa que lida com as especificidades de um determinado lugar, de um certo contexto dentro da instituição?

A resposta para essa pergunta é realmente anedótica, pois não havia uma ideia tão clara de que isso faria parte do museu. Vale retomar a história da Tate Modern, que como você sabe é uma antiga estação de energia. Uma das principais características escolhida pelo arquiteto foi a abertura completa do espaço central, a Turbine Hall: retirar o nível térreo e baixá-lo ao nível do subsolo, fazendo dessa configuração uma parte fundamental da experiência da construção. E então efetivamente fundar um novo edifício do lado esquerdo do prédio, de modo a deixar esse amplo espaço aberto no centro. Penso que poucas pessoas ainda carregam a imagem de que havia turbinas aqui. Trata-se de um espaço industrial velho. Em certo momento, acompanhando a empolgação pela abertura da Tate Modern e as ideias que as pessoas tinham sobre o que fazer nesse espaço, surgiu uma abordagem para se colocar uma escultura na paisagem do entorno, algo que não agradava muito à Tate. A experiência nos conta que geralmente essa não é uma maneira bem-sucedida de se ter arte no espaço público. Enquanto a construção avançava, veio à tona a compreensão de que, quando as pessoas fossem ao prédio, elas encontrariam esse vasto espaço aberto, o qual teriam que cruzar, e então lentamente buscariam o caminho até o prédio do museu – somente então elas de fato começariam a encontrar arte. Portanto, em vez de colocar arte no entorno do prédio, seria interessante colocá-la naquele primeiro espaço pelo qual você entraria – daí a ideia de convidar artistas a produzir trabalhos para aquele espaço. A primeira artista escolhida foi Louise Bourgeois, com quem a instituição estabeleceu uma ótima relação. Bourgeois teve a ideia das três torres, *I Do, I Undo, I Redo*, pensando no momento em que você chega ao museu e se depara com uma multidão. Como seria se você fosse levado a um lugar onde estivesse sozinho e olhasse esse edifício? As pessoas tinham de subir sozinhas a torre, para estar no meio desse enorme espaço aberto, olhar em volta e ter esse momento de solidão enquanto observavam. Foi assim que tudo começou. Depois surgiu a ideia de que isso se tornaria um evento regular, uma série de comissionamentos de obra em parceria com a Unilever, a qual deveria ser renovada regularmente. Claro que com o tempo começamos a entender algumas coisas. Havia uma compreensão crescente de que, ao convidar artistas, eles não somente olhariam o espaço, mas também veriam o que outros artistas fizeram

anteriormente. Portanto, o que se constrói é uma série de comentários relacionados a como o espaço poderia ser lido, visto, interpretado. Com o desenrolar da série, você não trabalha somente com o espaço físico da Turbine Hall, mas também com a memória dos trabalhos que passaram por lá. O programa tornou-se mais complexo, mais rico.

De que maneira os trabalhos dialogam com esse contexto ou respondem a esse lugar específico?

Quando você trabalha dessa maneira, com artistas comissionados, há algumas estratégias fundamentais a partir das quais é possível abordar o espaço. Uma delas é olhar para a arquitetura com a qual você está lidando. No caso da Tate, portanto, trata-se claramente de um antigo espaço industrial. Você trabalha com a memória desse espaço utilitário, pois não é um espaço das artes. A experiência é bastante dominada, obviamente, por essas enormes paredes de tijolos. As caixas de luz são uma atração importante, nos dois pontos privilegiados: na rampa, quando você desce; e ao lado da ponte. Esse é o ambiente físico. Você então pode pensá-lo conceitual ou ideologicamente: o que significa colocar um trabalho dentro de um museu de arte moderna e contemporânea? Há também a perspectiva urbana: o que significa fazê-lo no centro de Londres? O que significa produzir um trabalho em uma cidade que está se transformando rapidamente? A quarta estratégia diz respeito ao próprio trabalho do artista: o que significa traduzi-lo naquela escala? É usual ou não para o artista? Essas quatro perspectivas tiveram um papel particular em cada um dos comissionamentos. Algumas delas pesaram mais, dependendo da prática de cada artista.

Achas possível dizer que esses trabalhos articulam um pensamento em torno da instituição?

Sim. Penso que houve mudanças nas práticas artísticas ao longo dos anos em que a série se desenrolou e, claro, recebemos artistas diferentes, com maneiras distintas de pensar seus trabalhos e o que importa para eles. Em Louise Bourgeois, a ideia era criar uma experiência individual intensa, estar muito atento sobre o que você é enquanto espectador de uma obra e fazer com que você sentisse alguma coisa. Esse trabalho se relaciona muito com o restante

da sua produção, mas se desenvolveu de forma muito distinta. A forma como ela posicionou o que normalmente seria uma arquitetura exterior – uma torre – no interior de um prédio, de modo a erguer você no volume daquele espaço... A Turbine Hall oferece uma imagem muito icônica, que em realidade é muito diferente de estar no seu interior e experimentar o volume físico do espaço, que é enorme. Ela jogou com isso de erguer as pessoas no centro do espaço. Penso que cada artista respondeu a partir de um ponto de vista distinto e da forma como experimentou aquela oportunidade. Claro que a situação mudou ao longo do tempo. No primeiro comissionamento, quando o prédio foi inaugurado, a Tate Modern era novíssima. Pela primeira vez, Londres tinha um museu de arte moderna e contemporânea, que, com o passar dos anos, tornou-se o mais popular do mundo, um fenômeno massivo, e as pessoas começaram a pensar a respeito disso. A coleção passou a ser muito mais global, ao passo que Londres também se tornou uma cidade global. Pense, portanto, em todas as questões relacionadas ao uso da arquitetura, ao papel do museu, à noção de espaço público, às políticas de globalização. Todas elas passaram a ter um papel – por exemplo, nos slides de Carsten Höller, que eram muito mais um engajamento com a questão: o que é um museu como lugar de entretenimento, espetáculo? Que tipo de experiência você ainda pode ter em relação a uma obra? Com *Weather Project*, Olafur Eliasson mudou fundamentalmente a percepção do espaço. Penso que esse trabalho realmente transformou o comissionamento da Turbine Hall em um projeto de arte pública. As pessoas passaram a sentir que aquele trabalho lhes pertencia, queriam estar aqui. Depois disso acredito que a relação delas com a Turbine Hall mudou. Passou a ser um lugar onde você vai com a família, e durante o ano se espera qual será o próximo artista.

No caso de *Shibboleth*, de que forma o trabalho articula um pensamento sobre a Tate Modern?

Em relação a *Shibboleth*, me pareceu muito curiosa a forma como pensamos a respeito durante o processo de planejamento e como se traduziu a sua experiência. Havia uma compreensão muito forte de que o trabalho deveria ser quase um antiespetáculo, ou não-espetáculo, porque fisicamente não seria acrescentado nada ao volume da Turbine Hall. Não haveria um objeto. Ao invés disso, o volume da Turbine Hall seria expandido em um espaço

negativo, em uma fissura. No começo havia uma ideia de que a experiência se daria ao entrar na Turbine Hall – você não veria nada, quase pensaria que o espaço estava vazio, até começar a perceber como a fissura se abre e se aprofunda. O ponto curioso – em que a tensão esteve sempre presente – é que há uma noção de espetáculo que diz respeito a própria Turbine Hall. Em certa medida é impossível fazer algo que não seja um espetáculo, já que o espaço é tão espetacular. De certa forma você sempre é alcançado nessa dinâmica. E o mesmo em termos de expectativas do público, pois uma vez que há muitas pessoas por lá, elas se colocariam ao longo da fissura – que, de fato, era delineada por pessoas. Havia portanto essa presença física ao experimentar o trabalho, uma dinâmica muito interessante na qual Doris era a primeira artista não-ocidental convidada a fazer um trabalho para o espaço – portanto, não vinda da Europa nem dos Estados Unidos. Acredito que ela tinha muita consciência disso, e claro que o trabalho tinha um conteúdo muito forte de reflexão sobre questões de identidade e história e sobre a partilha de experiências traumáticas potentes em um lugar com pessoas que estão em outro lugar. Tudo isso faz parte da proposta. Anteriormente, no que era a Tate Gallery, houve uma longa história sobre mostrar o seu trabalho. Havia um grande interesse em termos da sua atuação como escultora, muito focada em detalhes. O que isso significaria se o traduzíssemos naquela escala, se você faz algo que requer observar de perto, mas inserido em um espaço que é tão repleto de predicados? É um espaço grande, e o trabalho era de certa forma o oposto. Acredito que ela tenha falado muito a respeito de inserir essa fissura na Turbine Hall, de modo a apontar a noção de que aquilo que celebramos como cultura iluminista em um museu de arte moderna é parte da mesma história que outras pessoas viveram como história da exploração e da brutalidade. Não são nem mesmo duas histórias com uma conexão, são a mesma história. Penso que isso foi parte essencial da reflexão a respeito do trabalho, toda a noção de cravar uma cerca na pedra, dentro da fissura.

Mencionaste que essa era uma das questões que ela tinha em mente – um pouco o que falávamos antes, a respeito das diferenças entre uma intenção e o que o trabalho de fato apresenta. Acreditas que isso foi trazido à tona pelo trabalho?

Sim e não. Penso que havia uma tensão em relação a isso, no sentido de que a maior parte

do trabalho orientou-se por confeccionar o interior do trabalho. Era, de fato, uma escultura produzida em Bogotá durante um longo período, por muitas pessoas excelentes e de forma extraordinariamente trabalhosa. Isso era o interior da fissura. Acredito que havia uma tensão constante no que diz respeito à expectativa de muitas pessoas em relação ao que seria um trabalho habitando aquele espaço: o que ele significa para nós que moramos em Londres? Como fazemos para que o trabalho seja participativo? Como tomamos parte? O que muitas pessoas de fato viram foi muito mais a fissura da Turbine Hall, que era espetacular. Como é possível tomar um espaço tão grande para fazê-la? Doris tinha muito cuidado para não falar sobre como o trabalho havia sido produzido, o que, obviamente, era o que todos queriam saber. Foi extremamente doloroso, de todas as maneiras possíveis, para as pessoas que trabalharam em Bogotá e para quem trabalhou no projeto em Londres, em termos de relacionamento entre a instituição e a artista e em termos de realmente produzir o trabalho. É um momento muito simples e muito simbólico: tratava-se de uma construção recentemente convertida em um prédio, com muito trabalho e esforço, e de repente você vê peças gigantes de maquinaria entrando e despedaçando a construção. Muitas pessoas acharam muito doloroso ver isso acontecer. E isso é diferente quando você experimenta a situação desde outro ponto de vista.

No caso de *Shibboleth*, como foi o relacionamento entre a artista e a instituição, seus diferentes profissionais e departamentos, ao longo do desenvolvimento do trabalho?

A resposta a essa pergunta tem que ser complexa e difícil. Basicamente, o processo é sempre o mesmo: o artista é convidado e definimos os parâmetros fundamentais de espaço, tempo, dinheiro, etc. Doris veio para visitas de campo, depois tomou um tempo para pensar em como seria o projeto. Fui a Bogotá e ela fez a proposta. Achei extraordinário, fantástico, e quando voltei, advoguei que poderíamos realizar o trabalho. Como você pode imaginar, não é um trabalho fácil. É um arranjo de engenharia pesada – ao final, era muito maior do que qualquer um havia pensado. Portanto, demandou muita expertise que não está necessariamente presente numa instituição de arte, mas isso acontece em muitas comissões da Turbine Hall. Você precisa de engenheiros de estruturas, e nós temos um dos melhores do país. A Turbine Hall precisava manter sua capacidade máxima de carga, de modo que ali se

pudesse fazer tudo o que se fazia antes. É um imenso projeto de engenharia, porque você abre um espaço dentro de um espaço existente. Além disso, você precisa saber que, se o próximo artista quiser usá-lo e colocar um cubo gigante de aço ou construir outra série de escorregadores, ele poderá fazer isso. Havia uma questão muito importante: Doris queria a fissura cortada de tal forma que se encaixasse perfeitamente, como em um quebra-cabeças, com as secções da parte interna. A escultura interna foi feita em Bogotá e então, para colocá-la no solo, o encaixe realmente tinha que ser perfeito – entre a parte do solo cortada e o que era inserido nele. Isso era quase impossível, tecnicamente impossível. Esse processo levou os cortadores de concreto e as empresas de engenharia ao extremo de seus limites. E como você pode imaginar, com tudo isso, no final surgem as questões de dinheiro, tempo, etc. Foi extremamente difícil e penso que parte da dificuldade era motivada conceitualmente por um entendimento, em favor da artista, de não fazer um trabalho a respeito de relações de poder entre o Ocidente e outras partes do mundo, vozes que não conseguem ser ouvidas. Não criar um posicionamento que fosse facilmente digerido, mas fazê-lo de forma com que todos passassem por certa dose de dor.

Se entendi bem, o que dizes é que todo o processo de desenvolvimento do trabalho já era, em certa medida, parte da obra? Todo o processo de negociação...

Sim. Esse é um dos paradigmas da arte moderna, que o sentido está no fazer. O modo como você faz um trabalho informa profundamente o seu significado. Isso é verdade na pintura e em muitas obras. E acredito que isso também ocorra nesse caso. Você tem um processo no qual uma instituição pede que o artista faça um *statement*, uma proposta. Portanto, é claro que a forma como o trabalho vai sendo produzido tem algo a ver com o seu significado final. O interior de *Shibboleth* é feito por trabalho manual de uma forma que, acredito, só seria possível na Colômbia. Penso que seria muito difícil encontrar pessoas em Londres que fossem capazes e tivessem paciência para fazer aquilo. Difícil pensar em empregar e pagar por esse trabalho também. Embora tenha havido todo o cuidado para que houvesse equilíbrio entre os pagamentos das pessoas que trabalharam aqui e na Colômbia. Então, sim, penso que o fazer do trabalho informou o seu significado – o que é muito curioso, porque, quando você não pode falar sobre isso, sobre o processo, e você pergunta o que as pessoas

pensam do trabalho... e ao mesmo tempo não pode tornar o processo transparente. Tudo o que você vê é o resultado final, então é muito difícil de acompanhar. Penso que seria possível fazê-lo, se você for um observador atento e um observador da atenção - o que, acredito, um trabalho sempre demanda. A pergunta frequente era: “Então vocês racham a Turbine Hall e é isso que tem dentro”. Você pensa: “Não, como isso seria possível?” Você sabe do que se trata um edifício sólido, sabe que não dá para sacudi-lo e simplesmente rompê-lo. Você sabe que ele foi construído, e quando você se debruça e olha dentro, você vê a textura da rede de metal no concreto e você sabe que não é comum encontrar uma rede embutida daquele jeito. Portanto, você pode ir descobrindo passo a passo que tudo é cuidadosamente criado, ao ponto de se dar conta de que aquilo deve ter sido extremamente complicado de fazer e requerido muitas pessoas. Você pode pensar: o que significa tanta gente ter trabalhado daquela forma para fazer isso na Turbine Hall? Mas agora que somos guiados por uma cultura baseada em imagens e por conta das expectativas criadas por muitos trabalhos realizados anteriormente na Turbine Hall – os quais se aproximavam muito mais da perspectiva de muitos espectadores, era como se houvesse a pergunta: o que eles farão para nós dessa vez? No ano passado, podíamos andar de escorregador ou deitar no chão e olhar o sol – o que, claro, nunca foi a intenção de nenhum dos artistas, mas foi assim que esses trabalhos foram de certa forma apropriados pelo público. Não é possível fazer julgamentos a esse respeito tão facilmente, pois são projetos de arte pública pelos quais muitas pessoas têm um profundo afeto. Então você joga com esses comportamentos e expectativas. Fomos tão estritos em relação a não dizer nada sobre como o trabalho foi feito, que em parte do significado há uma falha.

Gostaria que comentasses dois pontos de vista distintos relacionados a projetos *site-specific* dentro de instituições. Alguns autores vão entender esse interesse por projetos *site-specific* ou orientados ao contexto, por parte de instituições, como uma tentativa de incorporar certo significante automático de criticidade e progressivismo – uma forma de importar certa crítica, mas de modo controlado. Como vê esse entendimento?

Em primeiro lugar, é importante fazer uma distinção entre *site-specific* e *orientado ao contexto*. Sempre penso que *site-specific* significa “o que só pode existir em um único

lugar”. Mas há muitos trabalhos que são específicos a um contexto, feitos por ocasião de uma comissão em um lugar particular, mas que de fato poderiam existir em outro lugar e em outro momento. Você vê mais e mais trabalhos comissionados para um lugar em particular e o mesmo trabalho aparecendo novamente três anos depois em outro ambiente – e pode ainda existir naquele lugar anterior. Acredito que *Shibboleth* era realmente *site-specific*, pois ele só pode existir na Turbine Hall e, na verdade, ainda está lá, porque é no interior do piso. Foi feito realmente para aquele lugar. Se entendi bem, a pergunta é: trata-se de um jogo de poder um tanto cínico pelo qual a instituição convida seus críticos a entrar, permitindo que falem de forma controlada, e por meio desse processo acaba aliviando a crítica? É sempre uma espécie de jogo em que, se é uma comissão, há uma certa relação. Você convidou aquela pessoa e aquele trabalho acontece com certa etiqueta de anfitrião e convidado, da qual penso que Doris estava muito consciente e contra a qual com muita frequência tentou ir contra, dizendo “não estou fazendo o papel de convidada educada que só faz o que querem que faça”. É uma dinâmica diferente. Penso que esse certamente não era um projeto em que a instituição controlasse ou fosse capaz de controlar. Havia muitos parâmetros que foram de fato distendidos. Realmente penso que é importante que as instituições sejam autorreflexivas e trabalhem ao lado dos artistas. Nesse caso foi muito curioso, pois quando convidamos a Doris – e isso é verdade para todo artista que convidamos – não lhe demos nenhuma orientação detalhada. Foi-lhes solicitado que pensassem o que gostariam de fazer. Penso que somos muito responsáveis em relação a tentar realizar e compreender o que os artistas imaginaram. Claro que é impossível antecipar que venha a ser uma relação antagônica. A crítica implícita nessa obra de arte: quem pode falar e quem não pode falar, quem possui uma voz, quem tem silêncio e o que disso é importante. Penso que, no fim, a mensagem era que não pareceu algo controlado por nós para reduzir a crítica. Mas é também muito curioso, pois se trata de uma situação essencialmente conflitiva: você convida aquela reflexão a entrar, mas obviamente, em certa medida, há uma relação de poder. Da mesma forma para os artistas: por um lado, eles devem sentir que essa pode ser a oportunidade de tomar uma posição em relação a alguma coisa, sobre relações de poder entre o Primeiro e o Terceiro Mundo, ou entre o mundo ocidental e o mundo não-ocidental, cuja história vem ou não sendo contada. E você pode enxergar a instituição como símbolo de uma estrutura de poder particular. Por outro lado, acredito que Doris tenha reconhecido isso. Foi bastante

extraordinário a Tate ter dado espaço para esse trabalho, ter se aberto para realizá-lo.

Abordando outro ponto de vista, alguns autores entendem que projetos *site-specific* dentro de instituições permitem criar um espaço autorreflexivo que pode oferecer às instituições a possibilidade de um aprendizado com a arte e os artistas, de modo a repensar ou questionar suas práticas. Como vê esse entendimento?

Acredito que é totalmente possível. A questão da crítica na arte é muito interessante. O curioso é que discutimos com muita frequência a intenção, e não aquilo que o trabalho realmente faz. Estamos acostumados a entrevistar artistas e a pensar que eles são os melhores intérpretes do seu trabalho, aqueles que explicarão tudo, em vez de testar: é disso realmente que se trata o trabalho? E muitas vezes o discurso se repete. Um exemplo disso: em relação ao Cubismo, com frequência se diz que é uma tentativa de mostrar, em uma pintura de duas dimensões, como se parece um objeto em três dimensões – um comentário dos anos 1910 de alguém muito próximo dos artistas cubistas, que se repetiu e se repetiu. Você vê isso quando olha uma pintura cubista? Não, eu não vejo um objeto em três dimensões, vejo algo completamente diferente. Isso é muito comum. Portanto, em relação a essa questão da intenção crítica, há muitos trabalhos de cunho político contemporâneos considerados extremamente críticos que a meu ver não o são. Não há muita crítica neles. Esqueci a pergunta...

É sobre a compreensão de que os trabalhos *site-specific*...

Podem mudar sua forma de trabalhar.

Não exatamente...

Você pode aprender.

É sobre se seria possível criar essa situação autorreflexiva e se isso poderia fazer com que a instituição aprenda com a arte e os artistas?

Sim, acredito muito que isso possa acontecer. Em diversos contextos, vivemos em sistemas de pensamento que tomamos como uma ortodoxia, a forma como fazemos as coisas, esquecendo que em realidade nós desenvolvemos esses sistemas. É possível agir de forma totalmente diferente – e os artistas podem ser muito bons nisso, ao nos dizer: “talvez pudéssemos fazer isso de forma completamente diferente e talvez possa funcionar”. É algo que fazemos o tempo todo em uma instituição como a Tate Modern. Nesse sentido, esse é um ambiente bastante aberto, como a maioria das instituições são. Mas penso que o verdadeiro aprendizado, a parte realmente interessante não se dá tanto em um aprendizado prescrito – o que alguém quer que você pense sobre alguma coisa –, mas sim no fazer, se você realmente encontra uma forma diferente de fazer de como foi feito antes. No contexto das comissões da Turbine Hall, acredito que isso exige de todos estar na ponta dos cascos, estar em plena forma, preparado. Ou seja, você não se conforma com o modo como as coisas vêm sendo feitas ou sempre foram feitas. Ao mesmo tempo, penso que o verdadeiro e genuíno aprendizado deve ser muito aberto à uma conversa na qual você precisa entender algumas coisas sobre o artista e o artista precisa entender um pouco sobre você. Geralmente isso é um tremendo desafio, pois muitos artistas trabalham internacionalmente, em inúmeros lugares, esquecendo muitas vezes as diferenças de cada lugar em particular. O que significa trabalhar em uma instituição pública, privada, cívica? Em um museu corporativo? Não se entende direito que, para um processo genuíno de aprendizado, você precisa ter desenvolvido essa conversa. Você também precisa engajar bem e verdadeiramente os artistas em cada parte do lugar em que estão trabalhando – o lugar de fato, e não somente de forma simbólica. Não é sempre que isso acontece. Acredito que agora, nos últimos cinco ou dez anos, a situação esteja mudando, mas penso que houve um longo percurso no qual se sentiu que, no processo de internacionalização do mundo da arte, muito da atenção se voltou para a produção – valores, mecanismos, alguns dos quais explícitos, outros implícitos. Alguns trabalhos mostram muito abertamente que custaram muito dinheiro; outros são subestimados em relação a seus valores e custos de produção – quando o mercado regula muito mais e o poder dos artistas se torna diferente. Obtendo sucesso, eles podem pressionar as galerias, que por sua vez querem mantê-los a bordo através de investimentos. Tudo isso tornou muita gente menos sensível ao que significa ser *site-specific*, a entender de fato o que é esse lugar, nesse momento particular, nessa localização, com essas pessoas trabalhando, esse público,

essa história particular... Ao invés disso, tornou-se muito comum, genericamente simbólico dizer “a instituição”, qualquer instituição; “a galeria”, qualquer galeria.

Lembras quanto tempo levou entre o convite à Doris e a apresentação do seu trabalho?

Cerca de 18 meses. Doris veio na primavera do ano anterior e então de novo, possivelmente no outono. Eu viajei no outono. E então em dezembro o trabalho se iniciou.

Há algo que gostaria de acrescentar ou comentar, alguma observação?

Acredito que seria muito interessante, quando se pensa em comissões para trabalhos *site-specific* e sua avaliação crítica, pensá-los não como um exercício de demarcação [*point marking exercise*]. Com qualquer trabalho, acredito que vale testar qual a intenção e o que você realmente obtém ao observá-lo. Ao trabalhar com artistas, você está muito ciente sobre o que eles pensam e querem fazer. Muitas vezes o curador se transforma em porta-voz ou amplificador de uma intenção, sem testar o que de fato o trabalho proporciona. No fim das contas, os trabalhos falam por si só, independentemente de quem os produz. Há muita arte ruim feita com as melhores intenções, todos sabemos. E é muito menos comum encontrar boa arte feita com más intenções. Curiosamente, o termo *site-specific* circulou muito ao se falar em comissões. E artistas diferentes trabalham de formas distintas quando produzem esses trabalhos. O trabalho de muitos se tornou produzir trabalhos em situações variadas, então eles sempre carregam um caderno de rascunhos na cabeça e, quando a situação certa se apresenta, recorrem a eles. O que é muito diferente de pegar alguém que nunca trabalhou naquele tipo de ambiente e dizer: “E agora, como você faz?” É uma relação totalmente diferente. Entendo que esse tipo de nuance contribuiria muito para essa conversa.

3.5

Entrevista com Doris Salcedo

[29 de novembro de 2013]

[Atelier da artista, Bogotá, Colômbia]

Como foi o processo de pesquisa em torno da Turbine Hall e da Tate Modern?

Tenho a impressão de que, para o mundo ocidental, a Tate é como o coração cultural da Europa. Realmente, é um lugar que conseguiu se converter em um espaço público no sentido mais profundo do termo. Lá se pensa, se reflete a respeito de aspectos importantíssimos da vida. Então, quando me convidam – eu sou uma pessoa do Terceiro Mundo, sigo usando esse termo –, a pergunta é: o que eu levo a esse centro, a esse coração, ao centro do império? Levo a mim mesma, o que sou, o que trago, uma pessoa do Terceiro Mundo – evidentemente somos indesejados na Europa. O que posso levar a um museu, ao centro da arte? A história da arte ocidental é uma história de pessoas brancas. A partir de Bizâncio, rapidamente a imagem de Cristo foi se branqueando. Não ficou como um judeu da Palestina, foi se europeizando. Me interessava muito ver qual o papel que os museus e a arte tiveram na construção do pensamento racista. Isso por um lado. Por outro, como somos vistos, nós, pessoas de pele escura no Primeiro Mundo? Como nos veem? Evidentemente somos indesejados, rompemos com a homogeneidade cultural da Europa. Além disso, onde estivermos haverá uma cerca, literalmente, que nos impede de entrar. Por isso, no interior da fissura há uma rede. Por outro lado, me interessava o fato de que o espaço que se ocupa é um espaço negativo. Tudo é negativo.

O que queres dizer com espaço negativo?

Fala-se a respeito dos imigrantes como *underclass*, um termo que me horroriza – me custa poder acreditar que exista e que se use. Ademais, todas as conotações são negativas. Se és colombiano, estás no narcotráfico, supõe-se que somos ladrões... O Terceiro Mundo leva tudo: desordem desde o sexual até onde se queira. Pensam que somos sujeitos... Todo o estereótipo que existe sobre as pessoas de pele escura do Terceiro Mundo – África, Ásia, América Latina. Estaremos sempre inscritos dentro desse marco negativo do negativo. Então queria, literalmente, abrir um espaço negativo. E também me interessava fissurar a instituição museu, pois creio que o museu participou do racismo. Tu vais às galerias e, com algumas exceções, um Juan de Pareja, de Velázquez, uma que outra figura negra nos Bosch... No nascimento de Jesus, um rei mago negro é muito difícil, a contorcionista de

Degas... Mas são casos pontuais e específicos onde aparecemos. Portanto, o que me interessava era levar essa presença. Estava pensando evidentemente no contexto. O contexto define a obra: é o morrer ao cruzar fronteiras. Em busca dessa terra prometida, uma pessoa pode ir debaixo de um trem ou de um caminhão, atravessando o Mediterrâneo. Morrer para chegar a essa terra prometida que é uma falácia. Esse era o meu olhar.

Pelo que estás dizendo o processo de pesquisa já vinha da tua própria investigação como artista.

O racismo evidentemente era algo que me interessava, mas esse interesse aparece de maneira pontual nesse momento. Começo a estudar todos os obstáculos físicos que os países de Primeiro Mundo colocam para que esses indesejados não passem. As cercas, por exemplo, essas fossas terríveis de Ceuta e Melilla, cercas com as concertinas, com todo tipo de elementos cortantes, para impedir a passagem. A quantidade de imagens de africanos subsaarianos completamente cortados ou que morreram pendurados... Essas imagens foram muito importantes. As *pateras*, esses pequenos barcos afundando no Mediterrâneo com subsaarianos que não sabem nadar, horrorizados e absolutamente imóveis – durante o trajeto e mesmo no momento em que estão afundando. Tão imóveis, que em muitos casos perdem as extremidades inferiores e precisam amputar as pernas. Há migrações terríveis. E isso no contexto do racismo na arte me parecia ter muito sentido, é a mesma coisa. A arte é um instrumento fortíssimo, muito assertivo, que ajudou a formar a imagem do belo. Os olhos azuis têm a cor do céu, o cabelo vermelho tem a cor do sol... Na linguagem encontras tudo. Ser *fair* implica não somente que tens a pele branca, mas também que és justo. E a relação com a escuridão, sempre negativa. Portanto, tudo que estava na linguagem me interessava e por isso tratei de articular essa imagem.

E estamos falando de um museu monumento.

Um museu monumento e um museu que tem... O senhor Tate faz sua fortuna nas ilhas do Caribe, com cana-de-açúcar, talvez uma das plantações mais brutais que existem, a qual requer trabalho intenso, trabalho que já foi escravo. Daí vem a fortuna do senhor Tate. Tudo

se articula.

Bom, terminamos passando para a segunda questão, que seria quais aspectos desse contexto te chamaram mais a atenção e de alguma maneira alimentaram o trabalho. Há algo mais que queiras acrescentar?

Não, creio que já falei disso o suficiente.

Como se deu o desenvolvimento da obra? Nesse processo, como funcionou a relação com a instituição, ou seja, seus diferentes profissionais e setores envolvidos no trabalho?

Essa é uma pergunta muito difícil e um pouco truculenta, porque não há uma resposta clara. Não gosto dessa pergunta, de respondê-la, mas vou tentar, um pouco contra minha vontade, porque prometi a Moacir [dos Anjos, que intermediou a realização da entrevista]. Quando se faz uma proposta tão agressiva a um museu, como a que fiz, há de se esperar uma resposta igual. A proposta é radicalmente agressiva: cortar o museu pela metade. Eu tinha consciência disso. E a resposta era de se esperar. O museu precisa se proteger de uma agressão tão direta. O museu tem alguns curadores que trabalham com uma grande capacidade de entrega, uma devoção comovedora ante a instituição. Normalmente ganham salários baixíssimos, em condições muito difíceis, buscando conseguir dinheiro como podem. As condições das pessoas que trabalham no museu são difíceis e elas estão tratando de proteger uma instituição que é valiosa para a sociedade. De repente, nesse contexto, chega uma artista que quer romper o museu pela metade. É muito difícil, não era uma decisão que pudesse ser tomada pelo curador. O curador não tinha o poder nem a capacidade de assumir uma responsabilidade tão grande como a de receber *Shibboleth*, pois era uma obra que permanentemente desfigurava o museu. O museu ficou com uma cicatriz. E era uma decisão muito difícil de ser tomada. Creio que a relação com o curador foi muito difícil, extremamente difícil, mas entendo porque foi assim, entendo que ele não podia. E se resolve a situação quando se vai mais acima. Na realidade, é o apoio de Nicolas Serrota que permite que a obra seja feita.

De que forma crês que o trabalho, por um lado, parte do contexto em que foi realizado e de que maneira também articula interesses, reflexões e procedimentos próprios do teu trabalho?

Acho que já disse isso no começo. Minha intenção ao chegar na Turbine Hall é levar o que eu sou, para que se encontre com o que o museu é. Acredito que já havia dado essa resposta. Evidentemente sou uma artista política, então esse interesse sempre esteve presente e está presente nessa obra. Ou seja, não é uma surpresa que eu toque nesses temas. Eu levo o que sou e sou o que trabalhei durante toda minha vida: minha relação com as vítimas e os depoimentos. Ofereço o que me interessa: as posturas políticas que sempre assumi. Sem isso, para mim, não existe arte. Tem que ser político. Se não é, me custa muito entender.

É possível dizer que o trabalho articula um pensamento crítico em torno do contexto em que se produz e para o qual é realizado? Qual seria esse pensamento?

É um pouco óbvio que a obra articula um pensamento crítico. Absolutamente óbvio, porque a própria obra é a evidência de que há falhas – geológicas e institucionais –, falhas na sociedade. São como essas falhas geológicas que são uma metáfora para tudo. Penso que a obra é crítica. Me parece um pouco óbvio que a obra, sim, articula um pensamento crítico. Penso também que a resposta está na primeira resposta que te dei. É um pensamento criticando a postura dos museus ocidentais, da arte. Não somente o museu como instituição, mas também a prática da arte. E mais as visões que a sociedade tem sobre o imigrante. Penso que são esses dois olhares críticos que havia respondido na primeira resposta. Creio que estão claramente definidas lá, não saberia o que acrescentar. Não sei se tens uma pergunta mais específica.

Estou fazendo a mesma entrevista com todos os artistas, e em alguns casos essa visão crítica não é tão óbvia. No caso de *Shibboleth* ela é mais rasgada.

A própria abertura no piso, nas fundações da instituição, é absolutamente óbvia. Não saberia como defini-la de outra forma. A falha geológica está na sociedade, está na instituição

museu, está na arte.

E há o fato de que esta é a primeira intervenção nesse espaço que não adiciona algo ao lugar, que não usa o espaço para apresentar algo monumental.

Porque a nossa presença é negativa. A presença do imigrante ou das pessoas do Terceiro Mundo é negativa, não entra de fato na sociedade. O que me interessava muito era mudar essa perspectiva. Quando as pessoas entram no espaço, geralmente olham para cima e há um visão narcisista: “Uau, nós, seres humanos, somos capazes de construir esses espaços!” Na realidade, não me parece que o espaço seja tão maravilhoso, que esse espaço industrial tenha qualquer coisa de extraordinário. É comum e corrente em sua época. Sim, tem belas proporções, mas não para a resposta das pessoas, maravilhadas ante o que os seres humanos são capazes de construir para cima, em termos de poder, como arquitetura de poder. Portanto, me interessava muito mudar a perspectiva e olhar para baixo. Onde está esse *underclass*? Onde estamos? Onde está a vida de verdade? Onde estão os que caíram? Os caídos estão aí. Os que estão abaixo estão aí, abaixo, literalmente. Me interessava muito a mudança de perspectiva.

Fico muito contente por te escutar. Fico emocionada, de verdade.

Acontece que a resposta sobre a relação com a instituição... Sou fiel, absolutamente fiel. Não quero ser desleal com a instituição. Por isso não te dou mais informações. Penso que essa informação, se a querem dar, corresponde a instituição que a dê, não a mim. A instituição tem uma maneira de trabalhar que, para poder funcionar como instituição, deve ser ordenada. E o artista tem uma maneira de trabalhar que, para poder ter impacto, deve ser mais forte, um pouco mais caótica, desordenada. Esse encontro é um encontro doloroso. O encontro do artista com a instituição é um encontro doloroso, para o artista e para a instituição, marcadamente doloroso.

Para finalizar, gostaria de saber qual foi o tempo de concepção e realização da obra.

Não lembro bem, mais ou menos 15 ou 16 meses. Fui [a Londres] pelo começo do verão de 2006 e tinha a proposta já apresentada em outubro, muito rápido, para inaugurar em 2007. Foram uns 14 meses de trabalho em Bogotá e um mês de trabalho em Londres. Mas foi tudo feito aqui [em Bogotá], fisicamente a obra foi construída aqui. Tudo se constrói aqui e é levado para Londres. É uma construção realmente muito complexa. O interior é muito complexo, tem uns desafios de geometria descritiva muito complexos. Realmente estávamos tratando de imitar o movimento telúrico. Toda a construção foi feita na Colômbia. O que se fez lá [em Londres] foi cortar a superfície do piso, retirar uma seção, fazer uma escavação e trazer a peça que vinha de Bogotá, construída com vigas estruturais que não debilitam o edifício – e que, pelo contrário, o reforçam. É um trabalho de engenharia.

Há algo que gostaria de acrescentar, algum comentário ou informação?

Não. Me parece uma peça tão clara que qualquer coisa que eu acrescento verbalmente a empobrece. Penso que a peça não necessita de nenhuma mediação, não lhe convém.

3.6

Da especificidade em relação ao lugar

Como efetuado no capítulo anterior, este subcapítulo dedica-se a realizar uma breve análise de conteúdo das entrevistas com Achim Borchardt-Hume e Doris Salcedo. Novamente, a ideia é estabelecer uma relação mais direta entre o meu discurso e o discurso produzido pelo curador e pela artista, buscando identificar contrapontos e complementaridades que permitam adensar e aprofundar o debate. Para tanto, fragmentei as entrevistas em unidades de análise e, a partir dessas unidades, estabeleci seis categorias temáticas, apoiadas tanto nos discursos dos entrevistados, quanto no referencial teórico apresentado no primeiro capítulo desta pesquisa. Mais uma vez, optei por explorar apenas uma dessas categorias, dedicada ao tema da especificidade em relação ao lugar, por ser a que apresenta uma relação mais direta com a problemática tratada por este estudo. Nesse caso, escolhi deixar de lado a categoria voltada à relação entre o artista e a instituição, visto que o tema já foi abordado ao longo deste capítulo.¹²⁷

No que diz respeito à especificidade de *Shibboleth* em relação ao lugar, isto é, à Turbine Hall ou, de modo mais amplo, à Tate Modern, Doris Salcedo ressalta o quanto lhe interessava “*ver qual o papel que os museus e a arte tiveram na construção do pensamento racista. Isso por um lado. Por outro, como somos vistos, nós, pessoas de pele escura no Primeiro Mundo? Como nos veem?*”.¹²⁸ Nas palavras da artista, “*estaremos sempre inscritos dentro desse marco negativo do negativo. Então queria, literalmente, abrir um espaço negativo. E também me interessava fissurar a instituição museu, pois creio que o museu participou do racismo.*”¹²⁹

Pois a vinculação do museu com uma história de exploração e segregação também é apontada por Achim Borchardt-Hume como uma das preocupações que deram origem ao trabalho:

Acredito que ela tenha falado muito a respeito de inserir essa fissura na Turbine Hall, de modo a apontar a noção de que aquilo que celebramos como cultura iluminista em um museu de arte moderna é parte da mesma história que outras pessoas viveram como história da exploração e da brutalidade.¹³⁰

¹²⁷ As outras categorias estabelecidas foram: processo de trabalho artístico, reflexão em torno de *Shibboleth*, reflexão em torno da Série Unilever e relação do trabalho com o público.

¹²⁸ Em entrevista concedida à autora em 29 de novembro de 2013.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Em entrevista concedida à autora em 15 de janeiro de 2014.

Em ambos os casos, portanto, curador e artista coincidem em identificar um interesse histórico e político em relação ao lugar. Em outras palavras, dentre os vários aspectos que poderiam interessar à Doris Salcedo no contexto da Tate Modern para desenvolver *Shibboleth*, ela optou por responder e dialogar com o modo como aquele lugar era atravessado historicamente e politicamente.

O próprio Achim Borchardt-Hume enumera em seu discurso outras possibilidades de “abordar o espaço” ou responder àquele lugar. Ela aponta um interesse mais acentuado em relação à arquitetura, um enfoque mais conceitual e ideológico – que está na base do trabalho desenvolvido por Doris Salcedo –, uma perspectiva urbana e uma abordagem mais voltada à própria tradução da poética do artista em uma outra escala, a escala da Turbine Hall. Embora a primeira e a quarta estratégias apontadas pelo curador nos pareçam coincidir, Borchardt-Hume dá conta de apontar a diversidade de possibilidades de abordagem em relação ao contexto quando se comissiona um trabalho orientado a determinado lugar.

Pois ao responder ao contexto institucional tomando-o em seus aspectos históricos e políticos e gerando uma discussão a respeito de sua vinculação com uma história de exclusões, *Shibboleth* se aproxima do paradigma discursivo descrito por Miwon Kwon (2004). Trata-se de tomar o *site* de modo a constituir um campo de conhecimento ou um debate cultural a partir do próprio desenvolvimento do trabalho (Kwon, 2008: 171).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto em *contemplação suspensa* quanto em *Shibboleth*, o visitante se depara com um espaço aparentemente vazio. Aos poucos, ele descobre de que se trata o trabalho e como este se embrenha nas instalações do museu. E aí está uma chave importante para a leitura de ambas as propostas. Elas se realizam a partir de um contato próximo – embrenhado mesmo – com a instituição. E é nesse embrenhamento, isto é, nesse processo de desenvolvimento em diálogo com o museu, que também se articula sua criticidade em relação ao contexto da instituição.

Nesse sentido, talvez o ponto mais importante a observar quando pensamos nos limites e possibilidades de ambos os trabalhos articularem uma reflexão crítica em relação ao museu é pensar no quanto eles têm início muito antes de sua instauração e apresentação pública. É desde a proposição das obras e, principalmente, durante o seu desenvolvimento, que estas entram em ação dentro da instituição. Isto porque, como pudemos ver ao longo deste estudo, o seu processo se dá em contato com o museu e o implica diretamente em diversos momentos: nas avaliações técnicas necessárias à sua realização, nos desafios e adaptações que sua construção engendra ou mesmo nas tratativas sobre como se dará a recepção do trabalho. Trata-se, portanto, de uma dinâmica completamente diferente de ser o artista convidado a apresentar uma obra concluída no museu.

Assim, há uma radicalidade que se faz presente tanto na proposição da obra – e nas variadas negociações que ela envolve, como pudemos ver –, como no modo como esta se apresenta ao público. E talvez possamos considerar esse embrenhamento arquitetônico na instituição com o qual o visitante se depara como uma espécie de índice de um embrenhamento institucional mais amplo, relativo à própria constituição dos trabalhos.

É, portanto, desde o desenvolvimento das obras que estas colocam desafios e perguntas à instituição. O que pode a arte contemporânea no museu? Como se dá a relação com o artista? De que modo sua proposta é acolhida? Como ela afeta os funcionamentos e condutas do museu? Como se pleiteia a relação da obra com os públicos? É justamente na negociação em jogo em ambos os projetos que se questionam certos limites, entendimentos, regras e condutas institucionais. Ou mesmo o papel e o lugar que ocupa a instituição no

campo mais amplo da arte e da cultura. É aí que os trabalhos entram em ação, por assim dizer, interpelando e desafiando o museu.

Nesse sentido, há um aprendizado envolvido na realização de ambos os trabalhos, como nos contam Rubens Mano e Doris Salcedo, que se dá em diálogo com a instituição – o que, em certa medida, a obriga a aprender também. E aí é possível retomar o entendimento de Maria Lind (2000) de que, a partir de um contato institucional mais próximo com o processo de criação artística, o museu pode aprender com a arte e o artista. Mas em que consistiria esse aprendizado? Em ambos os casos, ele parece estar vinculado a um certo esgarçamento dos limites do museu ou a uma revisão de seu *modus operandi* em relação à arte e ao artista.

Assim, parece-nos possível relacionar a recente institucionalização das práticas orientadas à especificidade de contextos, quando estas passam a constituir programas curatoriais, tais como o Projeto Octógono e a *Unilever Series*, com o chamado “retorno da crítica institucional” na última década, conforme referido no primeiro capítulo. Trata-se, como vimos, do momento em que curadores e diretores institucionais passam a fazer um investimento autocrítico por meio de projetos curatoriais, sem no entanto se contrapor às instituições onde trabalham. Em outras palavras, tal investimento não consiste em embate ou antagonismo, como nas propostas vinculadas à crítica institucional dos anos 1960 e 1970, mas articula uma reflexão crítica sobre o museu, questionando certos entendimentos e operações que ocorrem nesses processos interativos e buscando adaptá-lo a outros tempos, a outras produções artísticas e a outros desafios – o que parece acontecer, tanto em *contemplação suspensa*, quanto em *Shibboleth*. Afinal de contas, ambos os trabalhos partem de um convite institucional em aberto, uma espécie de carta branca conferida aos artistas para desenvolverem um trabalho em diálogo com o museu, num esforço para chamá-los a pensar esse lugar e refletir criticamente sobre ele por meio da arte.

Mas há de se pensar nas limitações desse processo. Ainda que ambos os trabalhos distendam certos limites do museu, como referem Ivo Mesquita e Achim Borchardt-Hume, e proponham uma reflexão sobre esse lugar e sobre sua relação com estruturas mais amplas – com a cidade de São Paulo e sua dinâmica, no caso de *contemplação suspensa*, e com a

História da Arte e sua construção a partir de exclusões, no caso de *Shibboleth* –, é certo que tais investidas não se traduzem em uma mudança efetiva em termos de estrutura, dinâmicas e hierarquias institucionais, como sugere Hito Steyerl (2009). Elas apenas questionam tais aspectos, formulam perguntas, apontam indagações. Porém, o lugar e o papel do artista e do curador seguem sendo os mesmos, em ambos os casos, e a dinâmica institucional continua mais ou menos preservada, acrescida de uma ou outra modificação temporária.

Há de se questionar ainda o quanto ambos os museus se empenham para fazer com que as obras constituam um campo de reflexão no interior da instituição, isto é, para fazer com que as conversas e negociações em torno dos trabalhos não se limitem àquilo que é necessário, tecnicamente, para que eles aconteçam. Isto porque acolher tais obras não significa apenas garantir a sua realização em termos materiais, como parecem supor Ivo Mesquita e Achim Borchardt-Hume, mas acolher os questionamentos e reflexões que ambas propõem. No caso de *contemplação suspensa*, Rubens Mano refere uma certa retração da Pinacoteca nesse sentido, como pudemos ver no segundo capítulo. Há uma expectativa – poética e política – por parte do artista, de desenvolvimento de um campo de reflexão, que parece não se cumprir. Ou melhor, que parece se dar apenas a posteriori e não durante o desenvolvimento da obra. Já no caso de *Shibboleth*, talvez pela própria constituição do trabalho, a impressão que se tem é de que esse campo de reflexão é gerado ainda durante o seu desenvolvimento, mesmo que as conversas e negociações em torno da obra, referidas tanto pelo curador quanto pela artista, estejam mais vinculadas a questões técnicas envolvendo sua viabilidade material.

Por certo, estamos falando de duas instituições de arte de grande porte, com programas e instalações extensos e equipes numerosas, espécies de cruzeiros transatlânticos que, para mudar de rota ou fazer manobras radicais, apresentam maior dificuldade. Por isso nos parece interessante mencionar também a experiência de um museu de pequeno porte com práticas artísticas orientadas ao contexto. Trata-se do Museo Experimental El Eco, vinculado à Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e localizado na Cidade do México.¹³¹

¹³¹ Tive a oportunidade de visitar o Museo Experimental El Eco em setembro de 2013, ao receber uma bolsa

Por apresentar uma estrutura física e uma equipe bastante reduzidas, além de uma programação mais enxuta e de um funcionamento mais flexível, a impressão que se têm é que o museu se torna mais poroso às reflexões trazidas pelos artistas que ali trabalham. Em primeiro lugar, eles mantêm contato com toda a equipe do museu, sendo que todos os funcionários parecem se engajar, de uma maneira ou de outra, no desenvolvimento de cada trabalho. Em segundo lugar, a ideia é que os projetos artísticos e os questionamentos por eles trazidos alimentem a programação que se vai estabelecendo para o museu, ou seja: há uma abertura para as perguntas que os trabalhos colocam à instituição e um desejo mesmo de que estes possam constituir um campo de reflexão em seu interior. É quase como se este fosse o propósito final dos comissionamentos realizados pelo El Eco, quase todos eles voltados às especificidades do lugar: que eles possam retornar à instituição enquanto perguntas, torções, questionamentos, isto é, que possam alimentar o modo como o museu é conduzido. Nesse sentido, é possível entender que a porosidade de uma instituição ao fazer e ao pensar artísticos, ou seja, sua capacidade de remodelar a partir das propostas e indagações trazidas pelos artistas, talvez seja inversamente proporcional à sua escala, justamente pelo dado de engessamento e falta de flexibilidade que uma escala maior costuma significar.

Finalmente, voltando à ideia de uma crítica institucional que passa a ser enunciada não só pelos artistas, mas pelo próprio museu, via, por exemplo, o comissionamento de trabalhos orientados ao seu contexto, como abordamos neste estudo, há de se perguntar como se pensa uma época na qual a crítica à instituição se transfigura em elemento de funcionamento habitual dos museus. É como se tal modelo de crítica passasse a ser não apenas suportado pelas instituições, mas se tornasse inerente a elas – o que não se traduz em qualquer tipo de ameaça, por um lado, ou aporte transformações mais substanciais, por outro. Nesse contexto, há de se questionar quais os limites desse regime crítico. Ou, em outras palavras, há de se indagar o que a crítica institucional institucionalizada não crítica.

oferecida pela PROPG-UFRGS para realizar uma missão de curta duração no exterior. Na ocasião, pude conhecer a estrutura e o programa do museu, conversar com seus funcionários, e a partir de então, entrevistar a diretora do El Eco, Paola Santoscoy, que também atua como curadora, assim como um artista que recentemente havia desenvolvido o trabalho *Anfibología, Reciprocidad* para a fachada da instituição, Vitor Cesar (ver entrevistas em anexos). Sugere-se a consulta a essas entrevistas pela valiosa contribuição ao tema da tese. Em especial, no que diz respeito aos modos de o museu atuar em diálogo com os artistas, aos desafios trazidos nesse sentido e à maneira como a instituição pode se abrir às perguntas e questionamentos levantados pelos processos de criação que se desenvolvem em seu interior.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- ANJOS, Moacir dos. *Museus de arte contemporânea no Brasil*. Artigo inédito apresentado no 2o Encontro Baiano de Museus, organizado pela Diretoria de Museus da Bahia em Salvador, entre 17 e 19 de novembro de 2010.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Editora, 2001.
- ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation Art: l'art en situation*. Paris: Thames & Hudson, 1997.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (orgs.). *Art After Conceptual Art*. Cambridge, Londres, Viena: The MIT Press, 2006.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2009.
- BAL, Mieke. *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- BALDI, Pio; MATTIROLO, Anna; TROMBETTA, Monia; CARLOS, Isabel; BAL, Mieke; ANJOS, Moacir dos. *Doris Salcedo: Plegaria Muda*. Munique: Prestel, 2011.
- BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2007.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

- BIENAL Internacional de São Paulo. *28a Bienal de São Paulo – Em vivo contato*. Guia da exposição. São Paulo: Fundação Bienal, 2008.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. In: *Tatuí*, vol. 12. Recife, 2011.
- _____. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2010.
- _____. *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Dan Perjovschi and Koenig Books, 2013.
- BLOCH, Ernst. *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2001.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 2001.
- BREA, José Luis. *Nuevas economías del entretenimiento: el “efecto Tate”*. Disponível em: http://salonkritik.net/09-10/2010/04/nuevas_complejidades_en_las_ec.php. Acesso em 20/08/2013.
- Brites, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O Meio como ponto zero – Metodologia da pesquisa em artes visuais*. Coleção Visualidade n. 4. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- BRYAN-WILSON, Julia. A Curriculum for Institutional Critique, Or the Professionalisation of Conceptual Art. In: EKEBERG, Jonas (ed.). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art, 2003.
- BUENO, Guilherme. Instituições de arte no Brasil: relatos de experiências. In: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, ano XIII, n. 13. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2006.
- BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. In: *Porto Arte*, n. 3, ano 2. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo : Editora Iluminuras, 2010.
- CARAMELLA, Elaine; ARANTES, Priscila; RÉGIS, Sonia (orgs.). *Arte: História, Crítica e Curadoria*. São Paulo: EDUC, 2014.
- CARVALHO, Ana Maria Albani. *Instalação como problemática artística contemporânea: Os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese defendida no PPGAV-UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Du Seuil, 1996.
- CESAR, Vitor. *O artista é público*. (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2009.

- CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CLARK, Lygia. *A propósito do instante, 1965*. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=19. Acesso em 15/04/2014.
- COLES, Alex (ed.). *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. Londres: Black Dog Publishing, 2000.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- COSTA, L. C. (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Editora, 2005.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006
- DEAN, Tacita; MILLAR, Jeremy. *Place*. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOHERTY, Claire. Curating Wrong Places... Or Where Have All the Penguins Gone? In: O'NEILL, Paul (ed.). *Curating Subjects*. Amsterdã: De Appel, 2007.
- _____. *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.
- _____. The Institution Is Dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism. In: KAREN, Raney (ed.). *Art of Encounter - Engage*, n. 15. Londres: engage, 2004. Disponível em: http://engage.org/publications/..%5Cdownloads%5C152E25D29_15.%20Claire%20Doherty.pdf, acesso em 15/01/2014.
- DOHERTY, Claire (ed.). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, The MIT Press, 2009.
- DUCHAMP, Marcel. *Le processus créatif*. Paris: L'Échoppe, 1987.
- EKEBERG, Jonas (ed.). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art, 2003.
- _____. The Term Was Snapped Out of the Air – An Interview with Jonas Ekeberg. In: KOLB, Lucie; FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Arte & política: Algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

- FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. In: *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6, vol. 1, n. 8. Rio de Janeiro: UERJ/DEART, julho de 2005.
- _____. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: COSTA, L. C. (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.
- FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkley: University of California Press, 1996.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. The MIT Press. London; 1996.
- _____. O artista como etnógrafo. In: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, ano XII, n. 12. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2005.
- _____. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Nova York: The New Press, 1998.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: *Artforum International Magazine*. Nova York, setembro de 2005.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos. In: *Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- _____. *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GIELEN, Pascal (ed.). *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdã: Valiz, 2013.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: Une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking About Exhibitions*. Londres: Routledge, 1999.
- GROSSMANN, Martin et MARIOTTI, Gilberto (org.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HERNÁNDEZ CHONG CUY, Sofia; HOFF, Mônica (orgs.). *A nuvem: Uma antologia para*

professores, mediadores e aficionados da 9a Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2013.

HEINICH, Nathalie. *Face à l'art contemporain*. Paris: L'Échoppe, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O novo século: Entrevista a Antonio Polito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOFFMANN, Jens (ed.). *Ten Fundamental Questions of Curating*. Milão: Mousse Publishing, 2013.

HOLMES, Brian. Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

IRWIN, Robert. Being and Circumstance. In: DOHERTY, Claire (ed.). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, The MIT Press, 2009.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles: University of California Press, 2003.

KASTNER, Jens. Artistic Internationalism and Institutional Critique. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

KAYE, Nick. *Site-Specific Art*. Nova York: Routledge, 2008.

KERN, Daniela. Champfleury, Baudelaire e as origens do pluralismo artístico. *Anais Anpap*, 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, Cachoeira/Bahia, 2010.

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in Contemporary Art since 1985*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2005.

KOLB, Lucie; FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.

KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, ano XV, n. 17, p 167-187. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

_____. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

LIND, Maria. Learning From Art and Artists. In: WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.

_____. “We Want to Become an Institution” – An Interview with Maria Lind. In: KOLB, Lucie;

- FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.
- LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova York, Praeger: 1973.
- MANO, Rubens. A condição do lugar no *site*. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, ano 5, n. 7. São Paulo: ECA-USP, 2007.
- _____. *Intervalo transitivo*. (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2003.
- _____. Um lugar dentro do lugar. In: *Urbânia 3*. São Paulo: Editora Pressa, 2008.
- MAZZUCHELLI, Kiki. *Arte como projeto*. Artigo inédito apresentado no Simpósio Padrões aos Pedagogos, realizado no Paço das Artes, em São Paulo, 2005.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MEYER, James. The Functional Site; Or, The Transformation of Site-Specificity. In: SUDERBERG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- MILLET, Catherine. *L'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1997.
- MORAES, Roque. Análise de conteúdo. In: *Revista Educação*. Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture, Part II. In: DOHERTY, Claire (ed.). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, The MIT Press, 2009.
- MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007
- NOWOTNY, Stefan. Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurique: JRP/Ringier, 2008.
- _____. *Entrevistas: Volume 5*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, Instituto Cultural Inhotim, 2011.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2012.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art – Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press, 2002.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PINA, Lídice Maria Matos. *Museu contemporâneo de arte, lugar privilegiado e ambivalente da crítica*. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

PRESTON, Victoria. Institutional Critique: Misunderstood Legacies and Modes of Criticality. In: *Giant Steps: Reflections and Essays on Institutional Critique*. Itália, 2012/2013. Disponível em: <http://static.squarespace.com/static/526e5978e4b0b83086a1fede/t/52fe372ce4b0b2297699762b/1392391980849/GiantStep-39-sprds.pdf>. Acesso em 20/12/2013.

PRINCENTHAL, Nancy. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

RAUNIG, Gerald. Institutent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

RIVITTI, Thais. Uma obra para museu. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, ano 7, n. 13. São Paulo: ECA-USP, 2009.

ROBERTSON, Jean; McDANIEL, Craig. *Themes of Contemporary Art. Visual Art after 1980*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

ROLLIG, Stella. Contemporary Art Practices and the Museum: to Be Reconciled at All? In: TOWNSEND, Melanie (ed.). *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*. Toronto: Banff Centre Press, 2003.

ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer*. New York: Prestel, 2003.

SAFATLE, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Três estrelas, 2013.

_____. Arte bloqueada. In: *Revista CULT*, ed. 168. São Paulo: Editora Bregantini, maio de 2012.

_____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SALCEDO, Doris. *Doris Salcedo: Shibboleth*. Londres: Tate Publishing, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: Modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UESM e UFRGS, 2004.

SANTOS, Laymert Garcia. Anos 90: Rotas de fuga. In: *Caminhos do contemporâneo 1952-2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.

_____. *Uma arte do espaço e de sua produção*. Artigo disponível no site <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/13>. Acesso em 10/02/2014

SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura da arte contemporânea: Práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. In: *Palíndromo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC*, ano 2, vol. 1, n. 2. Florianópolis: UDESC, 2010.

SERRA, Richard. *Richard Serra: Escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Quem faz arte é desobediente. In: *Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo, MAM: 2001.

SHEIKH, Simon. *Notas sobre la crítica institucional*. Disponível em: http://eicpc.net/transversal/0106/sheikh/es/#_ftn1. Acesso em 04/04/2013.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova York: Independent Curators International, 2012.

SMITHSON, Robert. Spiral Jetty. In: STILES, Kristine; SELTZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*. Berkley: University of California Press, 1996.

SOUZA. Edson. Por uma cultura da utopia. In: *Unicultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Nova York: Oxford University Press, 2004.

STEYERL, Hito. The Institution of Critique. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

STILES, Kristine; SELTZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*. Berkley: University of California Press, 1996.

SUDERBURG, Érika (ed.). *Space, Site, Intervention; Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

TOWNSEND, Melanie (ed.). *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*. Toronto: Banff Centre Press, 2003.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, vol. 6, n. 12. São Paulo: ECA-USP, 2008.

_____. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar: O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

VERNER, Lorraine. L'Utopie comme figure historique dans l'art. In: BARBANTI, Roberto. *L'art au XXème siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.

VOORHIES, James. *Exact Imagination*. Columbus: Columbus College of Art & Design, 2008.

WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.

WEIBEL, Peter. Context Art: Towards a Social Construction of Art. In: DOHERTY, Claire (ed.). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, The MIT Press, 2009.

WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique and After*. Nova York: JRP/Ringier, 2006.

WIDHOLM, Julie Rodrigues; GRYNSZTEJN, Madeleine (ed.). *Doris Salcedo*. Chigaco: The University of Chicago Press; The Museum of Contemporary Art Chicago, 2015.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa – A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2006.

ZIELINSKY, Mônica. Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas. In: *Porto Arte – Revista do PPGAV-UFRGS*, v. 27. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

_____. Crítica e criação: substâncias da arte. In: FERREIRA, Glória et PESSOA, Fernando (orgs.). *Crítica e Criação*. Seminários Internacionais Museu do Vale, 2009.

ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. História da arte e questões da arte no Brasil. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, ano 5, n. 9. São Paulo: ECA-USP, 2007.

ANEXOS

Entrevista com Paola Santoscoy

[17 de outubro de 2013]

[Lenas Café, Paddington, Londres]

¿Como surge la idea de crear un programa, o en el caso del Eco, de trabajar con proyectos que lidian con las especificidades del lugar, o sea, del museo, de la institución?

En el caso del Eco no es algo que surge como una propuesta programática en 2005, sino que viene con la historia del lugar, lo cual es súper importante para pensar este asunto en el presente. Primero es el lugar: a inicios de la década de los 1950 del siglo pasado se conocen Daniel Mont – un joven emprendedor dueño de un par de bares con interés en el arte – y Mathias Goeritz – un joven historiador del arte y artista proveniente de Alemania – y se embarcan en el proyecto de abrir un lugar al que llamaron Museo Experimental el Eco. En ese momento fue la respuesta de Goeritz a la idea de Daniel Mont de construir un espacio que pudiera ser “restaurante, bar, galería”. Propuso entonces construir este espacio que es un museo sin colección y dedicado a mostrar arte; no sólo artes visuales sino danza, música, literatura. Juntos crearon algo cercano a lo que hoy día sería un espacio de proyectos interdisciplinar. De tal modo que primero es esta historia, y en 2005 (año en que la UNAM recupera el edificio, lo restaura y lo reabre como museo) lo que hace sentido desde la práctica curatorial es mantener el espíritu experimental del lugar y repensar cómo es que dicha cuestión puede funcionar o aplicarse en el presente. Así es como el Eco se dedica a trabajar con aquello denominado sitio específico, o bien con proyectos comisionados a artistas de distintas disciplinas. Un lenguaje, creo, que en los años 1950 no existía. En ese momento no existía en la ciudad de México el Museo de Arte Moderno por ejemplo; tan solo el Museo Nacional de Antropología es un proyecto de los 1960, 1964. Solo existía el Museo Nacional – varias sedes en el centro, varios edificios históricos con pintura colonial y arte prehispánico. Todo lo otro era pasado, el muralismo, esa época fuerte. Había proyectos como el Salón de la Plástica Mexicana (1949), proyectos que mostraban el trabajo de artistas contemporáneos en ese momento. Pero como institución museística, en realidad, éstas son más tardías. Entonces, creo, el impulso de Goeritz de llamarle Museo Experimental es bien peculiar porque al tiempo que está colocando la palabra experimental en contraposición a la idea tradicional del museo occidental, está creando, abriendo otro espacio para mostrar y producir arte. Pensemos el Museo de Arte Moderno, que hubiera sido tal vez el lugar natural para exhibir a muchos de los artistas de esa generación; como decir

hay el Museo de Arte Moderno y el Museo Experimental, sino que en realidad los otros museos son instituciones que están contando una narrativa histórica en ese momento. Creo que esto del Museo Experimental es bastante potente como lugar en donde se experimenta a diferencia de buscar un discurso definitivo. Creo que también la creación del Museo Nacional de Antropología y del Museo de Arte Moderno reúnen colecciones, empiezan a contar una historia y a buscar esas narrativas. Al final era eso, era decir, no se busca eso, se busca usar un espacio, considerarlo museo, porque los que hacen ahí proyectos son artistas. Pero creo que llegaron a una noción mucho más abierta, que se dirige sola hacia los trabajos *site specific*. Por supuesto no tenía una colección ni aspiraba a tener una. Quien sabe qué hubiera pasado si no se hubiera truncado el proyecto por la muerte de Daniel Mont a meses de haber inaugurado.

¿Crees que en este momento, 1953, estaba claro, aunque no hubiera referencial teórico para pensar de esa manera, que la idea era hacer propuestas artísticas que respondieran a ese lugar en particular?

Creo que sí.

Porque puede que fuera solo un museo experimental con propuestas experimentales y arriesgadas en un punto, no clasificadas, pero no respondiendo a una especificidad.

Creo que la especificidad en ese momento era mucho más espacial, arquitectónica. El lugar no tenía una historia, ahora lo tiene. Hoy en día la especificidad del Eco trae consigo esa historia. Muchos artistas hoy día elijen mirar a Goeritz, mirar a los 1950 en México, hacer esa vuelta a la modernidad en muchos aspectos, pero en ese momento creo que la especificidad era el lugar. Se trataba también de un proyecto al menos parcialmente autosustentable (al tener un bar) e independiente de las instituciones.

De manera general, cuando ustedes invitan a un artista para hacer un trabajo, ¿hay en la invitación esta propuesta de que se mire hacia ese contexto en particular? ¿Es algo que está implícito en la invitación o es una invitación que el espacio mismo lo hace?

Creo que el espacio lo hace ya. Nosotros sí ponemos cierto énfasis en eso. Pero diría que no tanto. Porque, por ejemplo, no tenemos un archivo de Goeritz. Entonces tampoco es que podamos proporcionarle al artista un acervo con el que pueda trabajar, algo más organizado realmente en referencia a eso. Hay este otro proyecto en la ciudad que se llama Sala de Arte Público Siqueiros.. Era el estudio del pintor David Alfaro Siqueiros, uno de los muralistas, y hoy en día trabajan, entre otros intereses, con proyectos de sitio específico. Ellos tienen todo el archivo fotográfico de Siqueiros, tienen los murales de Siqueiros ahí. Entonces en su caso la invitación es muy específica en términos de trabajar con el archivo. Los artistas parten de ahí. En el caso del Eco pienso que al no haber ese material, nosotros somos ese vínculo con los artistas en cuanto a buscar, indagar qué historia les interesa, o bien cuáles ellos traen. Muchas veces es así. Y creo ya que el lugar pide ese dialogo. También siento que cuando nos han llegado proyectos que ignoran el lugar, es muy difícil imaginarlos en el lugar. No digo que tengan que dialogar con Goeritz. Creo que esa es una gran pregunta, porque el lugar sí lo hizo Goeritz, por supuesto. Pero tampoco creo que tenga que ser una cosa tan directa siempre porque eso se agota muy rápido.

¿Qué puedes hablar de la creación del proyecto Pabellón más específicamente?

Es una manera de responder a la historia del museo también. Es un proyecto en donde la idea de trabajar con la especificidad del lugar no es gratuita, no está armada, sino que el lugar tiene una especificidad, fue construido en base a lo que Goeritz llamó arquitectura emocional. La misión original del museo se retoma y se actualiza en lo posible para trabajar desde ahí. No es un museo mausoleo de Mathias Goeritz. Pero entonces ya hay ese antecedente del museo experimental y de las obras con los que se abrió el museo, entre ellas un mural de gran escala pintado por el mexicano Alfonso Soto Soria utilizando unos dibujos de Henry Moore. En este caso sí se estaba reaccionado al espacio. Porque en realidad el mural de Moore al que me refiero viene de esos dibujos que hizo en una servilleta en su viaje a México. Entonces Goeritz le dijo: los puedo ampliar y hacer un mural gigante. Y él responde: sí, adelante. Sí era importante ocupar el espacio de diferentes maneras y no únicamente exhibir pintura o escultura de forma tradicional. En ese sentido creo que ya era

un lugar que no estaba pensado ni como una galería donde todo está más contenido y tampoco era el muralismo de las calles y de las instituciones. Era un punto de dialogo. Pero creo que a partir de ahí, ya que el lugar se rescata por la universidad, la institución misma pide una definición conceptual de un nuevo espacio que se suma a su red de museos, y esto podría ser cualquier cosa. ¿A que se dedica ese museo? En ese momento la justificación que se hace es a partir del proyecto de Goeritz y de decir que es un lugar que estuvo pensado para proyectos, y por lo tanto es un museo que va también a producir obra. No todas las instituciones de la universidad lo hacen, ni todos los museos. Diferentes proyectos dialogan con el contexto. Creo que en principio es una cuestión bastante abierta desde el planteamiento del museo, bastante especulativa hacia intereses que nosotros tenemos, pero no hay un planteamiento demasiado estricto en donde digamos: bueno, vamos a trabajar primero con la historia de Goeritz, ahora con la manera con que Goeritz trató la escultura pública... Las invitaciones son bastante abiertas en cuanto a las posibilidades del proyecto, de lo que el artista puede hacer en un lugar. Todo parte de un interés particular en los artistas que invitamos, como en cualquier proyecto, por razones concretas. Es decir, este artista trabaja en tal manera, pero nos interesa porque va especulando un poco sobre el uso del espacio. Ahora por ejemplo la exposición que estamos por inaugurar de la artista mexicana Claudia Fernández, que realmente va a terminar como una propuesta que convierte el espacio del museo en un espacio ritual, con referencias a la arquitectura prehispánica y vernacular. Los proyectos dialogan por distintos frentes en el caso del Eco. Dialogan históricamente – muchas veces hay artistas que van directamente a la historia de Goeritz y dicen yo quiero trabajar con eso – y hay otros que se dirigen en otro sentido, como el caso del brasileño Vitor Cesar. Pienso que es un caso en donde él decide dialogar con el lugar en su estado actual, completamente – con el barrio, con la manera en la que el museo funciona, con las preguntas que el museo sigue haciendo hoy en día en relación a ser un museo experimental, o a ser un museo, ser un espacio museístico. Su pieza es un texto de metal en la fachada del museo que escribe: *Os efeitos da obra deste artista são de sua responsabilidade*. Y hay otros como la muestra del curador Willy Kautz *Tropicalia Negra* que retomaba el programa estético de Goeritz plasmado en sus manifiestos para tratar de leerlos a luz de la obra de alguien como Helio Oiticica, a decir lo sensible en donde había una conexión. La idea de Willy es: primero Goeritz y sus manifiestos, Oiticica, esa

conversación; y después existe la exhibición. En el caso de Vitor Cesar hay un reconocimiento del sitio, un reconocimiento de las dinámicas del lugar, de lo que hacemos, de la manera con la que el público usa el espacio del barrio, para entonces hacer una propuesta. El dialogo se da de distintas maneras, no hay un *briefing* que nosotros entreguemos y digamos queremos tal o cual cosa.

Y en el caso de los proyectos hechos para el Pabellón. ¿Qué tipos de diálogos ves? Porque uno podría pensar: claro, parten de una cuestión arquitectónica, pero creo que van mucho más allá.

El Pabellón en particular está cumpliendo cinco años el próximo año. Es un proyecto que inicia con Tobías Ostrander, el director anterior, junto con Jorge Munguía, curador pedagógico y arquitecto que es consejero del museo y aliado. Mi manera de entender el Pabellón es, por un lado: me parece bien que reitere que el museo es un espacio que se usa, muy en el espíritu de Goeritz de haber construido una escultura habitable más que un edificio. El espacio de Goeritz es un espacio intervenible. No es, de nuevo, un lugar que no se toca. El otro día tuve una confrontación con alguien que había escrito en Facebook unas cosas súper agresivas después de la exposición de Abraham Cruzvillegas en la que Abraham había traído al Eco una serie de fragmentos y materiales de su propia casa (piedras, vigas de madera, rejas de metal, etc.). Diciendo ¿como era posible que estuviéramos lastimando el edificio? Que la duela, que la madera, que las porquerías de Abraham... En fin, su reclamo era por cuidar el edificio, el patrimonio, cuando si bien se trata de patrimonio no es intocable. Se usa y si se daña se repara. Y en el caso de Vitor Cesar se hace lo mismo, se perfora la fachada del edificio para poner ese texto. Y yo le decía, para empezar, con lo de Abraham no pasó nada, pero si hubiera ocurrido restauramos el piso y listo. Ese no es el piso de 1953, es un piso de 2005. Los terminados de las paredes también. Es parte sí, parte no. Pero no pasa nada. No digo que vamos a tirar la columna amarilla si un artista lo pide, pero ahora mismo una pieza de Diego Pérez tiene un toldo que está todo colgado en el patio. Está usando el edificio, y aquí le parece que es un sacrilegio, como este señor, que le gustaría ver siempre a Goeritz súper limpio. Pero nosotros no. Y el Pabellón en particular creo que enfatiza eso, que el espacio es intervenible, y en concreto abre esta posibilidad para

proyectos de arquitectura.

No es sacro.

Exactamente. Los pabellones han sido bastante diferentes también por las restricciones que hay en las bases. No han pasado otras cosas más complejas también porque tampoco hay recursos. Dentro de los recursos que hay y de lo que se posibilita se han hecho proyectos muy distintos, pero que intervienen en el edificio. Y por otro lado creo que el Pabellón también refuerza la idea de crear un espacio nuevo – esta nueva configuración, este nuevo diálogo con el espacio y el lugar para una programación especial. Entonces en un periodo muy cortito, como un concentrado, está también la necesidad de programar una serie de eventos que hagan sentido más o menos con lo que hay ahí, como una manera de responder a eso, y de la comunidad de apropiarse de esto también. Nosotros invitamos, pero muchas veces llega alguien diciendo: vi el Pabellón y quiero hacer eso, o tengo tal proyecto para el Pabellón. Porque también ya es un espacio un poquito más blando de entrada de proyectos, porque no son las exposiciones y los proyectos del año. Cuando alguien llega con una propuesta de esas a veces ha funcionado y lo hacemos, pero la mayor parte de las veces estamos nosotros invitando a esos artistas de la programación habitual. Pero el Pabellón Eco es bastante más abierto y permite mucho más que la comunidad se apropie de ese espacio. Este año ya hemos tenido dos o tres conversaciones con gente que dijo: bueno, tengo tal cosa, tal vez el próximo Pabellón, puedo ahí hacer algo... En el imaginario del público es este espacio de tiempo cortito en donde pasan muchas cosas. Y eso nos funciona a nosotros también para dar entrada a otros intereses que no son únicamente los nuestros.

¿Son personas interesadas en proponer un proyecto para el Pabellón?

Son eventos.

¿Cuándo el Pabellón ya está puesto?

Sí. Buscan un lugar para hacer un evento y piensan mucho en el Pabellón. Creo que también

abre un espacio dentro de la programación de más diálogo con la comunidad, de alguna manera, y con la comunidad artística que sabe que existe ese periodo. Y desde el museo también es una programación más colectiva que en otros momentos.

En este caso, en el Pabellón, con los proyectos que ya han tenido lugar hacia ahora. ¿Cuáles son las distintas maneras que ves de diálogo con el museo?

Por ejemplo, creo que lo de Magui y Salvador [Magui Peredo y Salvador Macías] está creando una nueva espacialidad en el patio, pero es un diálogo directo con Goeritz y las diagonales en el edificio, proponiendo una nueva diagonal. En términos de arquitectura, creo que al jurado, el curador vio eso muy fácilmente, desde el pensamiento arquitectónico. Creo que van más allá que eso. Hacen esa propuesta y van más allá inclusive abriendo preguntas para nosotros. En particular ese Pabellón el contacto con la relación entre el museo y la calle. Y ¿qué pasa cuando de pronto estás muy cerca de la calle, cuando normalmente no estás en el museo? En el patio estás encerrado, y este Pabellón te lleva hacia la punta de ese muro que da a la calle, para realmente ver la calle y que te vean a ti. Entonces fue muy bonito también que coincidiera con el proyecto de Vitor Cesar. Una vez que estuvo en el Pabellón hubo escenas que no habíamos imaginado con Vitor Cesar hasta que nos ocurrieron. Que una persona estuviera parada encima del texto, ahí arriba, y no abajo. Ese tipo de relaciones. Siento que son pocos los artistas que han tratado de hacer una crítica institucional. Inclusive fue una conversación que tuve con Pablo Vargas Lugo. Él es quien hizo este tapete de polvo de mármol y la cortina para que el viento se llevara el tapete. Para poner la cortina tuvimos que quitar los ventanales del edificio de vidrio. Parece muy sencillo, pero fue muy complicado, porque pesan 250 kg, porque no tenemos una infraestructura suiza de elevadores y personas y cosas... Fue en realidad muy dramático para mí, llegando en el museo. Pero Pablo insistía y me decía: yo no quiero que esto se vaya a leer como un gesto que va en contra la institución, porque fue una negociación institucional. Vamos a quitarle las ventanas al edificio. ¿Pero por qué? Y si se rompen, y es peligroso... Entonces hay este peligro en la pieza, pero no porque él esté buscando eso y él hacía mucha énfasis en eso también, como para decir: bueno, no pongamos, no mencionemos eso tanto en el proyecto, porque entonces se va a desviar la atención y se va a leer como un gesto de

rebeldía mía contra Goeritz o contra el edificio. En realidad es algo simplemente que necesito para que el viento entre. Pero no es un gesto de dismantelar la institución o alguna cosa así. Hubo otro proyecto, de Mario de Vega, un artista mexicano que vive en Berlín y que hace sobretodo piezas de sonido – cada vez más y más radicales, en el sentido de cada vez más agresivas, como unas bocinas que emiten un sonido tan fuerte que el público casi no lo soporta. Guillermo [Santamarina], el primer director, ha trabajado mucho con Mario, y lo invitó a hacer un proyecto en el museo. Mario propuso poner pólvora en el patio para hacer una explosión, un gesto de explotar algo dentro del museo. Eso sí fue un verdadero drama institucional – hubo problemas con los vecinos, llegó la policía, llegaban los bomberos... Porque no lo habían planeado bien. Fue un poco un acto de irresponsabilidad, la verdad. En realidad el punto es que lo hicieron un domingo, cuando hay un montón de gente en el parque. Un día tranquilo, y de pronto hay una explosión sin avisar, sin nada, entonces es un drama. Pero lo que pude ver hace poco tiempo fueron las fotografías que sacaron Mario y otras personas de ese proyecto. No las había visto. Son muy bonitas, porque en realidad sí, es el patio del museo, y la imagen esa del Eco en ruinas, no ruinas pero post una bomba o durante una bomba... Esa pieza creo que va mucho más, quiera Mario o no... Hay una lectura de frente a la institución, a la historia de Goeritz, a tal vez también a la sacralización del personaje, del lugar. Yo veo las fotos y digo: es un buen proyecto. Sé todo lo que estuvo de tras y se que es un proyecto súper traumático para el equipo que lo vivió.

Según Guillermo él fue a la cárcel.

Y David también. Fueron a la cárcel, pero después también había tantos problemas con los vecinos que fue un momento súper crítico de la institución. Porque además la UNAM acababa de reabrir ese espacio. La autoridad inmediata es Graciela [De la Torre], que todavía es mi jefa, luego está el jefe de Graciela y luego está el rector. Y el rector no estaba feliz con esa historia, por supuesto. Hubo un momento que en realidad podrían haber cerrado el espacio. Guillermo no pudo ir al museo por meses. Le pidieron que no fuera, porque había una crisis muy grave con los vecinos. O sea, fue un momento que, creo, el museo pudo haber tenido una crisis más grande en su futuro y en que se siguieran haciendo todos tipos de proyectos. Este es como una broma recurrente al interior de la UNAM.

Cuando uno dice “vamos hacer tal cosa”, nos dicen “pero ¿no van a poner pólvora, no? ¿No van a explotar nada, no?” “No, no te preocupes. Solo vamos a quitar los vidrios.” Pero marcó el punto de riesgo del museo.

Un punto límite.

Exacto, también marco, un límite claro. Porque, por ejemplo, otros proyectos de los primeros de Guillermo... Yo me acuerdo que era como una escultura que había caído, esa era la imagen, rompía el patio. Rompía la cerámica del patio. La misma lógica de lo que te decía de Abraham. Es lo que decía: se sustituye y punto. No que uno vaya en punto de destruirla, destruir el museo, pero esas son cosas que se han visto. No es que el museo sea intocable, pero hay gente que sigue pensando que debería serlo. Porque es un edificio histórico.

¿Es posible decir que esos proyectos por lo general articulan un pensamiento en torno al lugar, a este museo?

Sí. Para mí lo mejor de todo es que siento que estos proyectos nos hacen a nosotros pensar el museo de muchas otras maneras. En realidad estos proyectos son voces que entran a hacer más complejas las preguntas, a dirigir las hacia lugares que no habíamos preguntado. Por ejemplo, lo que te decía de Vitor Cesar – de empezar a pensar la conexión con la calle – nos ha llevado a un punto de pensar si después de cinco años que completa el Pabellón tenemos que imaginar el Pabellón como algo que no necesariamente está solo en el patio, sino como que después tiene otra vida afuera. ¿Afuera dónde? Allí en el parque, en el campus de la universidad, en otra institución, en otro país. Pero con una conexión de algún tipo. En el proyecto del Coro de Quejas, que fue antes, nos dimos cuenta que también ya estaba en esas preguntas. El proyecto de Vitor Cesar en el Eco en realidad ha enfatizado que esa sí es una pregunta para el museo, la conexión del edificio con la calle, de cómo las dinámicas que ocurren en el edificio y el museo pueden de pronto fluir más hacia fuera o no. En el caso de Abraham Cruzvillegas siento también que la manera que él habla del tiempo de una exhibición o de una pieza como un espacio de aprendizaje propio... Para mí es un espacio

de aprendizaje, abre un territorio súper interesante de pensar eso con el público pero también con el personal del museo. Hay distintos niveles en eso. Si para el artista es esto, pienso que no es solo el artista y el público también hay en medio los guardias que están todos los días ahí, como esas posibilidades de por lo menos preguntarte: ese espacio de aprendizaje, hasta donde llega y como funciona, y también el tiempo en el que algo ocurre o se transforma. En el caso de Pablo también, el tapete que se va erosionando con el viento. Es un gesto que marca todavía más, como el proceso en una pieza. ¿Cuál es la pieza terminada? ¿Es la que se inauguró o es la que termina al final de la muestra? Entonces siento que sí, es un dialogo muy fértil entre los proyectos que se van haciendo y lo que después viene. Porque lo que viene después es producto de esas reflexiones. Y es allí que se va armando la programación siguiente. Hay una línea definida de trabajo, pero eso y una cierta metodología de pensar el edificio como escultura habitable –Goeritz le llamaba así –, y diciendo: Bueno, dentro de esa escultura habitable, ¿hay cuantos espacios? Hay el patio, hay la sala principal, hay la barra, hay el archivo vivo, hay el pasillo inclusive. ¿Qué espacios hay y como los podemos usar y responder a esto? Siento que con Tobías estaba eso ya ocurriendo, pero estaba de pronto muy marcado, muy organizado. No que ahora no esté organizado, sino que siento que es más flexible también. El proyecto de Diego en el patio ahora podría ser un Pabellón. Es un proyecto que también está en búsqueda de algo mucho similar al Pabellón y entonces no cancela que haya otros proyectos que no son el Pabellón. Lo que ocurre en la barra del museo, la barra Eco y estas noches de bar. De pronto hay noches que está todo muy controlado, proyectos que ocurren solo dentro de ese espacio. Pero también empezamos de pronto a imaginar como un bar que entonces va a ser más un proyecto de homenaje a ciertos personajes, que entonces podamos pedir obras prestadas y podemos colgarles a noche. Empezamos a pensar en usar el espacio y en complejidad de un proyecto. Es bastante flexible aun cuando existe la idea de sala principal. Por ejemplo, con Vitor Cesar no sabíamos que iba a hacer. Pero en términos de presupuesto y de espacio teníamos que asignar el espacio y decidimos juntos que lo más fácil era asignar el espacio de encima, el pequeño, porque el de abajo era mucha presión. Si no asignar eso, que al final presentamos como instalación de él adaptada a ese lugar... Creo que funciono muy bien, pero entonces ya nos resolvía que iba a ocurrir, pero que la otra pieza podría estar donde fuera. Entonces terminó siendo la fachada. De hecho él hizo otra propuesta que era el poster,

que es el techo rosa que estaba en el patio, y que creo que es un diálogo muy bonito con lo que acontece en la calle, en frente al museo, con la feria. Pero pensábamos sí, intervenía directo en la pieza de Abraham, y no se va a entender si eso era también de Abraham o de alguien más, porque hubiera bañado de rosa completamente el interior del museo. Y yo le decía “Vitor, creo que podría ser solo esa pieza – nada dentro, y la luz rosa. Pero ahora sí hay algo adentro, y como hay algo adentro, ese algo no es cualquier algo, es la pieza de Abraham, y al bañarla de rosa ya estás directamente alterando esa pieza. Pensamos que era un diálogo que se podría haber dado entre ellos, hacia cierto punto, pero teníamos ya la pieza, la fachada que ahora parece bonísima, teníamos la de arriba y esa otra creo que también fue buena decisión dejarla en el poster como recuerdo – que es una imagen que ves y no sabes si ocurrió o no ocurrió, o va a ocurrir. Es como ¿Qué es eso? ¿Es un proyecto para...? ¿O es un registro de algo que ocurrió? Entonces también la imaginas, la tienes en la imaginación y de todos modos funciona. Esa pieza creo que funciona en la imaginación. Hecha seguro es muy bonito, un poco Lucia Koch – el museo rosa, la luz y la relación con el mercadito de enfrente. Pero creo que lo ves y entiendes eso, era un punto importante del proyecto de Vitor. Él hablaba de ese proyecto como un proyecto de tres patas. Y decía que la tercera era ese techo. Si no lo hacemos, pongámoslo en el poster, y ahí no se quedan don patas.

En el caso de los proyectos de Vitor Cesar, y ahí me refiero más a lo de la fachada, y en el caso del proyecto de Salvador y Magui como se dio la relación entre la institución, sus diferentes profesionales y sectores en el proceso de desarrollo y en las definiciones que tienen que ver con la realización y presentación.

Creo que de Vitor Cesar hablé ya un poco, pero son casos que también funcionan distintos temporalmente. En el caso de Vitor Cesar es una invitación a él a hacer un proyecto en ese espacio, a conocer el museo, la dinámica del lugar. Claro, pensando en sus trabajos previos y de los que habíamos hablado más, los trabajos de texto “artista é público”, “centro cultural”. A mi me gusta mucho esos juegos. Son trabajos que no se pueden replicar. De pronto sí, en algún lugar, pero es difícil, creo. Y también no quería tanto caer en “quiero algo así”. Era más bien decir: hay una conversación sobre estos trabajos y otros, a partir de

eso pensar algo para el espacio. Entonces sí hubo una primera visita de reconocimiento. Primero intentamos hacerlo a distancia, pero era imposible. Yo hablaba del lugar, y él me decía: pues no puedo imaginarlo completamente, necesito verlo, necesito entender las dinámicas. Entonces eso justificaba una visita previa al museo y una conversación no solo conmigo sino con el equipo, con la gente que trabaja ahí. Entonces es un proyecto que es uno de varios que propone. Hay esas tres patas de las que hablaba, pero ahora recuerdo que había otro proyecto en dibujo al menos que vi, hubo dos más que vi en dibujo. Uno que usaba las escalinatas que van hacia arriba, que son unas escalinatas que se ven desde la calle. Está la puerta principal del museo de lado derecho, está esa pequeña puerta que da a las escaleras y eso siempre se ve. Las escaleras nunca desaparecen por una puerta o algo. Y él quería utilizar estas escalinatas un poco al estilo que en São Paulo ponen en las escalinatas: primer andar, tal cosa; segundo andar, negocios.

Una señalización.

Una señalización y también me dijo que en Tokio los negocios son muy encima en los edificios. Las escalinatas tienen ahí señalizado qué hay en cada andar. Entonces había propuesto trabajar con texto en esas escalinatas, una especie de poema concreto. Cuando el público pasara por la calle siempre lo vería. Y pienso que eso iba a la cosa de la fachada, de algo que está ahí. En el pasillo del museo, la puerta grande que se abre y se abre de una manera muy particular, a la mitad. En uno de sus dibujos – no digo que haya una propuesta muy armada, sino eran como algunas primeras ideas – había un proyecto que ponía o producía otras puertas adentro, de tal modo que había este recorrido un poco ondulado por varias puertas o compuertas hacia este espacio. Mucho más de intervención así. Creo que con lo de Abraham por ejemplo no hubiera podido coexistir tampoco, pero en ese momento no habíamos llegado a tanto, era como más abierto. Creo que con Vitor había varios proyectos. Hubo una conversación con varias posibilidades de proyecto que en ese sentido, creo, es muy distinto del Pabellón, que es un concurso y los que concursan presentan un solo proyecto. Pero en el caso de Vitor la elección de cuál de esas propuestas era la mejor para el espacio fue una conversación con él y con el resto del equipo. Creo que si tienes un proyecto que intervenía en la fachada no fue algo que significara también pedir un permiso a la

universidad, al menos no lo hicimos. El edificio es parte del Patrimonio Universitario. Lo que significa que la UNAM es dueña del lugar y por lo tanto Patrimonio Universitario cuida esos edificios y está al tanto si se fotografían, si se hace algo. Nosotros no negociamos eso con Patrimonio Universitario, simplemente lo hicimos. Creo que haberlo hecho hubiera sido un problema.

Negociarlo?

Sí, porque creo que abre la puerta a la pregunta de si es correcto o no es correcto intervenir en el edificio. Y ahora mismo no se ha hecho nada institucionalmente. Entonces mientras institucionalmente pienso que no haya un problema, también ¿por que pasar por ese lado del Patrimonio Universidad si de verdad, creo, que sería meternos la pata? Creo que mientras hagamos lo que hacemos y volvamos al edificio y respetemos eso... y sí, tenemos muy claro adentro que eso ocurre y Graciela ha sido muy apoyadora, siento que mientras eso ocurra, todo está bien. Entonces tampoco es una negociación así tan institucional con permisos escritos. Sino una negociación interna entre quienes estamos en el museo, el artista y con mi jefa, que al final tiene que saber qué está ocurriendo. Pero sí, no hay en ese caso papeles y cosas. Por ejemplo, hubo un proyecto el año pasado con el colectivo francés France Ficción que implicaba que ellos tenían que dormir en el museo 40 horas seguidas. Ahí sí tuvimos que hacer un trabajo de papeles y permisos, porque eso significa que los guardias del museo tienen que permanecer en esos tiempos alerta de esa situación y además el museo se cierra. Entonces ese tipo de protocolos institucionales, sí, tenemos que escribir una carta justificando, y decir por que vamos a cerrar el museo, por que tal y tal, y tienen que enterarse. Sobre todo por cuestiones laborales, sindicales. Seguirles pagando a los trabajadores aun cuando el museo está cerrado. Ahí hay una justificación más que hacer. En el caso de lo de Vitor fue más una negociación interna y una decisión junto con él. Los varios proyectos por los que pasó, algo que hablábamos es que él sentía que tenía que ser un proyecto que pudiera ser respetuoso con el edificio. Y eso se habló desde el principio. Yo no tenía miedo en ese sentido. Porque creo que hay artistas que pudieran querer hacer algo de pronto más violento en términos de intervención. Ahora mismo cuando vuelva voy a platicar con un artista argentino que vive en México, que tiene un trabajo bastante más radical de

intervenir en un edificio, una estructura – bastante violento, demolición de casas y cosas así, y él nos buscó. Yo tengo miedo. ¿Que puede hacer en el Eco? Que cosa va a proponer? Lo comento solo porque creo que hay artistas que justo van de tras de eso.

Y que lo sabes cuando los invitas.

Acá al menos sí. Él quiere proponer algo. Si funciona bien, se hace. Pero en el caso del Pabellón es muy distinto. El Pabellón es un concurso, tiene un ordenamiento, unas bases en que se dice que la intervención no debe dañar el edificio. Al menos proponer algo que no dañe. El edificio es bastante frágil, parece que no, pero es bastante frágil, porque el muro gris del patio – el alto que da al anexo –, la mitad de ese muro es de adobe. El adobe es bastante frágil, no puedes colgar una cosa así pesada. Se cae en pedazos el muro. Y pasó con uno de los Pabellones. Eran cuerdas con cadenas, ese Pabellón se cayó creo que dos o tres veces y cuando se cayó ralló un pedazo del edificio. Ahí sí hubo un daño del edificio que hubo que reparar. El techo de adentro del museo es un plafón, no es un techo sólido. Fue un edificio hecho con bastantes pocos recursos, con lo mínimo necesario, y creo que sí, no estaba tampoco pensado como un espacio que iba a sostener mucho peso. Creo también que la idea de los 1950 de una intervención llegaba a una escultura muy grande en el patio, la serpiente y lo que ocurría ahí, o los murales o una pieza de danza y tal. Y creo que no es que no imaginaran otra cosa, pero no es un espacio que está hecho como un museo de arte contemporáneo, que tiene unos techos altísimos, elevadores de carga, que soporta cualquier cosa. El Eco, más que intocable, es un espacio también bastante frágil en muchos aspectos. Entonces el Pabellón tiene que considerar eso en las propuestas y al ser un concurso nosotros un poco no nos desligamos de la decisión, porque participamos de esas reuniones y del concurso, por supuesto, pero la decisión última no es nuestra, la decisión última es del jurado. En mi experiencia las dos veces que he estado con un jurado han sido buenas experiencias, no hemos tenido que pelear y decir “esto no”. Pero sí toca del lado del museo opinar sobre los proyectos, más en un plano de decir “esto no se puede hacer, esto sí, sería muy difícil, esto sería peligroso...”. Hay ese punto que los mismos miembros del jurado toman en cuenta. Pero entonces hay en el caso del Pabellón una restricción económica, un tope muy claro.

¿Los arquitectos ya lo saben cuando proponen?

Sí, está en las bases. Las bases dicen que el proyecto no debe costar más de 120 mil pesos, que son como 10 mil, 12 mil dólares, y ellos deben entregar un presupuesto ya con su propuesta, con cotizaciones, como si lo fueran a construir.

¿Ustedes pre-invitan a esos arquitectos a que presenten un proyecto?

Son cinco siempre, han sido cinco, y esto es una selección interna entre Jorge Mundía, el comité del Eco – que son tres personas externas –, una curadora, Tatiana Cuevas, y Luiz Felipe Ortega, que es artista. Jorge y yo pedimos recomendaciones a cinco o seis personas o instancias: a la revista de arquitectura con la que colaboramos, a un par de universidades, a arquitectos que dan clases, al Liga, que es un espacio de exhibición de arquitectura... Ellos nos recomiendan personas que les parecen interesantes, que han visto recientemente, y reunimos alrededor de 70, 80 carpetas.

¿Estas carpetas ustedes reúnen haciendo investigación?

Sí, no hay un convocatoria. Y esa es una gran pregunta. Ese es un punto que tenemos que tener más claridad. Porque también al jurado le parecía que no había mucha claridad en ese aspecto, porque al no haber una convocatoria abierta, pues siempre se hacía por invitación todo. O sea, desde la recepción de la carpeta hacia la invitación para presentar un proyecto. Yo lo que he hecho un poco es que de pronto hay gente que se acerca conmigo y me dice me gustaría que me invitara para el Pabellón, y yo digo “sí, manda tus cosas, y las voy guardando en una carpeta a las que anexo esas”. Pero son cosas muy personales.

¿Y los cinco quien decide es un jurado externo, no es ni el comité ni ustedes?

Sí, un jurado externo.

¿Siempre distinto?

Siempre distinto, de tres personas, y siempre también hay arquitectos y un artista. Lo de tener una convocatoria abierta o no yo siento que mucho ha dependido también de lo que se necesita para hacer eso. Tienes que tener una infraestructura muy bien armada en cuanto a como se va a procesar esa información. Y también siento que puede ser de pronto un volumen que no podamos manejar, porque los arquitectos también... un poco funcionan en base a ese tipo de lógica, de concurso, y están enviando cosas constantemente. Pero entonces la cosa es abrir lo local y lo nacional. Si abrimos lo nacional y recibimos 500, ¿qué vamos a hacer? No podemos ni ver las 500, no tenemos esa capacidad. Y no hemos llegado como a un punto medio en donde podamos reducir un poco esa selección por medio de una convocatoria súper específica, por edad, por tal. Pero aun así, puede ser un volumen que no podamos manejar. Entonces mucho ha dependido de eso, la verdad. No que no queramos tener una convocatoria abierta. Sino que si recibimos 500 carpetas o 1000 no sé lo que vamos a hacer. Tal vez eso es imaginar y no, y tal vez llegarían 30, no lo sé. Pero no lo hemos probado. Pero una vez que se hace esa selección, que se hace en base a los portafolios y un poco a ver el trabajo de los arquitectos. Porque de pronto hay unos que solo han hecho casas, y otros que sí han hecho cosas muy distintas. Y a veces es bueno tener alguien que ha trabajado en distintas cosas, pensando un Pabellón. Y entonces elegimos en base a lo que vemos, a los portafolios, y a los que creemos que pueden hacer una propuesta interesante. Y a esos cinco se les invita, se les paga un *fee* súper simbólico de cinco mil pesos, que son 400 dólares o menos, que es para materiales. Y el ganador no tiene un premio de dinero, sino que se construye el Pabellón y es el museo que ejecuta el proyecto. O sea, nosotros somos los que hacemos el proyecto de construcción, no son los arquitectos solos. Creo que hay varios modelos ahí, cuando hay concursos de arquitectura. Muchas veces son los mismos arquitectos que tienen que administrar el presupuesto, construirlo, hacerlo, y aquí somos nosotros, pero en conversación con los arquitectos – no quedan fuera, por supuesto. Pero ellos no administran el dinero, lo hacemos directamente nosotros, como un proyecto de un artista.

Pero siguen en diálogo. Aunque en este caso el proyecto está hecho.

En el caso del Pabellón ya está planteada desde el principio. Y ya se está esperando el

veredicto del jurado. En las dos veces que yo he participado del Pabellón ha habido ajustes de proyecto una vez que se elije, en base a las preguntas del jurado. En el caso de Magui y Salvador especialmente hubo una segunda ronda de preguntas a ellos, porque la propuesta primera era construir una plataforma que puede sostener mucha gente, tienes que tener claro que la puedes sostener, y como vas a resolver eso. Y al final ellos habían propuesto primero una plataforma rentada, que son esas plataformas para autos, exhibición de coches, que soportan muchísimo peso.

¿Para ponerla por debajo?

Por debajo. Al final nuestros constructores sugirieron una estructura física que ellos hicieron concreta en lugar de rentar esa estructura. Porque no se podía con la estructura rentada rodear la columna, hacer esos detalles que estaban súper bien hechos. Eso no se podía hacer en el primer proyecto y eso ya se fue resolviendo en el proyecto de la construcción.

La manera constructiva. Como hacer con que la propuesta exista de mejor manera posible y necesaria.

Exacto. El Pabellón anterior por ejemplo era un muro que atravesaba el patio. El arquitecto propuso que el muro se hiciera de madera reciclada. Había una propuesta también de reutilizar materiales. Al final reutilizamos, pero reutilizamos metal, que era lo que había en la universidad. No reutilizamos cajas de madera. También para la pieza de Magui y Salvador se reutilizó madera que venía de una exposición que habían hecho en el MUAC, de muros, llevamos esa madera y la devolvimos a la UNAM después. Entonces el criterio era sí se reutiliza pero, si tenemos metal, ¿por qué vamos a comprar la madera reciclada solo para que el proyecto sea así? Si la idea es reciclar algo, pues hay metal e igual no se va a ver, está debajo y se hace. Entonces en los dos casos hubo ajustes con los que los arquitectos han estado de acuerdo.

Sí, bien técnicos, no de conceptualización.

No. Y en conceptualización creo que el Pabellón siempre ha sido un éxito porque... Me refiero al éxito con el público, porque el público lo espera. Es un programa que ya existe, entonces el público ya está esperando ver qué es el Pabellón, está esperando ir a esos eventos en el patio, que son súper bonitos. A diferencia de un proyecto de un artista que no saben qué esperar. El público sabe qué esperar con el Pabellón. Sabe que va a esperar una intervención.

Y sabe que va a esperar una sorpresa también.

Claro. Hay mucha expectativa, especialmente entre los arquitectos.

¿Como han pensado la cuestión de seguridad con la rampa? Pues se queda al final de un muro.

Creo que fue un poquito una irresponsabilidad. Los arquitectos no querían que hubiera una guarda ahí, porque estéticamente cambia completamente la idea. Nosotros coincidimos en eso, sin embargo acabamos poniendo un cablecito, un cable de metal que casi no se veía pero entonces también no ayuda tanto, hay gente que no podría verlo. Creo que lo más peligroso era con los niños. Los adultos al final son más cautelosos, y muchos ya conocían el espacio, entonces sabían... Un niño jugando no. Y sí nos pasó tener niños y verlos demasiado cerca de allá, y tener que decir a los padres “oigan, cuidado”. Hubo varios momentos así medio tensos, justo porque un niño muy fácilmente se puede caer de ahí. Los guardias estaban ahí, decían “cuidado”, pero aun así algo puede pasar. No te aseguras. Creo que sí, la pieza hubiera cambiado radicalmente con un barandal, porque lo bonito es que no se veía que pasaba, desde afuera no sabías porque había alguien parado ahí. Y si hay un barandal es muy distinto. Pero sí, creo que tengo que acertar que ha sido un poco de irresponsabilidad. Que bueno que no paso nada, pero sí hubo algunos momentos un poco tensos. El Eco creo que sigue siendo un lugar en donde todos esos protocolos están tácitamente ahí, pero no siempre se siguen al pie de la letra, porque no es una institución muy grande. En el MUAC eso no podría pasar, porque los protocolos están marcadísimos. En el Eco creo que la escala del museo, estamos afuera de la universidad, que seamos un

equipo pequeño, entre nosotros todos sabemos que está pasando. Los guardias también. Controlamos eso un poquito, hace que esas cosas puedan ocurrir. Porque en un espacio más grande en que un día tienes un guardia, el otro día no lo conoces, hay alguien del museo que no está enterado viendo el proyecto, eso ya descontrola mucho. Aquí creo que estamos todos tan inmersos en el proyecto y en el programa que casi lo cuidamos como nuestra casa. Estamos viendo lo que ocurre, como se comporta el público, etc.

Y quizás la distancia entre ustedes, que están pensando la programación y la piensan de manera un poco más colectiva, y los que estarán junto al público no es una distancia tan longinqua.

Sí. Entonces creo que sí, las negociaciones son mucho a los criterios a los que vamos respondiendo y no es una cosa tan estricta, que esté por escrito todo.

Para cerrar con esa pregunta. Me parece interesante escucharte en el caso del Pabellón sobre lo que hablábamos de doble operación, que es: el arquitecto responde al lugar y propone un proyecto para ese lugar, una pieza arquitectónica; entonces el museo en un segundo momento responde a la pieza, a este nuevo lugar creado, a ese nuevo contexto y crea programas públicos para el lugar.

Sí. Creo que eso además ocurre bastante rápido. No hay mucho tiempo... De hecho en este año estamos pensando lanzar la convocatoria del Pabellón desde diciembre. Siempre lo hacíamos en enero, pero para construir el Pabellón en marzo, es muy pronto. Vamos a lanzarla en diciembre para tener el veredicto principios de enero y tener un poco más de tiempo para reaccionar. También es interesante reaccionar así tan rápidamente a algo, pero en términos de logística a veces no puedes programar algo con tan poco tiempo. Porque simplemente no puede asegurarte que las personas puedan. Desde el momento en que llegan los proyectos en el museo, son cinco, y que viene el jurado, desde ahí el equipo del museo comienza a especular todo. Como esto serviría para esto, esto que mal, esto que bien. Y casi siempre el museo tiene un favorito al equipo, pero una vez que se elige el Pabellón, es muy rápido el proceso de sentarnos y simplemente hablar de las cosas que pensamos estar

presentes en la propuesta. En el caso de Magui y Salvador creo que lo más evidente era: ahí está la diagonal, donde se crea por lo tanto una inestabilidad. Podemos hablar de equilibrio, del contacto con la calle, y desde ese lugar, del equilibrio, que invitamos a una bailarina a hacer una improvisación ahí. Pero después hubo otras cosas que tenían más que ver con el programa de poesía concreta o con la investigación de poesía concreta, como un video de Carl John Ruiz, un artista que trabaja mucho con texto, una lectura de poesía, cosas que ya no eran directamente dialogando con esa espacialidad. Tratamos de que el programa tenga una cierta lógica. En el Pabellón pasado todos los eventos eran a los sábados, se llamaba sábados de Pabellón. Entonces hubo creo que cinco eventos seguidos en sábados, en donde decidimos que íbamos a invitar otros organismos independientes para programar un sábado en conjunto con nosotros. Entonces había una fundación que se llama Fundación Alumnos 47, una revista de arquitectura, una revista que está en Nueva York, que vinieron y programaron algo. Pero eran estas invitaciones a alguien más, a ellos tomar el espacio y generar algo. Entonces los sábados de Pabellón eran un poco para invitados y era bastante distinto qué podía pasar cada sábado. Por ejemplo, en la publicación que te traje, los desprendibles estos son un cadáver exquisito, son el producto de un sábado de Pabellón de un grupo de un proyecto de arquitectura que propuso y había una mesa larga en el patio y los arquitectos venían o venía el público – pero la mayoría arquitectos – a dibujar estos cadáveres. Entonces dibujaba cada quien y fue una tarde muy familiar. Y estos son los resultados de uno de esos sábados. Hicimos más cosas, pero tres noches las programamos en esa lógica de decir, van a ser tres noches en tres actos, lo que significaba que eran tres cosas. De pronto una proyección de video, un concierto y una lectura de poesía.

Tres noches a lo largo del periodo del Pabellón.

Fueran más de tres noches porque hicimos otras cosas ahí, como la presentación misma del Pabellón, que fue una charla con dos artistas invitados y Magui y Salvador que iban a comentar el Pabellón. También hicimos otro concierto que estaba fuera de esas tres noches. Creo que una película. Hicimos un *screening*, pero ya como la programación del Pabellón. La concentramos en 4 semanas o 5 y eran estas tres noches en tres actos.

Entrevista com Vitor Cesar

Parte 1

[1º de setembro de 2013]

[Museo Experimental El Eco, Cidade do México]

Como se deu o processo de pesquisa em torno do museu El Eco, ou seja, do lugar, contexto, onde o trabalho foi realizado?

Pra explicar, talvez seja melhor que eu fale sobre o convite. A Paola [Santoscoy] e eu nos encontramos em São Paulo. Ela contou que estava na direção do El Eco, me deu um livro sobre o museu e me convidou para pensar um trabalho, já sabendo que eu trabalhava contextualmente e tendo em vista a ideia de experimentar, considerando que o nome do museu é Museo Experimental El Eco. Desde o convite, passaram-se mais ou menos uns seis ou sete meses. Tentei pensar alguma coisa, mas tive dificuldades. Era quase impossível para mim trabalhar à distância, porque não conhecia o lugar. Quando ela me convidou, a ideia era justamente que eu fosse conhecer o museu, pensasse o trabalho e depois de um tempo voltasse para montar. A gente foi conversando e, não lembro muito bem por que, essa viagem atrasou. Até conseguir vir ao México foi muito difícil desenvolver uma ideia, porque não conseguia ter a priori nenhuma proposta. Eu precisava partir desse lugar. Vim em outubro e quando cheguei já existia uma data para realizar a exposição, que era mais ou menos por fevereiro de 2013. Foi pouco tempo entre a visita e a exposição, o que nem sempre é fácil, pois às vezes posso ser lento. Foi até angustiante a primeira vinda. Tinha lido a respeito do museu e visto imagens, mas é totalmente diferente a experiência do espaço. Quando cheguei no México, tive uma semana para conhecer o museu e pesquisar o bairro. A gente já tinha inclusive comentado sobre a possibilidade de estabelecer alguma relação com as pessoas do bairro, no entorno do El Eco, a partir do que eu já vinha fazendo. Foi uma semana muito intensa. O que tentei fazer foi, de um lado, pesquisar mais sobre o próprio museu; e de outro, caminhar muito em volta e tentar ficar mais aberto para ver como eu percebia o entorno. É uma situação que pode ser delicada, porque o artista acaba correndo alguns riscos de, por estar em outro contexto, colocar-se numa posição de estrangeiro que supostamente tem um olhar mais sensível ou “mais possível” por não pertencer àquele cotidiano. É uma posição com a qual não me sinto muito à vontade. Então desde o início já me coloquei a condição de tentar propor algo que partisse do meu trabalho e que tivesse relação com o contexto do museu, mas consciente dessa condição de estrangeiro, evitando um possível olhar “mais informado”. No fundo, sempre alguma coisa pode chamar a atenção e parecer relevante, mas no cotidiano das pessoas isso pode estar codificado de um

jeito tão diferente que nosso olhar pode acabar sendo ingênuo ou mesmo irrelevante. Falando um pouco mais da pesquisa, uma das coisas que me impressionou muito nessa primeira visita foi a arquitetura do museu. Por isso, pesquisei mais sobre a arquitetura do que imaginava. Tinha a expectativa de partir mais do entorno, mas o museu me sensibilizou bastante e me dedicar mais ao seu projeto e à arquitetura no México. Para desenvolver mais sobre arquitetura, gostaria de falar sobre a experiência de quando cheguei no museu. O El Eco tem uma história interessante, foi projetado pelo artista Mathias Goeritz, por encomenda de um amigo chamado Daniel Mont, que era envolvido com restaurantes e bares. Este amigo disponibilizou uma verba e um lugar para Goeritz construir algo, com a única condição de que este lugar incluísse um bar. Goeritz então propôs criar o museu, sendo a arquitetura entendida como o seu trabalho enquanto artista. Ao desenvolver o museu, Goeritz escreve um texto intitulado “Manifesto da Arquitetura Emocional”, no qual reage à arquitetura moderna racionalista, que teve maior repercussão no Brasil, de influência francesa, principalmente pelas ideias de Le Corbusier. A experiência do museu para mim foi bem impressionante, pois estava mais acostumado com a experiência da arquitetura de influência racionalista, conhecida também por Estilo Internacional, e que no Brasil está bem evidente, por exemplo, em Niemeyer. Quando visitei o México, me dei conta de que realmente há uma diferença grande no entendimento de Modernismo na arquitetura daqui e do Brasil. Algo que sabia da época em que estudava arquitetura, mas acredito que a experiência do corpo no lugar traz outra compreensão. Então isso foi forte, porque se olharmos a arquitetura no Brasil – Niemeyer, por exemplo –, geralmente existe uma situação formal em que o edifício é pensado de uma maneira escultórica, como uma joia. Você imagina o prédio num campo aberto, o vê distante, de fora, como uma presença escultórica, como Brasília. Existe um pensamento ali que reivindica uma suposta autonomia da forma. E aqui é diferente. O museu, por exemplo, se situa voltado para dentro do terreno, ajusta-se a ele, e de fora você não dá conta inteiramente do que é essa forma plasticamente. Assim como a casa de [Luis] Barragán: ao chegar, vemos uma fachada – antes de visitar, imaginava que fosse encontrar uma grande escultura. E ao passar na rua, nem imaginamos o que está ali. Foi uma grande surpresa. Além do texto, Goeritz faz o projeto do museu, como manifestação da *arquitetura emocional*. E ao desenvolver o projeto, não existe um projeto de arquitetura tradicional, com um desenho técnico. O artista faz um desenho mais abstrato;

vem para o local da obra e trabalha juntamente com os pedreiros, definindo onde as coisas vão acontecendo. Não existe uma planta prévia detalhada. Existe esse desenho mais abstrato, que eles tentam traduzir para o espaço.

Ele tinha um conhecimento técnico?

Não sei, acredito que algum conhecimento sim, porque ele já tinha trabalhado com o Barragán. Mas acho que é uma problematização da própria ideia do projeto, porque ele reconhece que a transposição do desenho para o espaço se transforma, já parte dessa condição. O que se planeja está muito mais aberto às modificações que surgem ao longo da construção. Eu acho muito bonito, na verdade. É outra noção de projeto. Convencionalmente, você tem que incluir as cotas, antecipar até os milímetros, enquanto Goeritz se abre para a dinâmica do canteiro de obras. Essa abertura acontece também na forma do prédio. Você percebe, na entrada, o grande corredor, que vai desde a fachada até a última parede do museu e que tem uma inclinação em que os dois planos laterais vão se fechando, o que aumenta a sensação de perspectiva. Na rua você tem a sensação de que o lugar é mais comprido, porque o corredor se fecha. Para ele, as formas e o espaço não se justificavam apenas a partir de um discurso supostamente funcional. Há poucos ângulos retos no museu. Ele constrói o pátio com as paredes altas o bastante para que o visitante esqueça um pouco o exterior. Constrói também essa torre amarela, meio expressionista. Ele elabora o espaço de um modo que as alturas das paredes não são as mesmas. E na sala principal faz essa porta de vidro com uma esquadria em forma de cruz – durante o dia, quando bate a luz do sol, a sombra da cruz se projeta na sala. Tudo isso me fez perceber esse espaço como um lugar de contemplação – subir as paredes para diminuir o contato com o exterior e construir um oásis. Além disso, ao ler sobre espiritualidade no manifesto da *arquitetura emocional*, me fez pensar nesse espaço como um lugar que tem relação com o a ideia de sagrado – não vinculado a uma religião, mas no sentido de um convite a uma relação de respeito com o espaço. Me trouxe uma sensação de templo, de espiritualidade, de meditação, de contemplação, de um tempo mais alargado. Fiquei com essa sensação de um lugar em que você pode ficar em silêncio. Não é o lugar do uso e da ação política. Mas isso já é uma outra coisa, parte de uma questão conceitual que venho lendo. Tem a ver com o que

falei do texto de Hannah Arendt, sobre liberdade, em que ela faz uma crítica a Platão. O pensamento de Platão estabeleceria a separação entre essência e aparência, priorizando a essência, e que repercute hoje em ideias como: o espírito é mais importante que o corpo, a forma segue o conteúdo. Platão propõe que numa reflexão sobre o mundo das ideias, mesmo “retirado” do mundo, o filósofo seja o mais indicado a governar a pólis. Segundo Hannah Arendt, o problema dessa proposta é apontar para a política como algo que pudesse acontecer distanciado de outras pessoas. Para a autora, a política só é possível no encontro com o outro, no confronto de opiniões. E para ela política e liberdade são como sinônimos, a política é o sentido da liberdade. A liberdade só existe quando exercida no mundo, na relação com o outro. Enquanto está só na sua cabeça, é outra coisa. Ou seja, só pode existir liberdade com dois. É no campo da ação, quando você atua, que a liberdade se exerce. Então me interessa pensar – influenciado também por Mario Pedrosa, para quem a arte é o exercício experimental da liberdade – a liberdade mais relacionada a esse campo da ação do que da contemplação. Por isso muitas vezes é uma opção trabalhar nesse sentido, tentando pensar propostas que de alguma maneira tenham a ver com certa ação política ou que estimulem mais essa postura do que a contemplação. Quando cheguei aqui no museu, pensei: como posso responder a essa situação da contemplação com a qual não estou muito habituado? Respeitei bastante o lugar mas pensei qual o tipo de profanação poderia acontecer. Há um detalhe também importante: o museu não tem paredes lisas, são todas com textura. Comecei a pensar como poderia, com certa ambivalência, lidar e negociar com o trabalho de Mathias Goeritz, que acho muito forte. A partir daí comecei a trabalhar. Porque não vou fazer um trabalho que apresente a contemplação como algo errado. Acho que as coisas devem, de alguma maneira, ser colocadas sob uma perspectiva em que você possa pensar criticamente sobre a relação entre, pelo menos, dois modos de pensar.

Era um pouco pensar em como potencializar aquilo que faz sentido para ti a partir da potência que existe aqui?

Exato. Não tinha como trazer um trabalho que já existisse, pronto, depois de refletir sobre tudo isso aqui no próprio museu. Como o tempo era curto, estava ansioso. Logo quando cheguei, a cabeça trabalhando o tempo inteiro, eu e a Paola subimos nessa outra sala [no

segundo andar do museu] e me lembrei imediatamente de um trabalho que já existia, o *Modern Architecture*. Ele entra de uma maneira contextual em relação à minha experiência, porque é um trabalho que partiu de uma situação da arquitetura moderna no Brasil. Para mim, era ver como funcionaria aqui. É um trabalho que tem a ver também com a ideia de compartilhar responsabilidade.

Parte 2

[1º de abril de 2014]

[Café na Galeria Metrópole, São Paulo]

Tem mais alguma coisa sobre o teu processo de pesquisa que tu queiras destacar? Isso de se deparar com a arquitetura, que acaba tendo um peso maior do que tu imaginavas... E, também, algo que não chegaste a falar, que foram as caminhadas pelo bairro.

Caminhando bastante, tinha a ideia de me disponibilizar para um estado de atenção ao entorno, para pensar como a cidade se comunicava ou não com o espaço do museu. É um modo de entender como surgem alguns partidos do trabalho. Várias coisas chamam a atenção, mas a forma como se relacionam com o lugar é mais difícil de elaborar. A feira em frente ao museu era uma referência forte para mim. Pensei sobre como as pessoas que estão na feira se relacionam com o museu, e se o museu de alguma maneira poderia ser um lugar para fazer uma reflexão sobre essa situação. Daí teve a ideia do trabalho do toldo, um projeto na verdade, que não foi executado, mas fez parte da proposta por aparecer no convite. Algo bem objetivo que percebi das caminhadas no entorno foram letreiros de ferro da época em que o museu foi construído, principalmente em duas ou três igrejas. Fez

sentido para mim relacionar com o museu, por serem lugares que também estimulam um olhar contemplativo. E eram letreiros que remetem à época da construção do museu, não são atuais. Então pensei em trazê-los para o trabalho. Essa postura que tenho de tentar entender o que está acontecendo envolve certo cuidado. Tento evitar a posição do artista que teria uma suposta sensibilidade maior do que as outras pessoas, principalmente na condição de estrangeiro – como se o estrangeiro tivesse condições de perceber melhor o lugar. Sempre cuidado para não cair nessa situação. Para mim o letreiro poderia construir algo ambíguo. Revelar a própria contradição desse tipo de ação, como aconteceu na Bienal do Mercosul [na 8ª edição da mostra, em 2011, quando o artista participou com os trabalhos *Campainha* e *Interfones*]. Atuando em um espaço da cidade, você propõe algo, uma ação fora de um contexto, de um cotidiano. Você intervém, interrompe. É uma pequena ruptura. Ao mesmo tempo, como é que isso também produz sentido naquele lugar sem ser autoritário? Acho que é uma contradição, um certo dilema, e um modo de pensar. Essa contradição para mim só pode ser resolvida a cada ação. Prefiro partir de uma situação ambivalente. Não escolher necessariamente um lado – até porque na verdade não são lados, não tem melhor nem pior –, mas entender diferentes contextos e tentar lidar com eles. Por mais que exista uma contradição, é importante pensar em como lidar com as coisas de maneira ambivalente. Para trazer outro exemplo, no começo de minha pesquisa mestrado, pesquisava ações de arte na rua no espaço da cidade. Cheguei a um ponto em que fiquei muito crítico à noção de monumento, enquanto achava mais interessantes trabalhos de intervenção mais performática. Ao final do mestrado, no entanto, me dei conta de que não dá para escolher um ou outro. Um monumento também pode fazer sentido para um grupo específico de pessoas em algum lugar. Seria até autoritário falar que um monumento sempre expressa apenas uma situação de poder, de dominação... E percebi que às vezes essas ações urbanas também acabam reproduzindo, mesmo sem querer, essa lógica de poder e dominação dos monumentos. Como seguir sem necessariamente abandonar uma dessas coisas, mas trabalhar de maneira ambivalente? Como referência para essa ideia, tem o Hélio Oiticica com o texto “Brasil diarreia”. A ideia dessa ambivalência era importante revelar, e foi então que veio o texto, o modo como é construído, uma frase que em si contém uma ambivalência. Na gramática se chama anfibologia: dependendo de como você lê, tem um sentido diferente. Não sei se tenho algo mais para falar sobre o entorno, acho que é isso... Só pra tu entenderes

mais do processo de pesquisa: quando vi a feira e os toldos, comecei a pensar que existia naquele espaço uma separação muito clara entre esse espaço que eu interpretava como sagrado e o outro, que era justamente a feira. Todo mundo ali, no meio da rua, caótico... E me parecia meio óbvio, enquanto ação, trazer algo que é profano para um lugar sagrado. A ideia não era muito essa. Mas em algum momento fiquei pensando em como os contextos poderiam se comunicar. Não era trazer algo de fora para dentro do museu, mas em algum momento pensei: como é que, a partir das dinâmicas ali de fora, se pode produzir algum sentido dentro do museu, a partir da própria arquitetura do museu? Uma coisa é você deslocar um objeto para o espaço de exposição, outra é tentar criar uma situação mais ambígua e, a partir dela, ser propositivo. Se levo só aquele toldo para dentro, isso significa algo. Se trago as características desse toldo, pensadas para o lugar que estamos chamando de dentro, aí é diferente. Por exemplo, para mim contava muito o fato de que aquela forma muito simples, uma cobertura de feira, poderia ser traduzida como um elemento que é o toldo, numa arquitetura que lida com penumbra, luz e planos. Aquilo poderia ter outro pensamento, outro lugar. Não era para o toldo representar algo de fora, mas refletir sobre a arquitetura a partir de um pensamento que também existe fora, pensamentos que se comunicam. E com a luz no toldo, tudo ficaria avermelhado na sala de exposição. Aliás, aquela arquitetura trata também de pintura, de luz e de transição entre espaços. Então, no projeto, haveria um toldo na porta da galeria que dá para o pátio, do lado de fora, onde entra a luz. Sem nenhuma iluminação artificial, seria repensar características da própria arquitetura. Mas o trabalho acabou não acontecendo porque, quando tive essa ideia, já era tarde, estava perto da data da exposição. Em termos de produção, era inviável. E já existia uma proposta de outro artista para ocupar esse espaço. Se tivesse negociado mais cedo, talvez fosse possível, porque a equipe do museu sempre foi muito aberta. Penso que em relação à pesquisa é isso. Falei das diferentes noções de modernidade. A ambivalência é importante para a decisão de construir a frase, para esse tipo de atuação do artista. Como o trabalho foi feito fora, na rua, acho que é preciso ter responsabilidade, estar ciente de como você responde àquele lugar. Acho perigoso o discurso do artista que “traz” arte para a rua – o artista que faz algo na rua como se levasse arte para as pessoas. Ou ainda algo que acontece em bienais e algumas outras mostras de trabalhos na cidade: o artista estrangeiro que tem uma suposta posição privilegiada em relação àquele lugar – e pode ressaltar

algumas coisas que você no cotidiano não percebe. Tenho cuidado para não cair nessas armadilhas. Funciona como uma justificativa para ficar chamando artistas para fazer ações que muitas vezes dizem mais respeito ao meio da arte do que, de fato, ao lugar. Penso que, para atuar nessas situações, é preciso não trazer apenas a sua experiência e apresentá-la ali, mas negociar com o que emerge. É uma questão de negociação. Não posso me isentar dessa responsabilidade e tentar me mimetizar com uma pessoa que é do lugar, uma pessoa nativa, que nasce lá e tem outra percepção. Essa ambivalência, essa tentativa de negociar, de perceber os dois lugares e tratar criticamente os dois contextos é muito importante. No trabalho era importante tentar evidenciar um pouco isso. Por isso a frase ser ambivalente, ter duas leituras.

Tu já falaste bastante disso, mas talvez tenha algo que queiras acrescentar: que aspectos desse lugar mais te chamaram a atenção e alimentaram de algum modo o trabalho?

Acho que essas duas perguntas acabam já sendo respondidas, de alguma forma. Posso tentar pensar em algo mais, mas acho que é isso.

Então sobre o desenvolvimento mesmo do trabalho. Como se deu o desenvolvimento do projeto e como funcionou a relação com a instituição nesse processo, seus diferentes profissionais e setores?

Isso é mais simples de responder. Eu adorei. A ideia de apresentar o trabalho *Modern Architecture* saiu dessa primeira visita. A gente estava visitando o museu e conversando. Falei bastante com a Paola, foi um processo de conversa mesmo, porque achava importante entender como a equipe do museu percebia os trabalhos naquele lugar. Uma coisa é como eu leio o espaço, e outra coisa é como as pessoas que estão lá o leem. Visitando o museu e a cidade e reconhecendo a importância da arquitetura, contei à Paola que já tinha este trabalho que partia da arquitetura moderna – e que essas diferentes noções de modernidade entre México e Brasil tinham me chamado a atenção. Achei que o lugar era propício pro trabalho. Então quando propus, ela logo concordou. Tenho um processo bem aberto... Eles foram

receptivos para isso. Cheguei a pensar em propor intervenções na escada, ocupar outros lugares, outras entradas, atuar do lado de fora de outra maneira... Cheguei a comentar algumas dessas ideias com a Paola. Então saí do México, dessa primeira viagem, com isso certo: que eu iria apresentar o *Modern Architecture* e a partir daí ver se surgia alguma outra coisa. Ela considerou que este poderia ser o meu trabalho. Mas queria muito pensar algo mais especificamente a partir da experiência na cidade. Ela concordou. Então, depois que voltei, tinha o desafio de pensar como elaborar e como responder ao contexto, sempre procurando conversar. E minha conversa foi principalmente com a Paola.. Depois que propus o trabalho da fachada, teve um momento em que ficamos discutindo, por exemplo, se escreveríamos o texto em espanhol ou em português. Isso foi completamente definido de modo conjunto. Inicialmente tive dúvidas, mas discutindo com a equipe do museu achamos que faria sentido ser em português, porque poderia criar outro tipo de estranhamento, que nesse caso não sei se eu perceberia pelo fato de falar português. Conversei um pouco também com o David [Miranda, um dos pesquisadores e curadores do El Eco]. Ele me falou bastante, por exemplo, de Mathias Goeritz, estudado por ele. E depois tive um contato maior com o pessoal da produção. Essa parte prática foi muito tranquila.

Queria saber como foi esse processo mesmo, por exemplo, na prática, quando propuseste o *Modern Architecture*, tu não levou nada daqui [de São Paulo]? O trabalho foi totalmente feito lá?

Levei a caixa, só não levei o tapete, mas a caixa com o pilar de mármore e a cordinha eu levei. Aliás, a cordinha não, foi lá.

E no trabalho da fachada, com essa questão da língua ainda em a ver...

Era tudo muito aberto, muito bem recebido. E não teve, como posso dizer, nenhuma indisposição para nada. Ninguém achou que o trabalho na fachada pudesse ser um problema, toparam na hora. A única questão nesse sentido foi a ideia do toldo, que cheguei a propor, mas que realmente era inviável pelo tempo... Quando propus, já sabia da dificuldade, mas achei que valeria à pena comentar. No mais, foi muito tranquilo.

Sobre o trabalho da fachada, tu propuseste o projeto e eles produziram tudo lá? Acompanhaste de longe?

Eles produziram lá e fui acompanhando à distância. Porque também tem outra coisa: no caso do letreiro, fiz um desenho, peguei as medidas e tentei fazer uma previsão. E é engraçado, se você pega o desenho inicial, está muito parecido com o que foi construído. Eu fiz uma maquete eletrônica. Mas uma coisa importante de comentar, que tem a ver com o processo da distância e, enfim, com o modo como tenho pensado algumas coisas de trabalho: é a própria noção de projeto. Estudei arquitetura e aprendi que é preciso fazer um projeto e tentar executar exatamente como você idealizou. Acho que não me tornei arquiteto porque aprendi que isso, pelo menos comigo, não funciona. Para mim o projeto vai criando novas demandas durante o tempo, e você vai tentando responder a elas. Aprendi em alguns trabalhos que a ideia de tentar fazer exatamente o que foi idealizado perdia qualidades as quais eu considerava importantes. Então, por exemplo, quando propus fazer o letreiro, não fiz um desenho específico de como seria. Disse que queria mais ou menos assim, com uma fonte de referência, a frase e o tamanho.

A referência de fonte, que eram as fotos que tu tinhas feito?

Isso. Então a partir daí o responsável por executar tem uma certa... A palavra não é liberdade, mas ele vai fazer um pouco do jeito dele.

Aí veio um desenho do projeto dele e tu aprovaste? Ou não, já foi feito direto?

Não tinha aprovação. Existiu uma certa surpresa quando vi pronto. Como não sou eu que executo, quem faz tem uma certa interpretação também. Para mim, isso é interessante, porque era alguém de lá da Cidade do México que estava fazendo, usando a referência de um letreiro que existe na própria cidade e tentando adaptar em uma frase nova. Acho que tem a ver com alguns processos de execução, que não são tão atuais, como um letreiro feito a laser, em que você corta exatamente como você quer. Antes você dizia a palavra a ser

publicada, e a pessoa executava um pouco a partir das técnicas dela. Acho isso interessante. Tem a ver com a forma como a gente entende design e projeto, e acho que tem a ver com reconhecer que certas coisas estão um pouco fora do nosso controle. E foi ótimo. Quando vi, achei muito bom.

Tu viste quando chegaste lá?

Quando eu cheguei lá... Eu acho que eles me mandaram alguma foto, mas é diferente...

Eles montaram contigo lá?

Vimos juntos e montamos na hora. E foi incrível. É interessante quando você faz esse tipo de trabalho em que não está acompanhando a execução. Tem uma certa surpresa. Tem arquitetos que lidam com a execução de um jeito muito bacana. A Lina Bo Bardi planejava, fazia o projeto, e na hora da execução ela praticamente se mudava para dentro do canteiro da obra. Montava o escritório dentro da obra, ia acompanhando e tinha um retorno ali do que as pessoas iam fazendo.

Na primeira parte da entrevista, chegaste a falar do processo do próprio Mathias Goeritz...

Era isso que ia falar. Lógico que não dá para comparar porque são escalas e trabalhos muito diferentes, mas para mim fazia sentido pensar nessa relação. Não tinha que ficar pensando no tamanho perfeito, vendo amostras. Costumo trabalhar muito assim em outros projetos, entendendo que o modo de fazer do outro também pode ser absorvido pelo trabalho.

O teu contato, a maior parte do tempo, foi só com a Paola?

A maior parte do tempo, sim.

E quando tu foste para lá montar é que tiveste mais contato com a equipe de

produção?

Foi. E tive uma conversa muito bacana com Jesus Caba, que é o designer gráfico do museu. Pensando na relação com o museu, o fato dessa instituição ser pequena, ter uma equipe não muito grande, é muito legal, porque você lida um pouco com cada um, não existe uma distância tão grande. Tudo bem, no momento de necessidades mais práticas, falava com a pessoa da produção. Quando era para discutir alguma coisa de design, falava com o designer. Quando era algum assunto da curadoria, falava com a curadora. Mas no geral, todos participam do processo de alguma forma. Isso é muito bom, porque você tem retorno de diferentes contextos. Vai entendendo como cada um entende aquele espaço. O próprio fato do Chucho [Jesus Caba] ser alguém que estava experimentando com tipografia no material gráfico era uma maneira de eu encontrar sentidos ao trabalhar com tipografia. Acho que isso conta muito durante o processo. A minha relação com o designer não era só na hora de discutir sobre design, a gente ia conversando sobre várias coisas. Aliás, eu fiquei com a sensação de que quando se trabalha numa escala um pouco menor, todo mundo está meio junto. É uma equipe em que todos participam, cada um tem sua responsabilidade. Senti isso no El Eco. Quando tivemos essa dúvida da língua, de ser espanhol ou português, a Paola comentou: “A gente conversou para pensar como poderia ser, e todo mundo chegou nessa conclusão”. Talvez por isso também o trabalho tenha continuado montado depois da exposição. Pelo que a Paola me comunicou, foi uma proposta conjunta das pessoas que trabalham no museu. Me impressionou muito o modo como a equipe trabalha. Cada um tem sua responsabilidade, mas todo mundo está muito a par do que está acontecendo. Isso faz muita diferença.

No envolvimento das pessoas com o que acontece ali...

Exatamente. Existe uma sensação... Enfim, não sei nem se tem a ver com o que a gente está falando. Eu não vou responder à entrevista, não, vou conversar contigo, tá? Acho que me sinto melhor...

Tá (risos).

Eu tive uma sensação de que o que se constrói ali não é apenas uma equipe de trabalho, mas um espaço comum, em que todos participam de um modo que não é apenas na sua função. Pra mim isso tem a ver com certa noção de espaço público, entende?

As pessoas estariam ali como pessoas também e não só como profissionais, algo assim?

Exatamente. E todo mundo muito à vontade nessa condição, sabe? Isso fez uma diferença enorme. E outra coisa, a Paola sempre foi muito aberta. Para ela podia ser algo muito experimental, não havia limite nesse sentido, e para ela também não tinha muito uma... Como se fosse uma obrigação, sabe? Como posso te falar isso... Uma obrigação de um trabalho... Quando propus o *Modern Architecture*, aquilo já poderia ser minha participação. E eu insisti em pensar algo específico. Ela me deixou à vontade para pensar algo novo para o lugar. Isso é legal, porque você se libera de uma certa... Sabe, como se fosse uma pressão de prazo para pensar no projeto. Não só no projeto, mas em como aquilo te afeta, em como você pode responder àquilo. Isso é muito bom da Paola, viu? Aliás, acho que foi bem inteligente o que ela fez. (Risos) Porque quando você tem prazo, esse tipo de proposta é difícil. Até acho que consigo lidar mais ou menos bem com isso. Porque no meu caso às vezes dá uma ansiedade.

No caso do projeto do toldo, ele aparece no convite, certo? Não lembro se cheguei a ver esse convite...

É um cartaz... Posso te dar um depois. Ele tem uma imagem e um texto. E como imagem, propus que não fosse um dos trabalhos que estavam no museu, mas a imagem que eu tinha feito pro toldo. Era uma maneira de revelar, de dar visibilidade ao que é do processo de trabalho, do modo de pensar. Como os outros dois trabalhos dependem muito da experiência da pessoa naquele lugar, considereei que colocar uma imagem poderia frustrar um tipo de possibilidade que me interessa. Acho que são, muitas vezes, trabalhos que precisam que você tenha que lidar com algo do momento, negociar naquela hora. Não é negociar... Em alguns casos, sim, que é o caso do *Modern Architecture*. Mas o de fora também. Se eu coloco uma foto do trabalho da fachada como convite, ele já se enuncia como trabalho,

como obra. E, por exemplo, no dia da abertura, muita gente chegou lá e achava que aquilo ali já era um letreiro do museu, de muitos anos, que já estava lá.

Nem se deram conta de que estava em português?

Não. Porque tem gente que vê aquilo como objeto. E acho que isso também é muito instigante nesse tipo de trabalho. Então colocar a imagem no convite poderia excluir essa possibilidade, que pra mim é muito potente. Na hora em que a pessoa se dá conta de que não é, acho que o trabalho ganha outros sentidos.

Essa mimetização que o trabalho faz ficaria prejudicada mesmo...

Pois é. Aí o toldo foi para o convite por isso. É como se revelasse um modo de pensar. Achei que faria sentido.

E é mais um comentário teu sobre aquele lugar...

Como quando a gente escreve um texto e o edita, você vai construindo. Tem coisas que a gente inclui no texto e tem horas que você fala: “Não, isso aqui vai virar uma nota de rodapé. Não, isso aqui, na verdade, pode ser melhor traduzido como uma citação, uma epígrafe”. Então, assim, aquilo é corpo? É anexo? E eu acho que às vezes pensar assim é muito... Não sei, acho bom (risos). O modo como o trabalho veio a acontecer pode entrar como uma nota de rodapé. Às vezes você abre ali um espaço no texto pra um comentário. E vejo um pouco isso, já fiz convite que funcionava como o índice da exposição. Era uma imagem, mas tinha essa ideia de que funcionava como algo indicial. Muitas vezes vemos o índice em um livro como algo que vai anunciar algumas ideias que estão ali. Você já de cara vai entender mais ou menos do que se trata o livro. Então, era isso. Eu escolhi a imagem que não estava na exposição, mas que para mim era como um índice. Nesse caso, acho que foi mais como... Não sei (risos), uma nota. Estou pensando isso agora. Propondo essa associação agora...

É uma associação boa...

Porque às vezes acho isso, Fernanda. Existe um protocolo de ação, de trabalho. Obra é obra, fala por si, a obra está naquele lugar predefinido. Convite é convite, convite está naquele lugar. E as vezes as coisas podem se borrar. Onde começa um e termina o outro? E como é que um complementa ou contradiz o outro? Aliás, eu tenho visto umas propostas de design de exposição, do Neoplasticismo, Construtivismo... E penso como estamos presos apenas a um modelo. Estou cada vez mais consciente disso. Tanta coisa legal que eu vejo, vou te mostrar. Tanta coisa.

E surpreendente?

É. Para mim... Tinham coisas que já conhecia, mas coisas que você começa a se dar conta do modo como foi institucionalizado. A gente já tá saindo da conversa, né? Vamos lá, depois a gente fala...

Então acho que a gente pode passar pra pergunta seguinte. Acho que tu falaste um pouco disso, mas talvez dê pra retomar ou sintetizar. De que modo o trabalho parte desse lugar, de onde ele é realizado, e de que modo ele também articula interesses, reflexões e procedimentos que são próprios do teu trabalho. Porque é um pouco um encontro, né? Um encontro entre o que o lugar te sugere, o que ele atíça, com aquelas ferramentas e interesses que tu já tens...

É um encontro e o modo como ele é construído considera muito esse encontro. Inclusive pelo fato de ter escolhido a ideia de ambivalência e anfibologia. O título é “Anfibologia, reciprocidade”. Na gramática, há anfibologia quando a frase tem duplo sentido, tem ambivalência, e é entendida como um erro. Por exemplo, a frase: “Os efeitos da obra deste artista são de sua responsabilidade”. Na gramática, isso é um erro, porque pode deixar dúvida sobre de quem é a responsabilidade. As pessoas podem ler de várias maneiras. Mas é justamente onde está o erro que acho que está a potência.

E tem a outra ambiguidade, em relação ao artista: se estás falando de ti ou do Mathias Goeritz...

Nesse caso específico, sim. Mas não na construção da linguagem. É quando, por exemplo, você fala assim: “O cachorro do seu amigo”. Tá falando do animal que ele tem ou tá chamando ele de cachorro? Existe uma anfibologia, um erro. Mas é justamente aí, nessa possibilidade de múltiplos sentidos, que está a potência. Acho que na arte podemos encontrar uma potência em um objeto que pode ser lido de maneiras diferentes. Mas voltando agora pro que a gente estava falando...

Sobre esse encontro entre o lugar e os teus interesses.

O próprio trabalho é um exercício de consciência disso. Porque tem coisas que são do meu trabalho, daquilo que venho pensando. A ideia de espaço público, o modo como os trabalhos se articulam, esse objeto que você não necessariamente sabe de cara que é um trabalho de arte, mas que pode ser um letreiro apenas. Dependendo de como você lê uma frase dessas, anfibológica, pode ser um trabalho de arte. Eu li assim, mas tem outro que leu como letreiro. Ela permite esse tipo de coisa. Então o trabalho é um exercício de consciência dessa situação do encontro. Mas nesse caso, existem parâmetros, acho que tem essas características do trabalho, mas também existe um modo como eu respondo à arquitetura, o que ela me traz e o modo como ela acaba sendo conduzida. A frase foi pensada lá a partir dessas reflexões. Mas não sei te responder, na prática, tenho que pensar um pouco mais, eu acho... O que é do lugar, no caso desse trabalho.

Na verdade não tem tanto como definir exatamente o que no trabalho vem do lugar e o que vem de antes. Mas é um pouco falar desse encontro.

O que eu posso te responder é que talvez, sem esse encontro, sem o convite e esse encontro, eu nunca teria feito esse trabalho. Isso eu posso te garantir, talvez não, certeza. Eu não teria sido tão afetado por um modo de pensar arquitetura, não teria feito essa reflexão dos diferentes modos de modernidade, não teria conhecido aquela tipografia. Talvez não tivesse

pensado tanto em um modo tão mimético de acontecer. Acho que é mais fácil te responder por essa negativa.

Mimético do tipo que não se revela tanto, assim como o museu não se revela para o seu exterior...

Exatamente. Acho mais fácil responder assim, te dizer que, se não houvesse esse convite, esse trabalho não teria acontecido nunca.

E por outro lado acho que há o que tu falavas antes sobre essa ideia da ambivalência, essa obra que é meio camuflada no lugar...

Ambivalente. Uma obra que ocupa o espaço, não se enunciando imediatamente como uma obra de arte. Ela propõe um tipo de vínculo entre quem vê e o objeto, uma relação que não é dada como a que estamos acostumados a ter com obras de arte. Isso sim, isso já venho pensando. Mas também acho que esses processos têm desdobramentos. Essa frase depois usei em outro trabalho.

Ah é?

Não em outro trabalho, mas em outra situação em que achei que faria muito sentido. Mas ela partiu dali. O modo como ela acontece daquele jeito também, é ali. Acho que meus trabalhos vão se reorganizando de maneira intercambiável. No meu mestrado, o título da minha dissertação “Artista é Público” também tinha sido um letreiro. Então foi isso, me convidaram para fazer a capa da revista Bólido e utilizei essa frase também em outro contexto, mas que partiu dali, do El Eco. Se não tivesse sido convidado para lá, nunca teria acontecido. Mas depois eu te falo dessa revista.

E dos teus interesses acho que tu falaste, também.

É, porque acho, sabe Fernanda, que trabalho de um jeito que tem a ver com o que tento

pensar sobre essas supostas liberdades do artista e, por exemplo, comparando com outra coisa que faço, as atividades do designer ou do arquiteto. Talvez de uma maneira mais generalizada, certo senso comum, entendemos que o designer tem um cliente, que vai orientar uma demanda. Ele não tem uma suposta “liberdade total” pra fazer o que ele quer. O artista não, ele pode supostamente fazer o que quer. A questão é que essas coisas estão muito mais misturadas. Entendo que o artista, em qualquer convite, tem limitações e contextos com os quais é preciso lidar, esteja ele consciente disso ou não. Seja lidar com um tema, por mais que você tenha um trabalho pronto e seja convidado para uma exposição que tem um tema ou uma proposta, você concorda ou não em aderir àquilo. Isso já é pra mim uma restrição, é algo com que você tem de negociar no mundo, é o outro no mundo. Ou então se você vai desenvolver um trabalho a partir de um convite: tem que considerar o espaço, tem a limitação de dinheiro, tem orçamento, tem negociação com curadoria, o modo como as pessoas respondem, as questões políticas, econômicas e culturais de cada lugar, enfim. Então sempre parto disso, de que existem esses parâmetros. Quando te falo que nunca teria acontecido esse trabalho se não fosse o convite, acho que tem uma espécie de modo de trabalhar que vem muito da experiência que trago da arquitetura e do design, que é ter um território com o qual você lida, que não é apenas o que eu acredito que estou trazendo. Porque às vezes eu acho que pode acontecer, por exemplo, de você acreditar que está criando o seu espaço, como artista, entende? “Ah, sou artista, então faço o que quero, crio as minhas demandas.” E coloco um trabalho naquele lugar e estou seguro porque estou lidando com as minhas demandas. Mas está tudo em relação. No momento que você apresenta algo em um lugar, isso já é reelaborado. Então eu sempre gosto de partir também um pouco desse contexto, como artista.

Tu estás comparando as demandas que um trabalho de design vai te dar com as demandas e informações que um contexto vai te dar?

Não, é diferente. O que eu comparo são os discursos criados nos diferentes contextos para justificar liberdades e limitações. Existe um discurso no contexto do design, por exemplo, ou da arquitetura, que reproduz a ideia de que, se não fosse o cliente, eu poderia fazer o que quisesse. O cliente é como se fosse alguém que atrapalha. Isso significa acreditar muito na

persona como autor, como alguém privilegiado que interpreta o mundo. Eu brinco que tem um fetiche do designer em ser artista. Porque se idealiza que a liberdade do artista é fazer o que ele quer. E percebo que o artista pode acreditar nessa liberdade, entendida como fazer o que quer, e confundir isso com irresponsabilidade. Acho que fazer o que se quer não tem a ver com liberdade. Fazer o que eu quero tem mais a ver com desejo. Como se não quisesse que existisse o outro pra me atrapalhar. Isso tem a ver com a ideia de democracia liberal. Mas assim, em último caso, se todo mundo fizer o que quiser, temos como consequência a guerra. É importante ter disponibilidade para negociar. E o que quero dizer quando falo das demandas é que o discurso de que o artista cria suas próprias demandas pode, em alguns casos, ser uma ilusão, porque existem muitas outras demandas do próprio contexto.

Bem objetivas.

Bem objetivas.

E quando tu falas na responsabilidade para responder a um determinado contexto, essa responsabilidade, que é diferente de fazer qualquer coisa, fazer o que bem entender, no caso do artista, é uma responsabilidade em relação aos significados que aquele lugar tem para as pessoas que convivem com ele, é uma responsabilidade de que tipo?

Acho que a responsabilidade não é ligada à ideia de disciplinas, como por exemplo: sou responsável porque cumpro as minhas tarefas. Não tem a ver com isso. Ou então de fazer corretamente, uma espécie de politicamente correto, também não tem a ver com isso. O Eduardo Viveiros de Castro tem uma maneira de definir a responsabilidade que eu acho boa. Ele diz que responsabilidade é responder pela sua resposta. Não acho que eu posso fazer um trabalho e, se alguém me perguntar sobre, responder: “Ah, eu fiz assim porque me expressei, porque tive vontade”. Não acho que dá para sustentar isso. Acho que você tem que responder pelo que você faz. Não no sentido de racionalizar tudo. Mas acho que você precisa refletir sobre o que está fazendo. Precisa estar consciente de que você adentra outro universo. No momento em que propõe um trabalho artístico, você propõe um tipo de

discussão, um debate público e você precisa responder por aquilo. Acho que tem a ver com uma responsabilidade política. Consequentemente, ética e estética. Pelas suas escolhas, pelas decisões que você toma, pelo modo como você acredita que aquilo engaja as outras pessoas. Eu não me sinto confortável atualmente em fazer trabalhos que engajem as pessoas de um modo que elas estejam apenas em uma relação contemplativa entre ela e um objeto, num espaço destinado apenas à exibição de um objeto artístico. Não me sinto confortável com essa situação. Isso tem a ver com responsabilidade. Acho que isso reproduz um tipo de relação que para mim perde a potência do que eu acho que temos de garantir no espaço da arte. Tem uma tentativa de continuar garantindo que esse seja um lugar de experimentação da liberdade. Então se as pessoas estão só reproduzindo, não estão experimentando isso.

Bom, para finalizar, uma pergunta que de algum modo tu respondeste aos poucos.

É que é tudo meio junto.

Esta é uma pergunta que obviamente me faço e que vou tentar responder na tese. É possível dizer que o trabalho articula um pensamento em torno do contexto de onde ele parte? Falo especialmente do “Anfibologia, reciprocidade”, e que pensamento seria esse?

Como assim, um pensamento...

Uma reflexão sobre esse lugar. Não no sentido de um *statement* fechado.

Ah, acho que sim. Principalmente o trabalho da fachada, ele é bem reflexivo nesse sentido. Quando você se olha naquele lugar, principalmente pela arquitetura do Mathias Goeritz. Acho realmente que ele articula um pensamento em torno do contexto. Acho que o lugar em que foi construído, de maneira experimental, como você falou... Ele cria um tipo de relação com a cidade que é meio mimética, você não sabe muito bem que aquilo é um museu. A própria escala da arquitetura, essas contradições que ele enuncia e as ambivalências que reivindica, de ser ao mesmo tempo arquitetura e trabalho de arte, de um artista que pensa a

pintura e a materialidade. Uma das coisas mais fortes para mim foi ver aquela parede de chapisco. Acho que o trabalho procura lidar com tudo isso. Ele não responde de maneira simplesmente formal, entende? Procuo mobilizar uma ação que faça justamente uma reflexão sobre o que acontece naquela arquitetura. Então nesse sentido eu acho que... Bom, pelo menos foi uma tentativa.

Talvez um pensamento sobre a relação das pessoas com aquela arquitetura...

Sim, quando falo isso, para mim é tudo em relação. Quando você pensa na arquitetura moderna, um dos enunciados mais icônicos é justamente a ideia da casa como máquina de morar, um espaço racional, que revela a verdade dos materiais e que você é um bonequinho naquele lugar, você é um corpo. Esse corpo passa por aquela máquina, é uma ferramenta, é uma peça daquela máquina. E o Mathias Goeritz te coloca numa posição também de sujeito: você é um corpo, mas é um corpo muito sensível. Ele faz intencionalmente aquele corredor para dar outro tipo de sensação do espaço. Ele coloca textura na parede, pinta o espaço pensando-o cromaticamente. Enfim, pensa na experiência sensível do corpo no espaço. Ou seja, isso sempre considera as pessoas, é uma arquitetura que pensa naquela pessoa. Acho isso lindo.

E pensa também nos diferentes modos de se relacionar com aquilo, porque quando a gente fala de um uso, o uso é mais ou menos sempre o mesmo, não tem tanta variação. E são escolhas que não têm função nenhuma, a não ser provocar efeitos.

Pois é. Exatamente. É muito lindo o modo como você se relaciona com aquele espaço. Principalmente sabendo que é um espaço destinado a exposições, pensado como um museu. Principalmente naquele momento de institucionalização do cubo branco. Total. Um museu de cinquenta e tantos...

Cinquenta e três.

Cinquenta e três. Por isso acho o que o Goeritz faz no El Eco tão bonito. Remete muitos a

esses artistas das vanguardas que pensam não só obra de arte total, mas arquitetura como a arte, design como arte. Acho que tenho essa raiz aí. Tenho visto tanta coisa desses artistas ultimamente, tenho que olhar mais.

Então tu achas que o pensamento...

Não sei, a gente já está saindo de novo aqui do assunto, mas enfim... Quero dizer que é uma tentativa. Te digo muito mais que é uma intenção, do que algo que realmente acontece. Mas enfim, a gente faz as obras, faz o trabalho, e o trabalho está no mundo, e quem dá sentido na verdade é justamente as pessoas... E para as poucas pessoas com quem andei conversando, isso realmente fez algum sentido. Se a gente pensa como resposta, que eu dou uma resposta ao museu, o museu me responde de uma maneira que, para mim, faz muito sentido, que é justamente, depois que a exposição acaba, eles pedirem para que a obra fique lá. Obra, eu nem gosto da palavra obra, nem sei por que estou falando...

Primeiro, foi para que o trabalho ficasse para a exposição seguinte.

Exatamente, para a curadoria da *Tropicália negra*. O curador pediu que o trabalho ficasse, porque ele achou que tinha a ver com a curadoria. Mas quando terminou, a Paola me comunicou que, junto com o pessoal do museu, eles consideraram que faria sentido manter o trabalho quase como um *statement*, porque fez sentido pra eles e pela experiência que eles estão vendo lá, que ficasse então até o final do ano.

Muito legal.

Acho que isso responde que o trabalho articula um pensamento em torno do contexto. Porque se não fizesse sentido, ele poderia ser uma exposição temporária. E aí tudo bem, também é legal. Não digo que não pode acontecer isso e que em outros trabalhos não acontece quando ele é desmontado no tempo previsto. Mas o que me faz acreditar que ele realmente articula um pensamento em torno do contexto é que as pessoas solicitam para a equipe do museu que o trabalho fique lá. Acho que isso é uma espécie de confirmação. Os

trabalhos são tentativas. E nessa hora, não era um discurso meu sobre o que vi. Eu não queria fazer isso. Queria participar de uma conversa, entende? É muito diferente estar numa posição de palestra e numa posição de uma conversa dialógica. E acho que essa imagem pode servir muito bem. Eu não era alguém que interpretou o lugar e quis fazer uma palestra sobre aquilo, eu estava tentando conversar. Dei uma resposta, e o museu deu outra. Isso para mim foi muito legal.

Gostarias de acrescentar alguma coisa, alguma informação, algum comentário, alguma pergunta, algum devaneio...

Acho que falei tanto, já falei tudo (risos).

Alguma coisa sobre o trabalho que tu não tocaste e que é fundamental...

Fernanda, acho que falei bastante coisa na verdade. Falei mais do que achava que ia comentar sobre o trabalho. Porque nessas conversas, por mais que se tenha um conhecimento sobre o trabalho, vou também inventando na hora. Invenção é memória, memória é invenção. Talvez se a gente tivesse continuado essa entrevista naquele dia, fosse completamente diferente.

Talvez, né?

Acho que naquela época estava mais preparado o meu discurso. Como estou em um momento de reelaboração, acho que está um pouco mais engasgado. Mas as ideias estão aí (risos). Depois me manda esse áudio. Acho que consegui falar coisas que gostei.

[off-set 75g/ 120g]
[Times New Roman] [Verdana]