

MUSEUS

DE

PLÁSTICO!

ENTRE
SACOLAS

Museus de plástico: entre sacolas,
movimentos e experiências
Francisco de Assis Cavalcante Porto

MOVIMENTOS

EXPERIÊNCIAS



MU
S X
U W

SENSATION

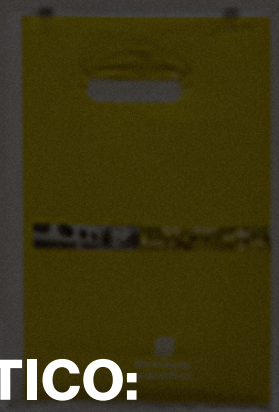
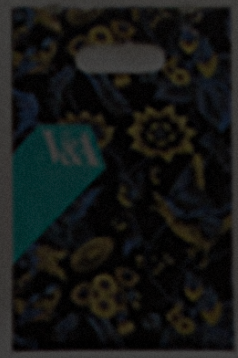
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE
ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO

WHITNEY
MUSEUM OF AMERICAN ART

FOUNDATION BEYELER

brooklynmuseumofart

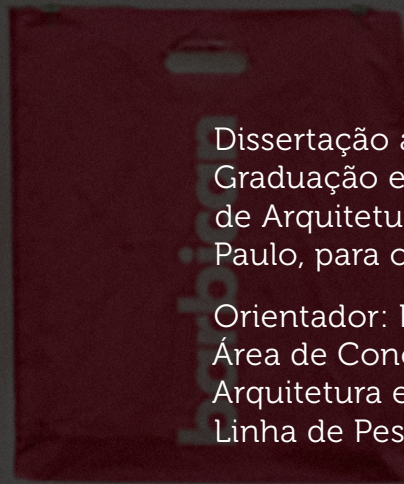
am



ROYAL
ACADEMY

MUSEUS DE PLÁSTICO: ENTRE SACOLAS, MOVIMENTOS E EXPERIÊNCIAS

Francisco de Assis Cavalcante Porto



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik
Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo
Linha de Pesquisa: Estética, Historiografia e Crítica

BRITISH
MUSEUM

SÃO PAULO, CAUCAIA
2024

nationale di

Defesa da dissertação de mestrado de Francisco de Assis Cavalcante Porto, N° USP 12468342, intitulada *Museus de Plástico: entre sacolas, experiências e movimentos*, orientada pelo Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik, apresentada à banca examinadora em 26 de Março de 2024.

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do(a) autor(a) e anuência do(a) orientador(a). A versão original, em formato digital, ficará arquivada na biblioteca da faculdade. São Paulo, 20 de Maio de 2024.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Guilherme Teixeira wisnik
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo (FAU-USP)
Presidente

Profa. Dra. Carolina Ruoso
Escola de Belas Artes da Universidade Federal
de Minas Gerais (EBA-UFMG)
Membro Titular

Prof. Dr. Marcos Paulo Martins de Freitas
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Membro titular

Prof. Dr. Jorge Bassani
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo (FAU-USP)
Membro Titular

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) pela oportunidade de desenvolver minha pesquisa de mestrado.

Ao meu orientador, Guilherme Wisnik por toda a atenção, liberdade criativa, conselhos, recomendações e apoio desde o início do mestrado.

Às professoras e professores Marília Xavier Cury, Marta Bogéa, Lucia Koch, Jorge Bassani, Agnaldo Farias, João Marcos Almeida, José Lira, Carmen Aranha e Ricardo Fabbrini, cujas disciplinas foram fundamentais para meu processo formativo. Em especial, à Agnaldo Farias pelas importantes contribuições na minha banca de qualificação.

À Professora Carolina Ruoso, Marcos Martins e Jorge Bassani pela leitura atenta e crítica, bem como pelas sugestões e contribuições significativas na minha banca de defesa de mestrado.

Ao MAC-USP, em especial à Silvana Karpinski, e ao Instituto Bardi pela recepção, atenção e cessão de pesquisa em seus acervos e arquivos. À Erick Santos pela ajuda no acesso aos locais de pesquisa de São Paulo.

À Anna Luisa, Julia Paglis e Francisco Lucas cujas ajudas e trocas durante o mestrado foram fundamentais. À Gabriel Ferreira e Filipe Cerqueira pela concretização visual e física desta pesquisa, com design gráfico, diagramação e revisão textual.

À Cris Soares, Lorraine Sampaio, Bitu Cassundé, Fernando Marques e Socorro Leite, cujas oportunidades de início e trabalho no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) mudaram minha vida. Aos amigos e colegas de trabalho arte educadores Rafael Escócio, Hítalo Pandit, Cecília Mesquita, Diogo Torres, Rayssa

Pessôa, Vinícius Scheffer, Amanda Oliveira, Nayana Castro, Jorge Sarde, Érica Nogueira, Beatriz Benitez, Jorge Silvestre, pessoas com quem muito aprendi. À Fernando Xavier pela generosidade e acolhimento nos meus primeiros anos de trabalho no acervo do MAC-CE e pela companhia diária que foi fundamental para meu aprendizado e crescimento profissional. Por fim, agradeço à Cecília Bedê, Ana Aline Furtado e Mariane Romão pelas trocas diárias, conselhos e compartilhamento do cotidiano de trabalho e vida que muito me engrandecem.

À Rachel Bittencourt pela paciência, atenção, amor e presença, sobretudo, nos momentos em que a distância se fez necessária para a conclusão deste trabalho.

Aos meus amigos João Nogueira, Thiago Colares, José Marques e Samir Lima pela companhia de sempre, e por me inspirarem a crescer e sonhar.

Aos meus irmãos, Felipe Porto e Rita Helena Porto, e aos meus pais, Francisco Porto e Helena Maria Cavalcante, pela base de tudo.

Por fim, dedico este trabalho aos meus avós maternos, Josefa Alberto de Lima e Antônio de Lima Filho, e avós paternos, Rita Cavalcante Porto e Felipe Porto, dos quais escrevo o nome completo como exercício de lembrança, e agradeço pelos passos que me antecederam, cujas distâncias foram imensas, sem os quais eu nada seria.

QUE SERIA DE NÓS SEM
O SOCORRO DAS COISAS
QUE NÃO EXISTEM?

PAUL VALÉRY

Resumo

O arcabouço deste trabalho se organiza a partir da investigação do plástico, seja como matéria de trabalho artístico, conceito físico, possibilidade criativa e de imaginação. O ponto de partida é a pesquisa de trabalhos de arte e projetos cujas existências criam tensões e deformações plásticas nos conceitos e práticas dos museus. Essas deformações se configuram como subversões de usos já preestabelecidos, rupturas temporais, transformações espaciais, fissuras nas regras tradicionais e são fundamentais para a reflexão, investigação sobre a musealização da arte e a experiência nos museus. A pesquisa também se posiciona em torno dos diálogos e interferências da atuação artística nas camadas que compõem a institucionalidade dos museus: suas práticas de preservação e de conservação, suas práticas de coleção, seus públicos, suas arquiteturas e seus territórios. Portanto, o plástico e o conceito de plasticidade se apresentam no texto através de uma montagem curatorial de obras de arte que, em conjunto, conformam uma perspectiva crítica das relações entre a arte contemporânea, museologia e a arquitetura dos museus. Além dos trabalhos de arte, é de extrema importância o estudo e análise dos textos teóricos elaborados a partir da reflexão sobre a fisionomia dos museus, da arte e de seus diálogos cruzados na contemporaneidade, entendendo o museu como um lugar de muitas contradições, ao mesmo tempo que pode ser um lugar fecundo como espaço de criação. As obras, projetos e intervenções investigadas buscam colocar centralidades nos elementos como o contexto político ou urbano, o substrato arquitetônico espacial, a lógica de fruição e experiência, de modo a questionar e provocar alterações na vivência e uso dos museus pelos seus trabalhadores, públicos e artistas. Assim, o conceito e funções tradicionais dos museus passam a ser ampliados ou questionados, passando por reformulações e atualizações.

Palavras-chave

Museu. Plástico. Arte contemporânea. Arquitetura de museus. Experiência. Deformação plástica. Musealização da arte. Plasticidade. Preservação.

Abstract

The framework of this work is organized based on the investigation of plastic, whether as a material for artistic work, a physical concept, creative possibility and imagination. The starting point is the research of works of art and projects whose existence creates wear and plastic deformations in the concepts and practices of museums. These deformations are configured as subversions of already pre-established uses, temporal ruptures, spatial transformations, cracks in traditional rules and are fundamental for reflection, investigation into the musealization of art and the experience in museums. The research is also positioned around the dialogues and interferences of artistic performance in the layers that make up the institutionality of museums: their preservation and conservation practices, their collection practices, their audiences, their architectures and their territories. Therefore, plastic and the concept of plasticity are presented in the text through a curatorial assembly of works of art that, together, form a critical perspective on the relationships between contemporary art, museology and museum architecture. In addition to works of art, it is extremely important to study and analyze theoretical texts drawn from reflection on the physiognomy of museums, art and their cross-talks in contemporary times, understanding the museum as a place of many contradictions, at the same time at the same time that it can be a fruitful place as a space for creation. The works, projects and interventions investigated seek to place centralities in elements such as the political or urban context, spatial development, the logic of fructification and experience, in order to question and provoke changes in the experience and use of museums by their workers, public and artists. Thus, the traditional concept and functions of museums begin to be expanded or questioned, undergoing reformulations and updates.

KEYWORDS

Museum. Plastic Contemporary art. Museum architecture. Experience. Plastic deformation. Musealization of art. Plasticity. Preservation.

Lista de Figuras

- Figura 1: "Names (Museums)", 1992. (página 32)
- Figura 2: "144 Museum Bags", 2006. (página 34 e 35)
- Figura 3: "Inserções em circuitos ideológicos". (página 37)
- Figura 4: Montagem das garrafas na obra "Inserções em circuitos ideológicos". (página 37)
- Figura 5: Fardos de sacolas plásticas de imigrantes suspensos em árvores de Paris. (página 42)
- Figura 6: Imagem da obra "Reação", de Marcos Martins. (página 44)
- Figura 7: "O espectro de cor da minha vida", 1989. (página 47)
- Figura 8: "Pulmão", 1987. (página 50)
- Figura 9: "Os Cem", 1986. (página 50)
- Figura 10: Imagem da obra "Figuras de Conversão". (página 53)
- Figura 11: Mario Botta utilizando chapéu semelhante a parte do SFMoMA. (página 54)
- Figura 12: Fachada principal do Museu Guggenheim Bilbao. (página 55)
- Figura 13: Obra "Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis" instalada na fachada no Museo Carrillo Gil. (página 61)
- Figura 14: Estruturas metálicas da obra fixadas na fachada do Museo Carrillo Gil. (página 62)
- Figura 15: Trelíças metálicas sendo içadas. (página 63)
- Figura 16: Interior da obra "Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis". (página 66)
- Figura 17: "Museum of The Void" (Museu do Vazio), de 1966-69. (página 68)
- Figura 18: Centro Pompidou inserido na paisagem urbana de Paris. (página 81)
- Figura 19: Vista de Paris a partir da estrutura tubular do Centro Cultural Pompidou. (página 85)
- Figuras 20 e 21: "Oase No. 7", de Haus-Hucker, ocupando a fachada do Fridericianum Museum. (página 86, 87 e 88)
- Figura 22: Estudos e desenhos para "Oase No. 7". (página 88)
- Figuras 23: "Oase No. 7", de Haus-Hucker, ocupando a fachada do Fridericianum Museum. (página 89)
- Figuras 24: Conjunto de imagens que mostram a intervenção "Balloon for two" sendo inflada. (página 90)
- Figura 25: Esboço de "Balloon for two". (página 91)
- Figura 26: "Balloon for two" sendo ocupada por duas pessoas (página 91)
- Figura 27: Recorte do Boletim nº 115. (página 103)
- Figura 28: Recorte do Boletim nº 123. (página 106)
- Figura 29: Projeto de vagões para o "Trem da Arte". (página 108)
- Figura 30: Orçamento para execução de adaptação de vagões para o projeto "Trem da Arte". (página 109)
- Figura 31: Comentários sobre os custos e orçamento para execução de adaptação de vagões para o projeto "Trem da Arte". (página 110)
- Figura 32: Museu de Crescimento Ilimitado. (página 113)
- Figura 33: Modulor de Le Corbusier. (página 113)
- Figura 34: Imagem do Museu de Arte de Criciúma, de Daniele Zacarão. (página 116)
- Figura 35: Capa da publicação de Diogo de Moraes. (página 121)
- Figura 36: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no Instituto Tomie Ohtake. (página 122)
- Figura 37: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no Instituto Tomie Ohtake. (página 122)
- Figura 38: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo. (página 123)
- Figura 39: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo. (página 125)
- Figura 40: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no MASP. (página 125)
- Figura 41: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo. (página 126)
- Figura 42: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo. (página 126)
- Figura 43: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo. (página 127)
- Figura 44: Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no MIS SP. (página 127)

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

SUMÁRIO

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Porto, Francisco de Assis Cavalcante
Museus de Plástico: entre sacolas, movimentos e experiências / Francisco de Assis Cavalcante Porto; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2024. 140.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Museus. 2. Arte Contemporânea. 3. Plásticos e Plasticidade. 4. Arquitetura de Museus. 5. Experiência. 6. Preservação e Musealização da Arte. I. Wisnik, Guilherme Teixeira, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<https://fichacatalografica.fau.usp.br/>>

1.		
INTRODUÇÃO: O QUE É UM MUSEU DE PLÁSTICO?		<i>12</i>
2.		
SACOLAS, CIRCULAÇÃO E MERCADO		<i>28</i>
3.		
HABITAR O MUSEU FORA DO MUSEU E OUTRAS EXPERIÊNCIAS		<i>60</i>
4.		
MUSEUS EM MOVIMENTOS E TRANSFORMAÇÕES		<i>96</i>
5.		
CONCLUSÕES		<i>128</i>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		<i>138</i>

O QUE É UM MUSEU DE PLÁSTICO?

1. Introdução: O que é um museu de plástico?

A pergunta pode ser respondida de duas formas principais. Uma seguindo alguns critérios lógicos e objetivos, outra de forma poética e conceitual, ainda que também tenha raízes lógicas. Primeiramente, um museu de plástico, pode ser um museu feito de um material plástico, de sacolas ou garrafas plásticas, por exemplo. Um museu de plástico pode ser entendido também como uma miniatura colecionável, um souvenir de alguma arquitetura museal.

No ano de 2021, foi construído em Madri o The Plastic Museum, um projeto efêmero localizado em uma praça ao lado do Museu Reina Sofia. A proposta do escritório Delavega canolasso foi construir um museu totalmente de plástico reciclado. Para isso, foram criados sete pórticos estruturais em metacrilato e fechamentos em polietileno. O museu é também uma demonstração dos avanços do plástico e uma abertura para a discussão das diversas possibilidades de uso dos plásticos, bem como pensar também nos danos causados por seu uso não planejado e tipos de produção. O plástico como tema é, sem dúvida, algo necessário em vista das atuais crises ambientais em curso. Apesar disso, é importante nos questionarmos e estarmos atentos quando museus são criados de modo autorreferente, estimulando o culto a si mesmos, e por consequência o consumo e o turismo como atividades exclusivamente geradoras de lucros, assunto que será abordado à frente.

Por segundo, um museu de plástico também pode significar uma expressão de caráter poético, ou conceitual, como dito. Utilizando a etimologia da palavra, a origem grega “plastikos” significa algo que pode ser moldado ou modelado. Por tanto, um museu de plástico, neste aspecto, representa um espaço que pode ser moldado, adaptado a outros contextos ou necessidades, passível de transformações físicas ou de caráter conceitual. Um museu de plástico seria, portanto, aquele que pode ter sua existência

alargada, deformando a realidade já posta. Um museu de plástico pode ser também o exercício de montagem de uma coleção de obras de artes, que propõem outros modelos de museus.

O termo “plástico” também foi bastante utilizado na arte: antes dos atuais termos “artista visual”, “artista multimídia”, “artista plástico” e as “artes plásticas” eram dominantes nas terminologias. Em arquitetura, a palavra “plástico” também teve o seu lugar, sobretudo com o modernismo, exploração do concreto e sua plasticidade para a criação de formas. No geral, o termo “plástico” nas artes e na arquitetura seguiu o seu significado mais elementar: a capacidade de ser moldado. Plástico é, portanto, a coisa (ou outro substantivo) capaz de mudar sua forma física, ou mesmo se adaptar a um molde. Nas artes e arquitetura, além da possibilidade de ser moldado, o termo plástico foi também sinônimo de sensibilidade, algo que escapa à forma física, mas que se manifesta através dela.

Hoje, a palavra “plástico” é sinônimo de material plástico. Ao escutar ou ler a palavra, nos vêm à mente coisas como uma garrafa pet, algum amontoado colorido de lixo, ou algum outro exemplar translúcido ou opaco, certamente utilizado como suporte para o consumo. Os plásticos se tornaram um item fundamental do mundo contemporâneo, e sua importância é tão grande quanto a sua tendência à inutilidade, depois que se cumpre sua função inicial, já que o descarte rápido é quase sempre o destino certo do plástico.

O plástico, por entre os seus mais variados tipos (PET, PVC, PS, PP), é um dos materiais mais explorados do mundo, nos mais diferentes usos, desde o século XX. Barthes (2001, p. 113) aponta para o curso de uma plastificação generalizada do mundo. O plástico está presente em nossas vidas e rotinas praticamente durante todo o dia, nas escovas de dentes e tubos de creme dental, nas embalagens de alimento do café da manhã, nos utensílios

utilizados no trabalho, na embalagem em que condicionamos nosso almoço, nas peças de acabamento do transporte público, nos nossos aparelhos celulares, nos recipientes em que compramos água, nas embalagens dos alimentos que consumimos e em diversas outras inimagináveis partes, demonstrando assim, ser um material essencial e revolucionário, mas ainda cercado de questões que põem em xeque suas qualidades.

Como principal problema, temos o fato do plástico ser produzido a partir do processamento do petróleo (um subproduto), o que gera grandes impactos ambientais. Da mesma forma, sua criação envolveu a busca de um material duradouro que não pudesse ser comprometido pela ação de bactérias e fungos, e essa sua qualidade se tornou também seu principal defeito, já que diante das dificuldades de reciclar, o plástico leva anos para se decompor, acumulando-se nos mais variados locais, nas cidades, lixões, florestas e nos oceanos. A presença não controlada e crescente dos plásticos nos meios naturais tem gerado grandes problemáticas ambientais, como é o caso dos plásticos que se fragmentam nos oceanos, gerando microplásticos que entram na cadeia alimentar de diversos animais marinhos e, por consequência, no consumo alimentar humano. No texto “O plástico”, presente no livro *Mitologias*, Roland Barthes discorre sobre o advento mágico do plástico no mundo. Como principal característica, está a de poder ser transformado em quase qualquer coisa, ao ponto do movimento tanto ou mais relevante que sua materialização nas coisas. Como afirma Barthes:

Assim, mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita, é a ubiquidade tomada visível, como o seu nome vulgar o indica; e, por isso mesmo, é considerado uma matéria milagrosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da natureza. O plástico fica inteira-

mente impregnado desse espanto: é menos um objeto do que o vestígio de um movimento (Barthes, 2001, p. 111-112).

No Livro *Dentro do Nevoeiro*, arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas, Guilherme Wisnik traça, em diálogo com Roland Barthes, um panorama sobre as mudanças materiais e mentais ocorridas no século XX, nas quais merece muita atenção a inclusão do plástico na gama de materiais amplamente utilizados não só na arquitetura e nas artes, mas de modo generalizado no cotidiano, sobretudo nos usos domésticos. Wisnik aponta que:

O que dá grande importância ao fenômeno do plástico naquele momento, e que faz Barthes considerá-lo uma das mais altas mitologias da sociedade de consumo nascente, é o fato de ele atualizar o mito burguês do símile, porém não visando reproduzir as substâncias mais raras - diamantes, sedas, peles, plumas, prata -, e sim produzir objetos de uso doméstico. No exato momento em que o mundo começa a constituir um grande mercado consumidor de classe média que tende a se globalizar, o plástico surge como a primeira matéria mágica a admitir o prosaísmo, a usar o artifício com vistas ao comum, ao banal, e não ao raro (Wisnik, 2018, p. 37).

Como já citado, a utilização massiva do plástico vem gerando impactos ainda desconhecidos. Por ser um material relativamente jovem e ter uma vida útil estimada em centenas de anos, ainda sabemos pouco sobre como estes materiais vão se comportar no futuro. O que se sabe é que, apesar da vida longa, os plásticos têm uma tendência natural à fragmentação, sobretudo quando descartados e expostos à intempéries, o que dificulta sua captura e visualização, ao mesmo tempo que facilita sua integração com o meio natural. A música "Plastic Beach" da banda britânica Gorillaz, lançada por volta de 2010, fala sobre a presença dos plásticos nos meios naturais, sobretudo nos mares e oceanos:

Plastic Beach (Gorillaz)

*To the dark, dark seas
Comes the only whale
Watching ships go by
It's the day we try*

*It doesn't know, it's a Casio on a
plastic beach*

It's a Casio on a plastic beach

It's a styrofoam deepsea landfill

It's a styrofoam deepsea landfill

It's automated computer speech

It's automated computer speech

It's a Casio on a plastic beach

It's a Casio-io-io-io-io-io

If they hold you, whale

On a really hot day

When the call got made

You've gone away

*It doesn't know, it's a Casio on a
plastic beach*

It's a Casio on a plastic beach

It's a styrofoam deepsea landfill

It's a styrofoam deepsea landfill

It's automated computer speech

It's automated computer speech

It's a Casio on a plastic beach

It's a Casio-io-io-io-io-io

*(Plástico, plástico, plástico and
green green glow)*

*(Plástico, plástico, plástico, green
green glow)*

*(Plástico, plástico, plástico and
green green glow)*

(Plástico, plástico, plástico)

It's a Casio on a plastic beach

It's a Casio on a plastic beach

It's a styrofoam deepsea landfill

It's a styrofoam deepsea landfill

It's automated computer speech

It's automated computer speech

It's a Casio on a plastic beach

It's a Casio-io-io-io-io-io

Composição: Damon Albarn

Vale pontuar que o conceito de "plástico" é diferente do de "elástico". O elástico é aquilo que, mediante esforço ou força aplicada, pode se deformar (esticar, torcer, crescer etc.), mas também possui, de modo inerente, a capacidade de retornar ao seu estado original após a retirada destas forças. O plástico possui também a capacidade de deformação mediante ação de esforços,

entretanto, ele não retorna ao seu estado de origem, mantendo-se. No campo da resistência dos materiais utiliza-se os nomes “deformação elástica” e “deformação plástica” para descrever a capacidade elástica e plástica de um material, e mesmo sendo conceitos diferentes, ambas características estão presentes em um mesmo material.

Por exemplo, um material de natureza predominantemente elástica, se tensionado além de seu limite de deformação elástica, entra em uma zona de deformação plástica, na qual a deformação não é mais reversível. Se o mesmo material seguir sendo tensionado com mais forças, chegando ao limite de deformação plástica, se atinge o limite de resistência deste material, causando a sua ruptura. Para este trabalho, o conceito fundamental é a plasticidade, uma vez que serão exploradas formas de alargar ou expandir de modo permanente as possibilidades de existência dos museus e do fazer artístico.

Entretanto, a resposta para a pergunta inicial que mais nos interessa é a terceira, que não estava prevista, resultante da força imaginária da palavra, da plasticidade da sintaxe, do rasgo na lógica e, por consequência, a soma das outras e além, com o incremento das possibilidades da imaginação dos limites dos museus. Tal como a expressão “Museus Imaginários”, cunhada por André Malraux, tem uma infinidade de significados, também a expressão “museus de plástico” pode assumir este aspecto disforme e adaptável, revolucionário e problemático, longe do desejo binário ou dualista, assumir seu aspecto contraditório e dialético.

Um museu de plástico pode ser algo que ainda não existe. Um espaço de liberdade, aberto ao imprevisível, onde a arte não é mais importante que qualquer outra coisa ali presente. Um museu de plástico é um museu que se deforma a cada ação, que estica, que encolhe, que pode ser constantemente transformado.

Um museu de plástico é menos substantivo, mais ação. Um museu de plástico habita antes a imaginação, e se ainda não existe hoje de modo concreto, será inventado depois, por alguma artista, ou alguém que, não se importando em cair no esquecimento, criou um abrigo para os seus sonhos.

Este trabalho buscará seguir a mesma tripartição apresentada nas respostas ao primeiro questionamento levantado acima, se estruturando a partir da análise de conjuntos de obras de arte, arquiteturas, projetos, textos e ideias que juntos buscam apresentar algumas ideias sobre a atuação e existência dos museus na contemporaneidade.

O primeiro capítulo parte das obras “Names” (museums) e “Bag Museums”, de Jac Leirner, compostas por sacolas plásticas de lojas de museu e organizadas em painéis que retornam aos museus para as salas expositivas. Ao longo do texto, são feitas aproximações com as obras “Inserção em Circuitos Ideológicos”, de Cildo Meireles, “Gare de L’est”, de Fernanda Benitez, “Reação”, de Marcos Martins, “O espectro de Cor da Minha Vida”, de Ana Amorim, e “Figuras de Conversão”, de Matheus Rocha Pitta. O capítulo busca se aproximar da ideia de museu a partir das práticas do colecionismo, dos fluxos globais e de como os modos de circulação impactam na produção de obras e na vivência em museus, entendendo também a dimensão do tempo, da pressa e da lentidão como conceitos fundamentais.

O segundo capítulo se debruça primeiramente sobre a obra “Paracaidista, Av Revolução 1608 bis” (2004), de Hector Zamora. A realização do trabalho pressupõe a criação de uma estrutura justaposta à fachada do Museu de Arte Carrillo Gil, na Cidade do México. A partir da obra são traçadas reflexões sobre quais as experiências possíveis de fazer dentro dos museus, traçando relações com autores como Ricardo Fabbrini, Jorge Larrosa Bon-

día e outros. Ao debate se somam discussões sobre a criação do Centro Georges Pompidou e a análise da obra “Oase Nº 7”, do grupo vienense Haus Rucker Co.

O terceiro capítulo é também conformado a partir de ações e movimentos de museus, iniciando com o modelo do Museu de Crescimento Infinito, de Le Corbusier, passando por algumas discussões em torno do crescimento dos museus. O capítulo segue com a análise e discussão de um projeto não realizado, o “Trem da Arte”, pensado por Walter Zanini e outros colaboradores no museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Por fim, é apresentada e analisada a publicação “Diário do Busão: visitas escolares a instituições artísticas” e suas reverberações no campo museal.

Coloco adiante outras duas perguntas norteadoras para o trabalho: Qual a relevância dos museus para as nossas cidades, nossas vidas, nossas sociedades? E qual a importância dos artistas e suas obras para a construção concreta e para as transformações dos museus?

A partir delas, outras surgem: Por que nossas instituições de arte são frágeis? São os museus, espaços de uso livre e coletivo ou aparelhos da manutenção da mesma ordem segregada onde apenas uma minoria pode gozar de acesso?

Pensar em museus e arte no Brasil é lidar com questões complexas e, sobretudo, enfrentar as contradições existentes no espaço que vive a dicotomia das consagrações e dos esquecimentos. A arte – em um sentido amplo, as obras de arte, instituições e os diversos trabalhadores da arte – enfrenta no Brasil a dificuldade da falta de investimentos e políticas públicas que a torne acessível a todos, e mais que isso, forte e perene. Os museus, ao mesmo tempo que carregam o peso histórico e simbólico de

importante papel para a configuração do circuito das artes, enfrentam a carência de políticas públicas que fomentem de modo conciso e digno a sua atuação.

Em seus estudos, a professora e artista Giselle Beiguelman analisa as políticas do esquecimento em instituições, principalmente nos arquivos, sobre os quais constrói argumentos sobre as semelhanças dos mesmos com os cemitérios. Tal comparação se dá principalmente pelo fato de enfrentamos, em nosso contexto, duras batalhas ao mesmo tempo, para manter preservadas as diversas memórias, frequentemente fadadas ao descaso, destruição ou esquecimento. Sobre o fatídico incêndio do Museu Nacional e a carência dos investimentos públicos para a cultura, a pesquisadora comenta:

O fato é que o incêndio do Museu Nacional revela muito de como lidamos, no Brasil, com o nosso patrimônio. A cultura, e seus orçamentos ínfimos, é uma triste recorrência política. Nessa área, seja no âmbito federal, estadual, ou municipal, o patrimônio é tratado como a última das prioridades. Com base nisso, houve quem sugerisse que se mantivesse o edifício como ficou depois do incêndio, apenas com a fachada em pé, como memento mori, como memorial de nosso descaso para com o patrimônio histórico, com a cultura, com a memória (Beiguelman, 2019, p. 217).

De fato, o intuito da pesquisa é ressaltar a importância dos museus sem almejar traçar uma lógica utilitária, buscando destacar a importância política desta instituição e as possibilidades de fruição estética e experimentação que esses espaços podem propiciar, colaborando para que as pessoas vivenciem outras experiências de mundo e que possam fecundar de novas formas de ser e de estar em sociedade. Como Lina Bo Bardi, arquiteta italiana que projetou um dos mais importantes museus brasileiros, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que em

seu texto “Casa ou museus?” explana e afirma a importância do museu para a qualidade urbanística das cidades:

Primeiro casas ou museus? Tudo de uma só vez: as casas, as escolas, os museus, as bibliotecas. Uma planificação urbanística não pode prescindir dos problemas culturais se a construção de novos bairros, de novas casas é a base do projeto de uma cidade (nas casas queremos incluir mercados, escolas, serviços coletivos, como saúde, correios etc.) o programa, ou melhor, a planificação de uma cidade não pode esquecer dois edifícios públicos, que ainda são considerados um luxo intelectual: o Museu e a Biblioteca (Bo Bardi, 2009, p.98).

Luis Camnitzer, que atua em diversos campos da arte, como artista, curador, educador etc., estampou uma de suas proposições artísticas na fachada de importantes museus e instituições culturais, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Guggenheim de Nova York, sendo ela: “O museu é uma escola. O artista aprende a comunicar-se. O público aprende a fazer conexões”. Para além das rasas polêmicas que a frase pode gerar, uma vez que o museu não possui a estrutura pedagógica de uma escola, não sob vistas formais e legais, a frase do artista demonstra o interesse de transformação do espaço museológico em um espaço de educação. Tal proposta, se alinha à ideia de experiência e subversão de usos tradicionais do museu, que durante muitos anos esteve alinhada a projetos disciplinares de cunho “educar para arte”, que pendiam sempre para a afirmação incondicional de poderes e patrimônios.

Walter Zanini, importante historiador, crítico e curador, discorre no texto “Novo comportamento no museu de Arte Contemporânea”, de 1974, sobre algumas de suas vivências no MAC-USP. No texto, Zanini destaca o debate em torno do caráter do museu de arte contemporânea, afirmando que “marcado pelo período

de trânsito a verdade que atravessa, o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de “templo” e de ‘fórum’. E nesse clima paradoxal e difícil de seu condicionamento que passa a existir, se ainda quiser existir”(apud Freire, 2013 p. 120).

Para entender melhor essa fisionomia dupla entre fórum e templo, é interessante antes voltar ao célebre texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936, em que Walter Benjamin evoca como um das temáticas centrais, a morte da aura da obra de arte. Tal elaboração paira em torno de dois aspectos principais, o primeiro se refere à cisão entre a materialidade da obra e a essência mágica ou sagrada da mesma, e o segundo, por sua vez, diz respeito ao conceito de originalidade da obra, desfeita a partir da popularização e grande disseminação dos meios de comunicação de massa, dentre eles o cinema, a fotografia e a imprensa. Benjamin utiliza dois conceitos para explicar essa nova dinâmica instaurada: o valor de culto e o valor de exposição.

O fim ou morte da aura da obra, ou seja, o esfacelamento do valor de culto, abre espaço para uma nova categoria, o valor de exposição. O valor de exposição tem estrita ligação com o aspecto nômade atribuído às obras de arte, uma vez que a possibilidade é tão maior quanto a possibilidade de deslocamento das mesmas. O valor de exposição se configura a partir da diferenciação da função ritualística e mágica das obras de arte, determinando o fazer artístico e criativo como preponderante. Portanto, mesmo com o fim da aura da obra de arte estudado por Benjamin, é importante perceber que algumas distâncias nunca foram completamente extintas, seja pelo surgimento de novas variáveis, como os critérios de originalidade e valor econômico, seja pelo amparo prestado aos museus, no qual obras e arquitetura consolidaram os templos da arte.

Após breve passagem por Walter Benjamin, passaremos pelo escritor e intelectual francês André Malraux, que escreveu o texto “Museu Imaginário”, em 1947, sendo um dos pontos centrais de seu escrito, a criação de um museu liberto de sua espacialidade, um museu sem paredes. A ideia do museu imaginário se estrutura também a partir da disseminação das imagens, tal como também escreveu Benjamin, fruto dos avanços da técnica, tanto nos meios da imprensa a partir das técnicas de gravura e, principalmente, da fotografia. Assim, a obra de arte não estaria mais restrita à sua presença física no espaço expositivo do museu, podendo ser vista agora em qualquer parte do planeta por uma quantidade indeterminada de pessoas. De forma análoga a Benjamin, Malraux explora duas temáticas referentes à morte da aura e ao desejo de “fazer as coisas ficarem mais próximas” e “captar o semelhante no mundo”. A primeira temática é referente à planificação do mundo em imagens e também à perda de escala das coisas, enquanto a outra diz respeito à posse das obras de arte.

O achatamento das imagens, sobretudo ao que se refere às esculturas e à arquitetura, é levantado por Malraux com uma questão a ser observada devido às perdas sofridas com os processos de planificação fotográfica das obras nas pranchas de livros ou outras peças de reprodução. De modo que, os mesmos processos que nos levam ao encontro das imagens, também nos afastam das mesmas, já que não as acessamos em sua totalidade, ou de modo distorcido. O artista gaúcho Felipe Cama também reflete sobre esses temas na sua obra “Foi assim que me ensinaram” (2005-2014), onde demonstra as brechas existentes entre a reprodução fotográfica, a originalidade e materialidade da obra de arte. Ao reproduzir as imagens dos livros como pintura (objeto de arte) nas mesmas dimensões que nos livros de história da arte, o artista põe em cheque aquilo que se perde através da reprodução em massa das imagens: a noção real de escala no mundo

e, por rebatimento, a diminuição da riqueza da experiência de estar em contato, favorecendo, ao mesmo tempo, o processo de intelectualização da arte.

O desejo por fazer parte, apontado por Benjamin como uma preocupação das massas modernas, se desdobra no pensamento de Malraux sobre a posse das obras de arte:

O vasto público a que estas se dirigem ignora um sentimento que, ao longo de quatro séculos, desempenhou um grande papel na relação entre o apreciador e a obra de arte: o sentimento de posse. Não possuímos as obras cuja reprodução admiramos (encontram-se quase todas nos museus), e sabemos que nunca as possuiremos, que nunca possuiremos outras semelhantes (Malraux, 2017, p.158).

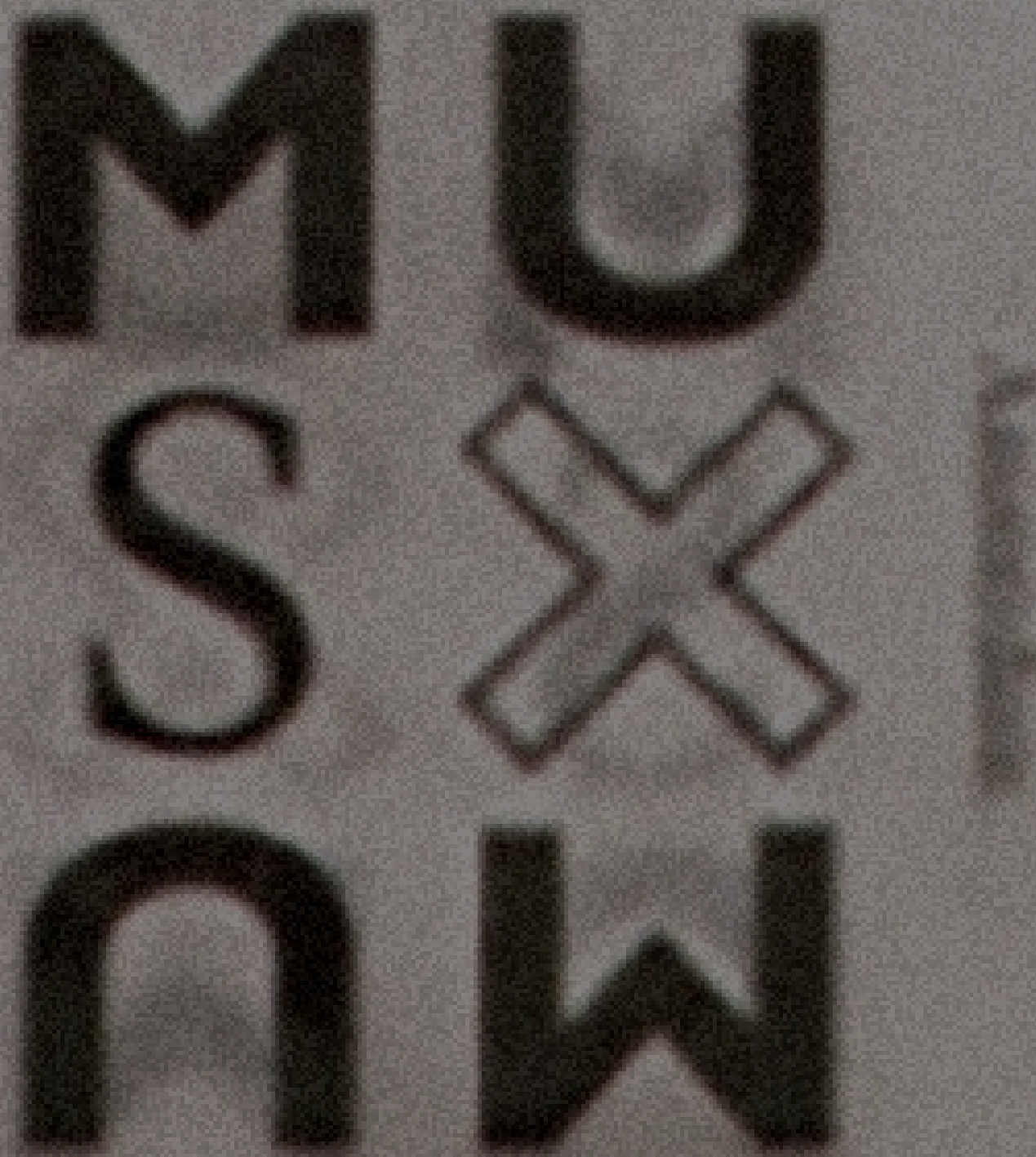
Para Malraux, a libertação do desejo por posse, a partir do acesso à reprodução das obras, libertaria a obra de sua condição única como objeto de arte, dando agora preponderância ao ato criativo. O historiador da arte alemão Hans Belting também discorre sobre a questão das posses das obras e da missão da salvaguarda das obras no livro *O fim da história da arte* (2012), e diz sobre o papel dos museus na constituição e afirmação dos Estados Nacionais Modernos:

[...] A nação havia assumido fazia muito tempo o lugar da religião, o museu de arte nacional o lugar da antiga catedral, da qual assumiu algumas de suas peças mediante desapropriação. Curiosamente, a história adquiriu uma nova autoridade atrás das portas do museu onde pareceria terminar, já que triunfava sobre o tempo nas “obras imortais” e já que a nação também era celebrada nessas obras como sua proprietária [...] (Belting, 2012, p. 190).

O escrito de Belting, além de trazer as considerações sobre os aspectos simbólicos carregados no museu, como a comparação com o templo, traz o debate para a contemporaneidade e discorre sobre a aura da obra de arte e também sobre a busca por uma nova fisionomia própria dos museus de arte contemporânea. Belting explora também a questão aurática das obras e aponta que os preços elevados “contribuem para a desejada remitificação da arte” (Belting, 2006, p. 179). Como Walter Zanini, o historiador alemão observa o caráter múltiplo dos museus na contemporaneidade e utiliza expressões como “zona de livre comércio” e “casa de eventos” para descrever o museu. Além disso, é importante ressaltar que no texto “Novo comportamento no museu de Arte Contemporânea” (1974), Walter Zanini aponta que, em busca por contraposições do protagonismo da obra, tal como ocorre nos museus de arte moderna, passou a criar espaços operacionais para incentivo a novas criações, como por exemplo na seleção curatorial da Exposição Jovem Arte Contemporânea, de 1972, em que Zanini propôs “transferir a ênfase colocada na obra para incluir o seu projeto e o seu processo” (apud Freire, 2013 p. 120), incentivando que o museu se tornasse mais um espaço de criação artístico e menos um receptáculo de obras. A mesma ideia se reforça quando Belting diz que “O event [evento] ocupa o lugar da obra” (Belting, 2006, p. 182).

Assim, na pesquisa, considero importante formular considerações sobre a proliferação de grandes museus em cidades de todo mundo e, principalmente, analisar criticamente o caráter e a fisionomia destes. Frente a isso, dedico o próximo tópico a discorrer sobre ações artísticas que se relacionam, seja de modo simbólico ou concreto, com a reflexão sobre os museus, o plástico e a circulação global de pessoas, obras e mercadorias. A partir das considerações acima, serão construídas algumas reflexões a partir de estudos de obras artísticas da arte contemporânea,

arquiteturas de museus e estudos da museologia. O interesse principal será o de entender como alguns artistas, pensadores e trabalhadores da cultura se relacionaram com os museus, suas regras, suas coleções, suas arquitetura e espaços e suas práticas, buscando por vezes expandir ou subverter funções, imaginar possibilidades outras e criar novas experiências nesses espaços.



SACOLAS, CIRCULAÇÃO E MERCADO

2. Sacolas, circulação e mercado

O ponto de partida deste capítulo é a análise de algumas partes da obra serial "Names", produzidas a partir de 1985 pela artista Jac Leirner. "Names (Museums)", de 1992 (Figura 1) e "144 Museum Bags", de 2006 (Figura 2), são duas obras que fazem parte de um conjunto maior de coleção e organização de sacos plásticos diversos. As obras são formadas por conjuntos de sacolas plásticas disponibilizadas para o auxílio de transporte de compras feitas nas lojas de museus de vários lugares do mundo. Desde já, é importante ressaltar o interesse da artista por esses objetos de uso tão banal, meros suportes para o auxílio no transporte de bens de consumo diversos, que, ao cumprirem sua função, são descartados, e quando reutilizados, cumprem também outras funções banais.

Cada obra possui uma montagem específica. Na primeira, de 1992, as sacolas são preenchidas com espuma de poliéster e costuradas sobre tecidos de tamanho igual (302,3 x 302,3 cm), formando assim painéis planos que contribuem para uma espacialidade modular. A principal força da obra é a repetição cumulativa, que conforma uma visualidade contaminada de muitas logomarcas, e com elas palavras, letras, signos, formas e cores. Já na obra de 2006, é possível perceber uma ação de organização mais elaborada na montagem da artista, já que as sacolas com cores de espectros semelhantes são postos em proximidade e, em vez da costura, as obras são expostas tal como um varal, onde as sacolas são apoiadas sobre cabos de aço tensionados. Em ambas, a intenção da artista é colocar em primeiro plano as logomarcas que estão impressas e presentes, explorando a contradição entre a banalidade das sacolas descartáveis e a importância simbólica dos museus, representada pelas identidades impressas nos plásticos.

Antes de seguir destrinchando aspectos da obra, é importante colocar alguns pontos sobre a trajetória da artista. Jac é

uma artista multimídia que nasceu em 1961, em São Paulo, teve sua formação acadêmica nos anos 1980, formando-se em Arte Plásticas na Fundação Álvares Armando Penteado (FAAP) em 1984, instituição da qual também foi professora. Por influência universitária, e também pela vivência em sua casa, já que seus pais são importantes colecionadores de arte, com especial atenção para a coleção de arte neoconcreta brasileira, Jac, em seus primeiros anos como artista, teve forte influência do movimento neoconcreto brasileiro, produzindo obras com técnicas como o desenho, a aquarela e a pintura.

A partir da década de 1980, influenciada por viagens, movimentos da contracultura e pelo contato com obras de artistas de diversas partes do mundo, a sua produção passa a se localizar mais próxima do que se define como arte conceitual, tendo grandes influência de artistas minimalistas e pós-minimalistas. A partir daí, a artista passa a se concentrar em materiais menos nobres, em geral resíduos das cadeias de consumo contemporâneos. De acordo com Jac Leirner, em entrevista concedida a Adele Nelson:

Por volta de 1985, alguns objetos inesperados começaram a me fazer pensar e a solicitar de mim um tratamento especial: cartão de visita, notas de dinheiro, adesivos autocolantes, cinzeiros portados de poltronas de aviões, embalagens de cigarros e sacolas plásticas. Todos estavam destinados a se tornar arte. Levou algum tempo para que cada material descobrisse o modo certo de se entregar uma entidade chamada escultura (Nelson, 2013, p. 56).

Entendendo o interesse da artista nessas coletas, saliento que há muitas coisas que podem ser analisadas em um trabalho artístico, e também que existem muitos modos de se fazer essas análises. Destaco, contudo, que este trabalho está interessado na obra de arte tal como ela se apresenta ao mundo, buscando

conhecê-la mais de perto, em profundidade, explorando suas camadas materiais, estéticas e políticas. Assim, tal como a visão se complementa de outros sentidos no corpo, a obra de arte se faz por um conjunto: sua existência física e intelectual, aquilo que escrevem, dizem, pensam e fazem a partir dela. Nessa construção conjunta, ler e ouvir os artistas é tão importante quanto ler e ouvir o que curadores, críticos e pesquisadores têm a dizer sobre essas obras.

A busca por estas nuances invisíveis, ou invisibilizadas, não se apoia apenas nos sentidos dados à obra pelo artista. Ela, na verdade, quer ir além, colaborar para a criação de novos sentidos, por à prova, testar possibilidades, trilhar caminhos. Uma obra de arte se constrói por muitas camadas, de modo que aqui se esboça uma tentativa de prospecção que não tem um alvo fixo, como é o caso da construção de um grande edifício, cuja escavação das fundações tem por finalidade não só tocar e se entranhar na rocha sólida, onde tudo se assenta, mas também se dedicar a cada camada pela qual se passa, lhe dando alguma atenção, observando suas texturas, ou o modo como ela se liga à camada superior, como se recosta sobre a camada inferior e quais as possíveis relações entre as camadas distantes.

Nessas obras com sacos plásticos de museus, para além do interesse na ideia do consumo, entram em cena outras noções do campo da arte, tais como a de circuito, na qual os museus são peça fundamental. Para início das aproximações, é importante lembrar que é recorrente nas produções das obras da artista a prática da coleção. Tal como afirmou Lorenzo Mammì, sem mais prolongamentos: “Jac Leirner é uma colecionadora. Todo trabalho dela começa com a coleta e a ordenação de uma grande quantidade de objetos” (Mammì, 2012, p. 274). E, como se sabe, o ato de colecionar também é comum e fundamental

para a existência dos museus. A produção de Jac transborda a atividade artística e permeia sua vida e costumes íntimos, tal como sua vida é transbordada pela arte.

Sua produção assume a dimensão de algo feito não por uma relação comum de trabalho, com dedicação de oito horas por dia, mas de uma entrega total, não apenas no campo do fazer, mas, principalmente, com relação ao nível de dedicação e profundidade que a artista dá aos objetos de estudo, como é o caso de um fragmento da obra "Pulmão", fruto de três anos de

Figura 1 - "Names (Museums)", 1992



¹ Sacolas plásticas e espuma de poliéster costuradas em tecido (entretela), 302,3 x 302,3 cm, de Jac Leirner.

coleção de embalagens guardadas depois de 1200 maços de cigarro fumados pela artista.

A artista cria, portanto, um novo sistema, no qual a individualidade banal dos sacos nas lojas de souvenirs é transportada para um novo universo, uma coleção de sacolas de museus na qual o seu uso anterior já não existe mais. Sobre isso Walter Benjamin, no texto "O Colecionador", integrante do livro *Passagens* (2007), explora a movimentação dos itens entre sistemas diferentes, nos quais seus valores de uso são transformados em outros valores, significados e relações:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta "completude"? > É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (Benjamin, 2007, p. 239).

A sacola, que faz parte de um lugar coadjuvante no sistema de mercadorias da arte, se insere como peça principal nas salas expositivas de museus. No mesmo texto, Benjamin também aponta a luta dos colecionadores contra a dispersão, uma vez que a construção de uma coleção pressupõe uma reunião de importantes peças para que seja criado um todo que faça sentido (para o colecionador).

A partir da coleção, outros processos são realizados pela artista: classificar, filtrar, unir, separar, costurar, empilhar, enfileirar, recortar etc. Jac Leirner alimentou suas coleções a partir de coisas tidas normalmente como inúteis, secundárias e que são

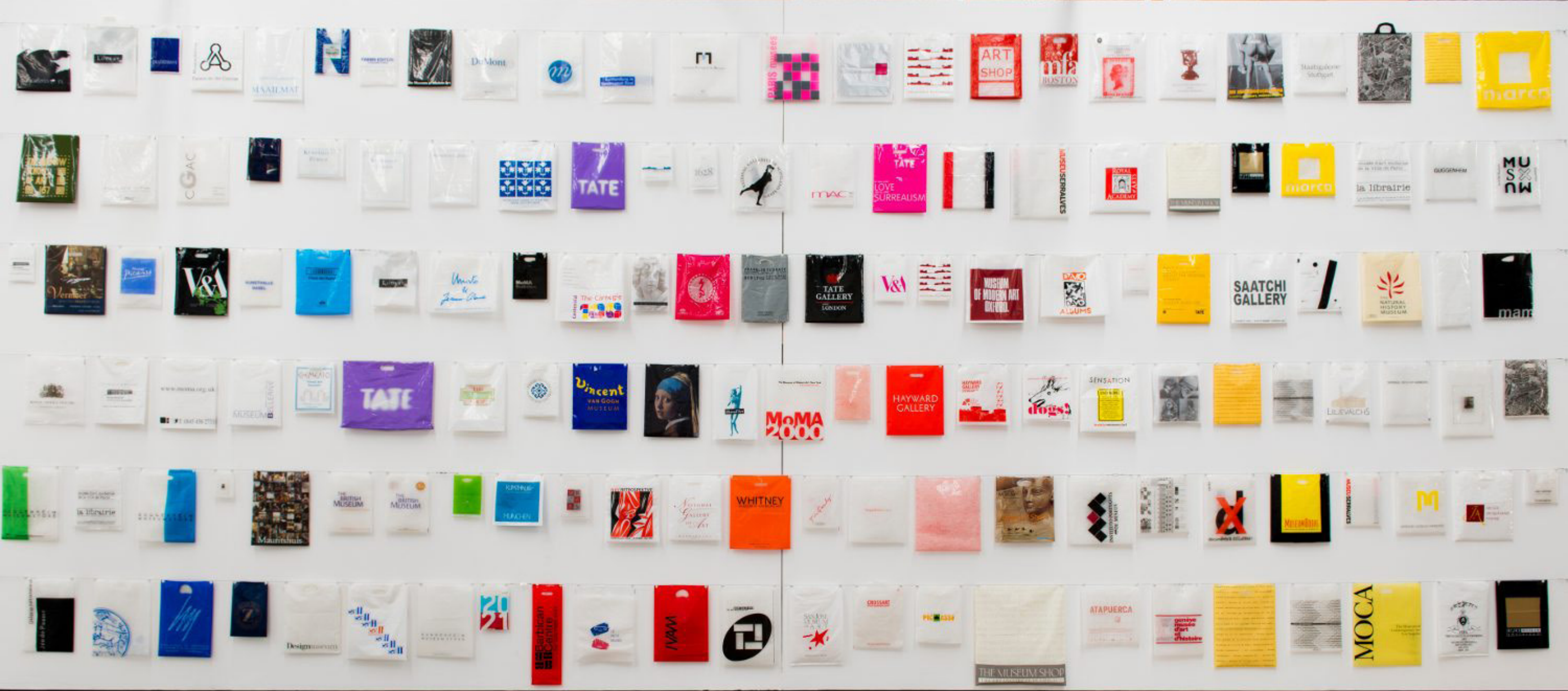


Figura 2 - "144 Museum Bags", 2006.

diariamente descartadas em massa após uma utilização breve. Cigarros, sacos, etiquetas, embalagens, papéis. Apesar da banalidade material, muitos desses objetos se relacionam com produtos desejáveis, dotados de simbologias e poderes, como é o caso das cédulas de dinheiro.

Podemos traçar um paralelo entre estes temas e outro artista de grande importância na pesquisa sobre as cadeias de consumo capitalista e os circuitos das obras de arte, Cildo Meireles, e o trabalho "Inserção em Circuitos Ideológicos" (realizados na década de 1970), em que o artista intervém em produtos ou objetos (por exemplo as garrafas de Coca-Cola) e os insere nova-

² Sacos plásticos, tensores, cabos de aço e cliques de encadernação, dimensões variáveis, de Jac Leirner.

mente no circuito de consumo, buscando fazer parte, subverter de dentro, utilizando os próprios mecanismos do mercado para ativar sua obra. Jac Leirner, em oposição, busca o jogo e a subversão a partir da separação e da retirada desses objetos dos circuitos que os tornam descartáveis.

A experiência da artista se aproxima mais da exposição *Agnus Dei* (1970), que ocorreu no Rio de Janeiro a partir dos exercícios do crítico como criador de Frederico Moraes. Nessa exposição, a garrafa que havia recebido a intervenção de Cildo Meireles brotava por entre centenas de outras garrafas de Coca-Cola e se destacava dentre as demais através de um pedestal. A proposição de Frederico demarca uma pequena distância e alerta que, apesar de existirem muitos pontos comuns entre as garrafas, a intervenção de Cildo insere esses objetos em uma dimensão separada, mas permeável, integrando-se ao campo da arte e/ou ao campo dos itens de consumo do mercado alimentício.

A partir do trabalho de Cildo Meireles, é relevante discutir os modos de venda da indústria alimentícia, da qual o artista se aproveita para usar os recipientes de vidro. Atualmente, as garrafas de vidro ainda são presentes, mas estão passando por um forte processo de transição, no qual são substituídas por garrafas plásticas e de alumínio. Esse fenômeno não ocorre apenas com as bebidas, já que uma parte enorme dos alimentos industrializados chega às pessoas por meio de plásticos, sendo, a indústria alimentícia, uma das principais impulsionadoras para a produção de plásticos em todo mundo. De acordo com o relatório do "Break Free From Plastic" (2023), as empresas Coca-Cola, Nestlé, Pepsico e Unilever são responsáveis pelas maiores quantidades de resíduos plásticos encontrados no mundo.

A transição ocorreu por dois motivos principais, tal como apontado no podcast "Prato Cheio, O joio e o trigo" (2021), no

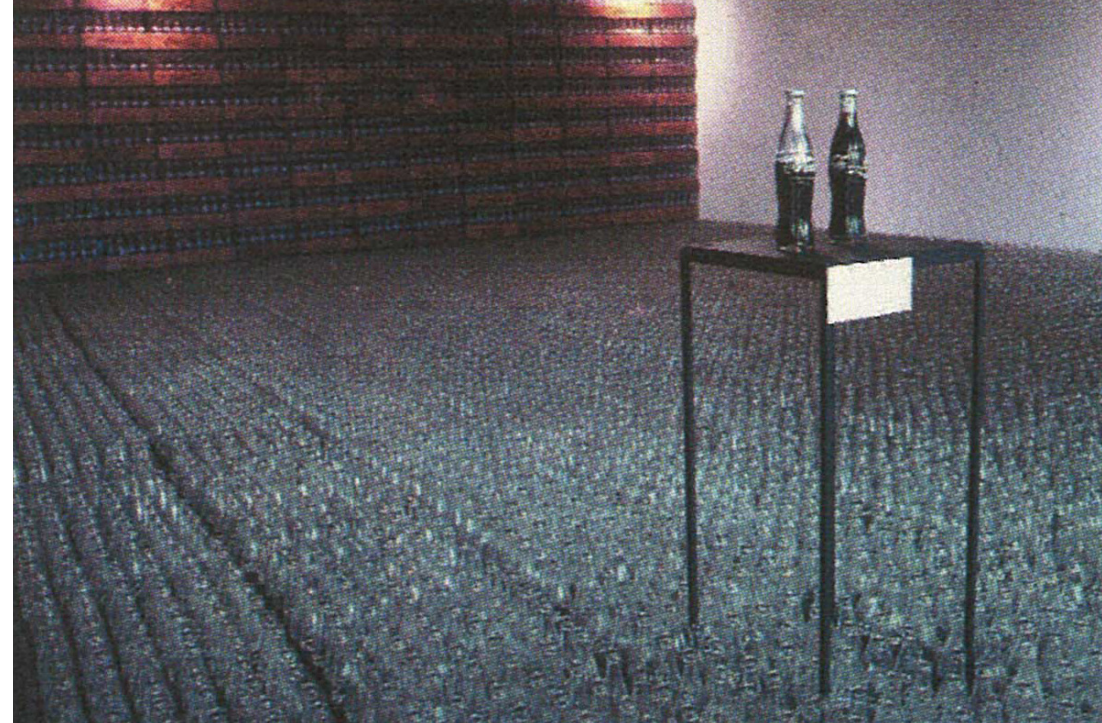


Figura 3 - "Inserções em circuitos ideológicos"³.



Figura 4 - Montagem das garrafas na obra "Inserções em circuitos ideológicos".

³ De Cildo Meireles, na Exposição *Agnus Dei*.

episódio “Terra, planeta plástico”. O primeiro se refere ao menor custo para a produção do plástico, e o segundo se refere ao final do processo, uma vez que as grandes empresas não precisam se preocupar com o destino dos plásticos para que a produção siga seu curso. No período da forte utilização das garrafas de vidro, tal despreocupação não era presente, já que era necessário, ao máximo possível, manter a reutilização, fazendo com que as garrafas de vidro estivessem constantemente em circulação.

No contexto anterior, o trabalho de Cildo Meireles se encaixava perfeitamente na lógica pré-existente, já que as garrafas seriam constantemente utilizadas, passando não só por diferentes consumidores/agentes de sua obra e do produto, mas também por sedes da empresa, podendo ou não ser percebidas. Se o artista decidisse realizar uma nova versão da ação hoje, nos moldes em que o consumo está moldado para os novos tipos de embalagem, a ação poderia não ter a mesma potência, uma vez que a garrafa residual não entraria em circulação, mas sim seria destinada a algum aterro sanitário nas periferias das grandes cidades, ou poderia mesmo, pelo acaso ou ausência de políticas de reciclagem e tratamento de resíduos, parar em uma grande ilha de plásticos no oceano, no fundo do mar, ou, o que é mais provável, se decomporia em pequenas partes, micropartículas, que seriam espalhadas por lugares ainda pouco imaginados (ou óbvios), como o corpo de animais (tal como os humanos), incrustados nas formações de minerais etc.

Retomando um tema anterior já citado, podemos sublinhar que, ao falar das coleções e museus, é comum também citar os gabinetes de curiosidades, sendo necessário salientar que a regressão não tem por objetivo constituir uma genealogia, afinal, os gabinetes de curiosidades não originaram os museus, apenas constituem uma raiz em comum com alguns processos

de coleção e acumulação. Do contrário, os museus atuais têm sua origem na constituição dos estados modernos europeus, sendo os museus mais um dos instrumentos de fortalecimento de conceitos nacionalistas. Dar a luz e educar a população desprovida de conhecimentos foi uma das principais razões da existência dos museus e, ainda hoje, por vezes esse é um objetivo buscado, devendo ser pautado com cuidados para que as mesmas contradições anteriores não sejam reativadas.

Nesse momento, nos interessa principalmente o fato de que os gabinetes de curiosidades eram montados sob a lógica da acumulação, principalmente a partir de viagens para sítios em outros países e continentes não europeus, nas quais o interesse se lançava sobre uma vasta quantidade de coisas e objetos: esqueletos, fósseis, parte de animais, vestimentas, utensílios, ferramentas e objetos diversos de outras culturas. De modo semelhante, alguns museus também acumularam diversos objetos, artefatos e obras de arte de dentro e de fora do local onde estão inseridos, fato que torna inevitável traçar as relações e oposições com a obra de Jac Leirner. Entretanto, no museu, algumas atividades foram consolidadas, tal como a organização espacial, com sessões temáticas, os meios de organização expositiva, as práticas de conservação e, sobretudo, o interesse em educar o público para o patrimônio existente.

Em paralelo ao tema da formação das coleções, é preciso também comentar alguns outros assuntos. São eles: as viagens e as mudanças de velocidade nos meios de transporte, as camadas da obra de Jac, o problema do plástico na arte, o consumo e a posse das obras de arte e, por fim, as experiências contemporâneas nos museus.

Se tanto os gabinetes de curiosidades como os museus foram constituídos por peças de diferentes partes do mundo, é

necessário pensar no que possibilitou e estimulou a criação destas coleções. Em maior ou menor grau, sempre nos foi algo presente na humanidade a ação de viajar, mudar de lugar, seja pela necessidade de procurar sítios mais prósperos ou pela simples e inexplicável vontade de partir para novas vivências. Seria possível também refletir sobre as mudanças das características dos modos de locomoção, iniciando pelos pés, que permitem o caminhar como sustentáculo de todos os erráticos, adentrando um denso campo de possibilidades inventadas, como a do uso direto de animais (cavalos, jumentos, elefantes, búfalos), ou a do uso dos animais como tração, no caso das carroças, trenós, carros de bois e carruagens, ou os movidos à própria tração humana, por intermédio de avanços da mecânica, como as bicicletas, liteiras. E ainda os diversos meios de transporte aquáticos, sejam os movidos pelas força humanas, como as canoas, os botes, barcos, os movidos pelo vento com auxílio de anteparos, como as jangadas e caravelas e, por fim, os avanços na fabricação de motores à combustão, que permitiram inovações no modo de se locomover pela terra, pela água e pelo ar.

Nos últimos dois séculos, é importante ressaltar a importância de dois meios de transporte: o carro e o avião. Os veículos foram responsáveis por instaurar grandes mudanças e repercussões no modo de vida das cidades e, também, na cultura. No início do século XX, Le Corbusier afirmava a possibilidade de morar em locais distantes do trabalho e da prestação de serviços graças ao automóvel, enquanto hoje, no século XXI, as barreiras e distâncias vencidas pelo avião parecem alargar ainda mais as possibilidades de locomoção, não apenas na mesma cidade ou bairro, mas pelo mundo.

A obra de Jac Leirner é resultado, portanto, da sua existência dentro desses dois fluxos principais, fluxos estes que passam

tanto pela preexistência de dinâmicas geoeconômicas como pelo desejo objetivo da artista em participar dessas movimentações. O primeiro fluxo é global e se relaciona com a prática do colecionismo pela artista. Para entender, basta imaginar que a existência da obra "144 Bag Museums" só é possível mediante a movimentação da artista por vários museus, situados nas diferentes partes do mundo, ou mesmo pelo envio a partir de outras regiões. Essa movimentação só é possibilitada devido aos avanços nos meios de transporte já listados, que passaram a ser cada vez mais: a) rápidos, em velocidade e frequência de disponibilidade, b) integrados, pois é possível observar uma ligação crescente entre transportes intermodais (nos aeroportos é possível ter acesso a uma rede de trens, ônibus, táxis, aluguel de carros, além da vasta disponibilidade dos serviços oferecidos por aplicativos de transporte que oferecem principalmente carros particulares corridas diversas). Do contrário, talvez a artista não tivesse tempo em vida para reunir sacos de lugares tão distantes e distintos.

Na obra "Gare de L'est", de 2006, a artista Francisca Benítez realiza um conjunto de filmagens nas quais as sacolas plásticas revelam um outro lado dos deslocamentos globais. Nas imagens registradas, a presença humana é um tanto irrelevante, sobressaindo-se as árvores e, em suas copas, por entre os galhos como frutos postiços, uma incomum presença de sacolas plásticas com seus interiores cheios de conteúdos não identificáveis. No livro *Post It Cities* (2009), do qual a obra também faz parte, revela-se que os sacos são pertences pessoais de imigrantes afegãos guardados em árvores que ficam nas proximidades de uma das mais importantes estações ferroviárias de Paris, a Gare de L'est.

A artista captura, portanto, o rastro de uma presença por vezes invisível: dos imigrantes e refugiados na cidade de Paris. Para

estes grupos, os deslocamentos são realizados de modo forçado ou como estratégia de sobrevivência. A eles restam as penas dos transportes precários, tal como barcos superlotados sem o mínimo de segurança, as longas caminhadas, a exposição à carência alimentar e de saúde, e o risco de morte constante. Somado a isso, quando chegam a outros países, incluem-se os preconceitos, a xenofobia e o racismo. A fragilidade das sacolas plásticas revela também a fragilidade das condições de vida a que alguns imigrantes e refugiados são submetidos. Se estabelece uma invisibilidade forçada, uma vez que se faz necessário não estar exposto ao olhar das instituições, que podem impedir sua permanência, habitar locais baratos ou espaços públicos, ter documentos legais, ter ocupações e trabalhos, ainda que informais ou em condições críticas.

Além de "Gare de L'est", a obra "Reação (2003-2006)", do arquiteto e artista Marcos Martins, se apresenta como uma proposta instalativa e performática que consistiu na inserção de pães em invólucros de sacos plásticos inflados com ar, sendo os

Figura 5 - Fardos de sacolas plásticas de imigrantes suspensos em árvores de Paris.



mesmos pendurados em uma árvore com fio de nylon, criando uma visualidade que sugere que sacos sejam frutos plásticos pendurados. A obra é uma das primeiras criações do artista apresentadas ao público e foi realizada inicialmente na Rua 25 de Março, no Centro de Fortaleza, em um contexto de mobilização de artistas para a ocupação da rua.

Em "Reação", o mesmo estranhamento provocado pelas sacolas penduradas na "Gare De L'est" se repete. O contraste da organicidade das plantas com os sacos plásticos inflados pendurados como frutos nos permite levantar questões sobre os deslocamentos tensionados pela arte e nos questionar sobre qual o lugar das coisas, sobretudo qual o lugar que as mercadorias ocupam. Comumente, o lugar em que podemos comprar pães é nas padarias ou supermercados. Já a partir da performance, nos confrontamos com um pão disponível gratuitamente em uma árvore. Como bem sabemos, a produção dos pães e dos plásticos é fruto do trabalho humano, por sua vez, as plantas possuem um crescimento e desenvolvimento que podem ser completamente independentes da ação humana.

Assim, a performance instalativa nos convida a pensar quem pode ter acesso aos alimentos, na mesma medida em que provoca o pensamento sobre quem pode ter acesso à arte. Alimento e arte são, portanto, postos em um jogo que troca lugares e papéis. A necessidade de romper com o invólucro plástico que protege o pão, mas também o isola, é essencial para o acesso ao alimento. Da mesma forma, é necessário romper ou deformar as bolhas, regras e barreiras para que possamos ter acesso à arte e aos museus de modo livre. A obra nos ajuda também a refletir sobre a utilização dos plásticos de modo exacerbado para a conservação e distribuição dos alimentos, sendo hoje uma questão fundamental para pensarmos a sustentabilidade da produção das indústrias alimentícias.

Figura 6 - Imagem da obra "Reação", de Marcos Martins.



Outra variante ou camada importante é justamente a dimensão do tempo nas obras de Leirner, na qual se coloca uma contradição, em que ao mesmo tempo que a artista se alia à velocidade dos meios de transporte para executar suas obras, também se vale, em alguma medida, da lentidão para o acúmulo de materiais de trabalho. Algumas das fichas técnicas de suas obras apresentam como dados uma datação estendida, como o caso de *Names*, produzidas a partir de 1985, seguindo para além os anos da década de 2010, *"Pulmão"* (1987), feita com mais embalagens guardadas por três anos, e *"Corpus Delicti"*, produzida entre 1987 e 1992 com objetos furtados de aviões.

Esses dados nos levam a traçar a pergunta: por que essas obras levaram tantos anos para serem realizadas? No caso de *"Names"*, em que a construção se deu ao longo de mais de vinte anos, a obra esteve em constante crescimento e passou a fazer

parte da vida da artista de modo mais profundo, mesmo que a frequência não seja tão intensa e que momentos de pausas tenham existido. Como a maioria das pessoas que possuem o hábito de guardar alguns objetos ao longo da vida, específicos ou diversos, em maior ou menores quantidades, a artista funde de modo extremo sua vida à produção de suas obras, de modo que elas não são apenas prolongamentos de sua ação sobre determinado material, mas frutos da sua história de vida, seus consumos, dos contextos onde vivia, de suas viagens e de seus hábitos mais íntimos e rotineiros.

Se, por um lado, temos a temporalidade expandida e lenta da execução das obras, do outro temos o signo da velocidade que aparece na obra apenas como índice, afinal, como poderia uma pessoa reunir objetos das mais variadas partes do mundo, senão pelas possibilidades desenvolvidas ao longo dos anos nos meios de transportes? Ao dedicar-se a objetos muitas vezes descartáveis, de uso rápido e pontual, a artista insere nos museus aquilo que pode não ser visto com atenção ou importância. Nesta disputa por olhares e atenção, podemos nos dar conta de como nossas experiências – de vida e nos museus – podem ser influenciadas e regidas por muitos fatores. Dentre eles, algumas variáveis como a pressa e o consumo coordenam efeitos em nossas ações diárias: a velocidade, a distração, o cansaço.

No texto *"Elogio da Lentidão"*, o geógrafo Milton Santos discorre sobre como essa variável passa a ser uma medida de valor no mundo, nas empresas e em algumas instituições, apesar de não ser dominante. A velocidade é, sobretudo, buscada nos sistemas capitalistas como meta para que as produções rendam mais lucros. Mecanizar, otimizar, evitar retrabalhos, ter eficiência, são termos utilizados que têm a velocidade como baliza para a qualidade de processos. Os avanços nas tecnologias de co-

municação e a sua forte inserção nas relações sociais fez com que a velocidade também fosse um item inserido nas relações sociais e experiências humanas. Tal como afirma Milton Santos:

Essa velocidade exacerbada, própria a uma minoria, não tem e nem busca sentido. Serve à competitividade desabrida, coisa que ninguém sabe para o que realmente serve, de um ponto de vista moral ou social. Fruto das necessidades empresariais de apenas um punhado de firmas, tal velocidade põe-se a serviço da política de tais empresas. E estas arrastam a política dos Estados e das instituições supranacionais (Santos, 2001, n.p).

Assim, ao produzir obras em uma temporalidade estendida, a artista dribla justamente a pressa por ser útil, e faz isso justamente dedicando seu tempo às coisas banais. Assim, dar novos usos ao lixo, subverter existências descartáveis e distrair-se do que é classificado como importante são importantes ferramentas de trabalho de Jac Leirner.

A obra “O espectro de cor da minha vida” (1989), da artista Ana Amorim, em exibição na exposição “Tempos fraturados”, no MAC-USP, soma-se ao debate das temporalidades que cruzam as dimensões da vida e da produção de obras. Aqui também podemos observar um trabalho processual, no qual o colecionismo é uma das chaves principais de criação, realizado ao longo de um ano, por meio de uma atividade de seleção, organização e conservação dos objetos em sacos plásticos do tipo ziplock (que possuem na parte superior uma espécie de zíper plástico, que une duas partes plásticas com encaixe tipo “macho fêmea”). Os objetos escolhidos pela artista para compor a obra fizeram parte do seu cotidiano durante o ano de 1989.



Figura 7 - “O espectro de cor da minha vida”, 1989.

Na exposição, a obra assume uma montagem visualmente racionalizada, com a utilização de sacos com tamanhos semelhantes fixados em uma parede expográfica com alfinetes de ponta metálica, que formam uma trama ortogonal de cheios e pequenos vazios entre os sacos. Na região direita da trama, o ritmo do posicionamento de sacos é quebrado, de modo que não se concebe uma forma retangular perfeita, sugerindo que a montagem foi realizada da esquerda para direita, tal como a leitura ocidental, e que existe espaço para a continuidade. Em cada um dos sacos, a artista insere uma etiqueta na qual é inscrito um número aparentemente aleatório, que se explica na leitura do texto da artista posicionado ao lado da obra:

Em o “Espectro de Cor da Minha Vida”, de 1989, a minha rotina consistia em coletar um objeto qualquer que estivesse ao meu redor, imediatamente após terminar o registro do mapa do dia. Eu inseri esse objeto dentro de um saco plástico hermético, rotulando com o número de horas que faltavam para o final do ano, o número de dias que faltavam para o final do ano, a minha idade e o número do mapa produzido no dia (Amorim, 2023, sem página).

A ação da artista de criar um método específico para numerar cada unidade é, essencialmente, uma ação de catalogação. Em museus e em outras instituições que possuem acervos, ou mesmo em acervos particulares, é comum que, nos processos de catalogação, seja criada uma metodologia para criação de números de identificação sob o qual a obra é “batizada”. Esse número pode contar também com o auxílio de letras, o que faz sentido dentro do sistema total de catalogação, e pode indicar uma sequência temporal, auxiliar na localização espacial (e mental) de acondicionamento de acervos em reservas técnicas e outros espaços, além de ser fundamental para o acesso de sistemas de gestão de acervos, sejam eles virtuais ou analógicos, tal como os livros de tomo.

No processo de Ana Amorim, a sua catalogação localiza a obra dentro do tempo de sua vida. O que importa na identificação do objeto é situar a sua presença dentro de uma temporalidade que escapa ao objeto em si e se fundamenta na sua relação com a artista. Ao todo, a obra é composta por 365 partes, revelando o comprometimento da artista diariamente, ao longo dos 365 dias do ano.

Além da visualidade ortogonal já mencionada, outro aspecto crucial para a obra são as cores dos objetos postos nos sacos, parte posta em relevância pela artista no título da obra. Ao observarmos a obra, uma infinidade de cores salta do tabuleiro formado. Em algumas partes, as cores mais vivas entram em contraposição ao brilho opaco dos sacos com objetos de menores dimensões. Numa observação mais minuciosa, a diversidade de cores revela também incontáveis conteúdos: fotografias, pacotes de alimentos, páginas de revistas, embalagens de remédio, tecidos, papéis variados, textos escritos com o próprio punho, partes de quebra-cabeça, recortes de jornal, cédulas de dinheiro e uma infinidade de objetos e partes por identificar.

Como já comentado rapidamente, os procedimentos de colecionar/acumular objetos ao longo de anos estão presentes também na essência da obra “Pulmão”, resultado do acúmulo de milhares de cigarros fumados ao longo de anos. Para a produção da obra a artista utilizou todas as partes que compõem a embalagem do cigarro, o primeiro lacre puxado, o envoltório de celofane, as caixas, os papéis laminados e os selos. A única parte que não aparece visivelmente é o cigarro, entretanto, ao dar o título de pulmão, podemos entender que a obra exige um exercício de abstração na busca por uma interioridade não vista, pois certamente foram deixadas marcas no pulmão da artista pela rotina tabagista de anos. Ela, então, consegue explorar de cada materialidade, de cada parte do maço, uma montagem específica, utilizando-as como massa escultórica para empilhar, enfileirar ou apenas sobrepor, com ou sem nenhum tipo de organização específica. Sobre essa obra, Jac Leimer diz:

Me dei conta da diversidade de materiais que constituem o maço de cigarros, bem como dos gestos que eu fazia para manipulá-los para fumar. Resolvi aproveitar essas observações para analisar, experimentar e compreender esses materiais (Nelson, 2013, p. 56).

Entretanto, como descrito no primeiro parágrafo, as obras produzidas por Jac têm muitas camadas. Suas esculturas são formadas também por uma carga imaterial (teórica e/ou intelectual) que dá ao seu trabalho uma complexidade única. Na obra “Pulmão”, o principal ponto está na subversão de usos daquilo que possui utilidade limitada, já que ao longo do consumo do cigarro, as partes que compõem sua embalagem vão sendo desfeitas uma a uma para se tornarem simplesmente lixo.

Sobre outra obra bastante famosa da artista, feita a partir de cédulas de dinheiro, o crítico britânico Guy Brett afirma, no texto

Figura 8 - "Pulmão³", 1987.**Figura 9** - "Os Cem⁵", 1986.

4 Papel celofane (capa de caixa de cigarro) montado em caixa de acrílico.

5 Dinheiro com estrutura de poliuretano. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini.

"A Bill of Wrongs" (1989), (publicado originalmente no catálogo da exposição de Jac Leirner na Galeria Millan) que: "O objeto feito tira parecia encarnar uma compreensão, uma ação que combina material e pensamento, de um tipo que apenas o artista plástico pode realizar" (Brett, 1989, n.p). A frase vem do contexto da produção da obra "Os cem" (1987), em que a artista produz tiras de cédulas que, ao serem enfileiradas em um corpo único, ganham uma materialidade oposta à fragilidade e delicadeza de uma cédula. O corpo produzido se torna sólido e robusto, e no contexto de hiperinflação em que foi produzido, na qual o dinheiro (cruzeiro) rapidamente perdia seu valor, Brett chama atenção para a carga social que se somava à materialidade da obra.

É também sobre este último aspecto que nos interessa o uso dos plásticos na obra da artista, já que, para além do uso enquanto massa material para criação de grandes planos de plástico, existem também os sentidos políticos e culturais que esse material adquiriu. Na obra "Names (museums)" e em "144 Bag museums", o plástico assume papel de relevância, e, apesar de não existir a defesa de um argumento ecológico, mesmo assim, a artista o faz ao reciclar as sacolas. Na arte contemporânea, de um modo geral, os artistas passaram a explorar uma infinidade de materiais, suportes e técnicas de produção, marcando uma diferenciação em relação aos séculos anteriores, em que as produções artísticas eram feitas em pintura a óleo, têmperas e em escultura de pedras e madeiras. O museu de plástico, criado por Jac Leirner se relaciona exatamente com as contradições dos museus contemporâneos pela vontade de subverter a prática do consumo, por nos fazer refletir sobre os circuitos e a posse das obras de arte e por revelar que muitas vezes as aparências e experiências descartáveis podem ser mais importantes do que fruir a arte, se contrapor à arte e experimentá-la com atenção e em alguma profundidade.

Em “Figuras de Conversão”, de Mateus Rocha Pitta, a obra nos sugere o registro de um processo, uma conversão, semelhante ao procedimento realizado por Jac Leirner. A obra é construída de alguns grupos, sendo que cada um é constituído por: três fotografias: uma maior e duas de menor tamanho, com tamanhos iguais, e um conjunto de roupa disposto no chão sobre tecido. Nas imagens de menor tamanho, o artista se revela com o corpo erguido, com as suas sacolas suspensas pelas alças em cada mão. Na imagem acima, o artista aparece inclinado, como quem solta no chão as sacolas plásticas cheias de produtos. Na imagem de maior tamanho, o início da conversão sugerida se mostra de modo direto. O artista se encontra dentro de uma grande sacola plástica formada pela colagem e remendo das sacolas menores, com a mesma cor e forma da sacola menor das duas imagens anteriores.

Utilizando-se do simples recurso de inverter a posição original da imagem, na qual o artista com os pés no chão põe a grande sacola plástica sobre seu corpo, se sugere com a rotação que o corpo do artista está pronto para ser transportado dentro da sacola, tal como uma mercadoria. Dando continuidade ao movimento da obra, no espaço físico, é possível ver a roupa que o artista utilizava nas imagens sobre o chão. Essas roupas, por sua vez, estão preenchidas com produtos de supermercado: latas, caixas etc. Voltando ao conjunto e à sugestão de conversão, o que se apresenta é uma troca física de posições. A grande sacola não leva os produtos, mas sim um corpo nu, agora apresentado com um bem de consumo. Já as roupas não são itens utilitários para o corpo humano, mas para a massa disforme composta por mercadorias.

O movimento proposto na obra questiona, portanto, os lugares de relevância, em que somos também produtos, itens quanti-

Figura 10 - Imagem da obra “Figuras de Conversão”.



tativos a serem captados pelos mercados que vendem produtos e serviços dos mais variados tipos: transporte de passageiros por aplicativos, eventos, centros culturais, bancos, escolas, empresas etc. O movimento que se apresenta, em quatro momentos, entre objetos e imagens, sugere diálogos de circuitos em que as posições podem a todo instante mudar, seja de seu lugar físico, social ou econômico. As roupas e as mercadorias apresentadas nas imagens também se materializam no espaço da galeria, já o corpo presente nas duas imagens não se apresenta no espaço expositivo. As pessoas como produtos... os produtos como presença física que pode substituir a presença humana...

Se Jac Leirner coloca os sacos plásticos auxiliares como ponto central da obra, Matheus Rocha Pitta aponta para uma conversão que nos permite indagar: o que é mais importante? As pessoas ou os produtos consumidos? Somos também produtos descartáveis?

O museu de plástico de Jac Leirner também traça relações com a ideia do souvenir, que tem como primeiro objetivo o de

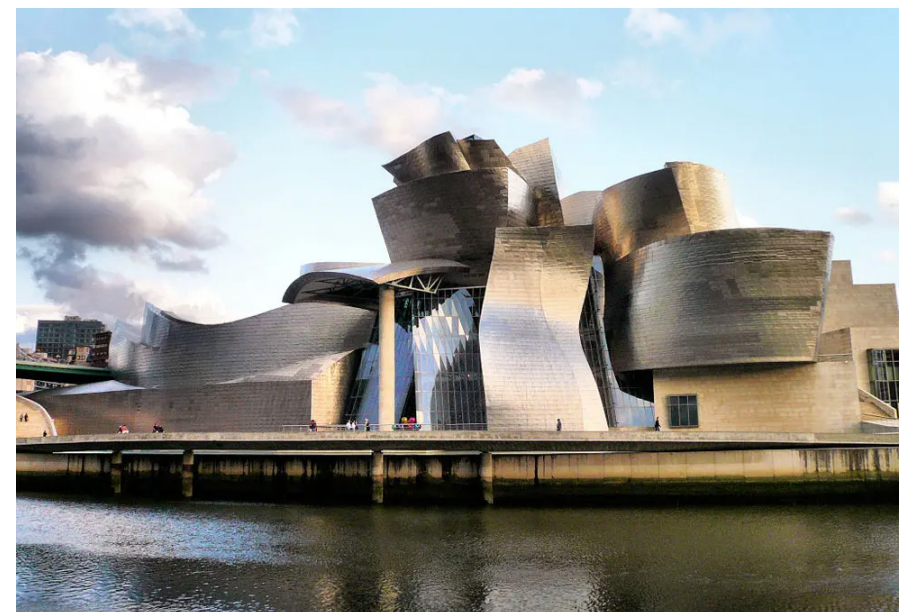
Figura 11 - Mario Botta utilizando chapéu semelhante a parte do SFMoMA.



fomentar a economia das instituições museológicas, uma vez que a loja é uma fonte de renda e, em algumas situações, é crucial para a manutenção dos espaços, junto com a bilheteria e outras fontes de recursos. Ao mesmo tempo, a loja de souvenir é a personificação do desejo de posse das obras de arte. Posse essa que é impossível para a grande maioria das pessoas, visto que, no caso do Brasil, a maior parte da população não tem condições financeiras para comprar ou pagar itens e serviços básicos. Nesse contexto, são as instituições museológicas as maiores detentoras das obras de arte, em conjunto com os colecionadores privados.

O fato crucial para o trabalho é que ele é transportado do museu para o museu, sendo reposicionado de lugar. A artista atua, justamente, na subversão dos fluxos, já que em vários museus as lojas onde os souvenirs são vendidos estão posicionadas como o último ponto a ser visitado antes da saída. Esse ordenamento de fluxos proposital põe o visitante dentro das lojas após percorrer e observar boa parte das obras em expo-

Figura 12 - Imagem da obra "Figuras de Conversão".



sição e, em vários casos, não permite a saída do edifício sem a passagem pela loja. Tal experiência também é vivência nas lojas duty free dentro de aeroportos, onde o fluxo de passageiros em embarque ou desembarque é recortado, obrigatoriamente, pela passagem entre os produtos.

Assim, ao transformar em arte um subproduto que seria descartado, a artista apresenta as contradições de um circuito que pode em alguns momentos ser pautado por premissas duvidosas, pois, em teoria, todos têm acesso aos mesmos sacos plásticos, e nem por isso estão em contato com uma obra de arte. E se por muito tempo o desejo pela posse estava limitado às obras de arte, na contemporaneidade as arquiteturas de museus e seus ícones passam a ser também objetos de desejo. Na figura abaixo, o arquiteto Mario Botta aparece utilizando um chapéu com formas e cores semelhantes ao Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMoMA), projetado por ele.

Alguns museus, aliados a outras instituições, monumentos e patrimônios, são responsáveis pela criação de grandes fluxos de turistas e visitantes em cidades ou bairros específicos. Se, por um lado, é importante que ocorra uma disseminação da arte, ter acesso e poder experimentar uma obra, do outro lado devemos refletir sobre como se dão e quais as motivações dessas experiências. Estima-se que o Centro Georges Pompidou, em Paris, e o Museu Guggenheim, em Bilbao, recebam milhões de visitantes por ano. No caso do Pompidou, é necessário considerar que Paris, já há algum tempo, é consolidada como uma capital turística, colaborando para o alto número de visitantes, fato que não ocorre em Bilbao, uma comunidade autônoma no País Basco, cujo passado assenta sobre a indústria pesada, hoje em declínio.

A inserção do museu na cidade, além de ter motivação na busca por uma requalificação urbana, foi responsável por uma

mudança brutal no fluxo de turistas recebidos. Tais experiências, algumas vezes, são pautadas no signo da velocidade, já que em alguns desses grandes museus é impossível ver, ou de fato se aproximar, de todas as obras em exposição em um roteiro que dura apenas algumas horas. Tomando como exemplo o Louvre, é possível afirmar que ele só poderia ser plenamente visto ao longo de vários dias. O mesmo ocorre em museus de menores dimensões, mas que, ainda assim, apresentam grandes quantidades de obras em exposições permanentes e temporárias. As obras com sacos plásticos de Leirner nos põem também em contato com essa efemeridade que pode guiar nossa visita aos museus e com o pensamento de como podemos criar exercícios de subversão do consumo da arte enquanto um simples produto.

Um dos modos de fixação das experiências é o estímulo à criação de museus intimamente ligados para o lugar onde estão inseridos, seja por ter uma coleção representativa do lugar e seus artistas ou por um foco de ações que procure se relacionar antes com a população local do que turista. Essa afirmação não tem por interesse criar museus pautados em ideais nacionalistas ou "bairristas", onde somente o artista local tem espaço. Entretanto, é necessário planejar e defender prioridades para a criação e gestão de museus de modo democrático e sustentável.

Algumas experiências, em alguns dos mais importantes museus do Brasil e do mundo, se apoiam na arquitetura como principal item a ser visto e vivenciado, colocando em disputa (ou em segundo plano) a atenção que antes era dada em maior número para as coleções e programações sediadas pelos edifícios. Nesse contexto, a fotografia e as redes sociais são fundamentais para alimentar o ciclo do desejo e do consumo das arquiteturas de museu. As formas arquitetônicas são posicionadas como geradoras de popularidade, atraem grandes públicos

e, conseqüentemente, geram mais renda. Tal como afirma Pedro Fiori Arantes:

Se a circulação das imagens potencializa a renda da forma e remunera diversos agentes intermediários, como vimos (de editores e fotógrafos a todos os que se beneficiam do consumo da imagem em si), a sua realização econômica para os empreendedores e para a economia local só se efetiva por meio da atração de empresas e agentes solventes que possam investir ou despendar recursos localmente. Parte significativa, embora não única, desses ganhos decorre da indústria do turismo. Como veremos, a sedução pela imagem espetacular e a compra e venda de experiências únicas pelo turismo estão estreitamente associadas (Arantes, 3012, p. 308).

Os exemplos disso podem ser dados, no contexto brasileiro, quando falamos do Museu de Arte de São Paulo, e seu grande vão livre, do Museu Oscar Niemeyer, e a forma escultórica que lembra um olho, do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, e suas pirâmides e cúpulas. Já em um contexto global, podemos citar o caso do Pompidou e suas instalações aparentes, do Louvre e sua grande pirâmide, do Guggenheim de Bilbao e suas formas retorcidas, ou mesmo do Guggenheim de Nova York e suas espirais circulares. Além das problemáticas já citadas, alguns desses edifícios são responsáveis por grandes mudanças nos tecidos urbanos em que são inseridos, gerando, por vezes, polêmicas de rejeição por parte das populações locais, seja por gerarem movimentos de especulação imobiliária, encarecimento de alugueis, aumento do custo de vida, aumento do fluxo e circulação de pessoas, mudanças nas dinâmicas residenciais, uma vez que outras atividades são atraídas e estimuladas com enfoque para turistas, ou mesmo por destoar e

não dialogar com as arquiteturas pré-existentes. Além disso, a construção de grandes equipamentos requer grandes interferências urbanas para as suas construções, fato que pode trazer problemas pontuais e permanentes para a população e o ambiente do entorno.

Assim, como nas obras de Leirner os sacos plásticos e as logomarcas dos museus tornam-se também sua identidade e forma de representação, hoje são as fachadas e a arquitetura um dos principais aspectos formadores da identidade desses lugares, estimulando a peregrinação de turistas das mais diferentes partes, já não sendo, em algumas situações, tão importante o que vai ser visto nas exposições ao se visitar um museu. A seguir, serão trazidos exemplos de obras e projetos que tensionam os modos dos públicos se relacionarem com os museus e suas obras.

HABITAR MUSEU FORA MUSEU E OUTRAS EXPERIÊNCIAS

3. Habitar o museu fora do museu e outras experiências

No ano de 2004, o jovem artista mexicano Hector Zamora criou a obra “Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis”, no Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), na Cidade do México. Fixada na fachada do museu, a estrutura externa criada pelo artista destoa da arquitetura original, mas, ao mesmo tempo, está intimamente ligada a ela, seja pela proximidade, seja pela utilização das partes componentes do edifício. Em um primeiro momento, a estrutura criada por Zamora para ser sua habitação provisória segue uma lógica parasitária, na qual usufrui das infraestruturas pré-existentes do museu, como a fachada e sua rigidez estrutural, a eletricidade, a água, os recursos financeiros e a legitimação institucional. Entretanto, em um momento posterior, após uma reflexão mais demorada, podemos perceber que a obra passa a não somente usufruir do museu, como também lhe fornecer outros sentidos, outras possibilidades e outras formas de existir enquanto museu.

A obra de Zamora, bem como seu processo de concepção, tem fortes relações com a arquitetura, pois, além de ser o principal substrato físico da obra, a sua realização contou com a utilização de elementos tradicionais da construção civil, como treliças metálicas, cabos de aço, telhas, tábuas de madeira, utilizadas tanto na produção formal da arquitetura, quanto – e sobretudo – na informal. A montagem da obra e sua criação

Figura 13 - Obra “Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis” instalada na fachada no Museo Carrillo Gil.



passaram pela organização e modos de fazer semelhantes a um canteiro de obras, conformação necessária devido ao caráter estrutural do trabalho. Para a estruturação de Paracaidista, o artista projetou uma série de estruturas metálicas treliçadas em formato de “U” achatado (ou metades simétricas de elipse), na qual a parte reta se posiciona justaposta à fachada do edifício, e a parte curva se projeta para a rua, em balanço.

O artista teve diversos desafios para a concretização da obra. Uma parte deles era referente à materialização técnica do projeto, a outra era referente às autorizações e licenciamentos para sua execução. O primeiro ponto a ser superado era a impossibilidade de fixação da estrutura na fachada do museu, pois, apesar de sua aparência de monólito rígido, ela é composta por placas cimentícias, que não suportariam a adição de peso. Diante disso, a solução encontrada foi atirantar as peças metálicas na cobertura do museu, usando para isso âncoras metálicas fixa-

Figura 14 - Estruturas metálicas da obra fixadas na fachada do Museo Carrillo Gil.



das na estrutura superior. Com a base estrutural pronta, o artista utilizou diversos outros materiais para compor sua intervenção além dos metais já citados.

Os fechamentos externos foram feitos com telhas pré-fabricadas e esquadrias com vidro, o piso era constituído por tábuas de madeira. A torre de acesso que ligava o chão à estrutura elevada foi feita também em madeira. Nela se desenvolve uma escada, que era única forma de acesso. Dentro da construção foram dispostos diversos espaços criados para acomodar Hector Zamora, tal como uma habitação: local para dormir, cozinha, banheiro com vaso sanitário e chuveiro, plantas, livros e varanda com vista para a cidade.

O primeiro passo é entender que a obra de arte de Zamora não utiliza o museu como pedestal, tampouco ocupa o lugar convencional das obras de arte que são expostas em um museu, que é o seu interior, preparado para a recepção com

Figura 15 - Treliças metálicas sendo içadas.



as condições de microclima adequado, luz artificial ou natural adequadas, aparatos de comunicação, tal como textos e legendas, expografia e outros aparatos. A proposição de Hector está no museu, mas ocupa um lugar de transição, de modo que podemos afirmar que a obra também estava na cidade, na rua, no cotidiano de quem passou por ela, ainda que não desejasse conscientemente encontrá-la. Na dissertação de mestrado “Habitar la fachada. Cuerpo e imagen en la instalación Paracaidista Av. Revolución 1608 bis, de Héctor Zamora”, apresentada na Universidad Nacional Autónoma de México, Eduardo Maldonado Villalobos afirma que:

La fachada se activó como un terreno vertical disponible, aprovechándose su potencial comunicativo en la urbe. Así, el habitar la fachada se planteó como una conjugación problemática entre un elemento real y otro ilusorio — entre cuerpo e imagen — ambos condicionados operativamente por las dinámicas urbanas de la renta y la exhibición como mecanismos de visibilidad en la urbe (Villalobos, 2016, p. 17).

O título do trabalho, “Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis”, nos oferece também a possibilidade de reflexão sobre alguns conceitos explorados pelo artista. O primeiro diz respeito ao referencial urbano dado ao trabalho, já que, por utilizar um nome da rua onde o museu está implantado, denota-se que a escala do trabalho ultrapassa os limites do edifício arquitetônico e se relaciona também com a cidade. Daí seguimos para as outras duas partes que compõem o nome: “paracaidista” e “bis”. No México, cidade materna de Hector, o termo “paracaidista” é utilizado para classificar as pessoas que ocupam terrenos de forma irregular, tal como descreve Gonzalo Ortega (2007, p. 18), curador da intervenção no MACG. Paracaidista (em tradução para

o português: paraquedista) é, portanto, uma analogia a quem “cai do céu” em determinada área e dela se apropria. Assim, o artista lança sua primeira crítica, ao abordar o tema da posse e dos direitos às terras, que rebatida ao museu levanta a questão de quem pode ocupar e usar esses espaços.

O termo “bis” é utilizado, também no México, para identificar uma construção anexa ao mesmo terreno, normalmente referente a outros pisos construídos sobre o original, e habitados por diferentes proprietários. Na intervenção do artista, o termo “bis” nos indica justamente esta replicação de edificações no mesmo terreno, delimitando também que diferenças existem. Uma dessas diferenças está nos diferentes acessos, uma vez que a construção de Zamora possui um acesso restrito, limitada ao artista e seus convidados prioritariamente, ao passo que o museu é aberto ao público espontâneo. Um dos objetivos de Hector com a materialidade e forma da intervenção foi também o de criar semelhanças com os tipos de arquitetura vernacular produzidos no México. Assim, sua construção não é higienizada visualmente, é composta antes por diferentes materiais e se vale do imprevisto e criatividade para disposição formal e de outras soluções de projeto. Villalobos afirma que:

El nombre de la instalación es tomada del mote que designa a los grupos de personas que ocupan de manera irregular un lote o un inmueble con la finalidad de establecer allí su propia vivienda. Junto con los materiales de bajo costo empleados y la noción de autoconstrucción, la ciudad a la que parecía hacerse referencia era la de los cinturones de miseria que, a pesar de ser proporcionalmente mucho más grandes que los centros urbanos, permanecen en la invisibilidad. El lugar ocupado por Zamora, de manera contraria, fue uno que en principio es visible:

la superficie de la fachada. Introduciendo el aspecto de las zonas excluidas, la ciudad a la que Zamora apela con su emplazamiento es la que se exhibe con sus superficies (Villalobos, 2016, p. 13).

Hector Zamora não teve por intenção criar uma expansão verossímil do museu ou um museu de artista. Seu objetivo não era replicar uma estrutura museológica, mas ampliá-la, utilizando o museu como substrato, a partir do qual se conforma um lugar de criação. De modo diferente de outros artistas que replicaram/replicam a lógica museológica do colecionismo, reunindo objetos, trabalhos, imagens, ideias, palavras etc., Zamora se debruçou na ampliação das possibilidades de fazer experiência no museu ou, em outras palavras, o artista se dedica a expandir as possibilidades de uso do museu. “Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis” de fato criou uma possibilidade de uso inexistente no Museo Carrillo Gil, entretanto este uso ainda foi, em parte,

Figura 16 - Interior da obra “Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis”.



restrito, uma vez que podiam acessar o espaço, o artista, seus convidados e visitantes sob a sua orientação. Assim, apesar da radicalidade da proposta, o poder de controle dos usos foi removido parcialmente da instituição e passou a ser controlado também pelo artista, entrando assim em uma espécie de contradição, já que as possibilidades de uso seguiram limitadas.

A obra de Hector nos faz pensar em algumas questões como: quais são as possibilidades de existência dos museus? Como o público pode fruir um museu? Quais os lugares de atuação e criação de um artista em um museu? É possível viver em um museu? Pensar nessas questões significa refletir sobre a plasticidade da existência de um museu e sobre quais as expansões e novos imaginários que podem surgir a partir de criações como a de Zamora. É possível imaginar que outras experiências podem ser feitas que alarguem as já existentes? Pensar as possibilidades de uso dos museus é pensar também as possibilidades de proporcionar experiências novas nesses espaços e, assim, a plasticidade da sua existência e atuação. No contexto da obra na fachada do MACG e dos imaginários criados a partir das obras, Eduardo Villalobos observa que:

El mecanismo de las fachadas funciona como una superficie vertical que aloja imágenes; es decir, como un medio que se hace visible cuando soporta formas visuales desde donde se proyectan y reproducen imaginarios (Villalobos, 2016, P. 18).

O que é um museu? O pensamento sobre os seus usos e possibilidades também gera questionamentos sobre a essência conceitual desses lugares. A partir da questão, me aproprio do título do texto escrito em um dueto de falas em diálogo pelos artistas Robert Smithson e Allan Kaprow, “What is a museum?” (O que é um museu?) para dar seguimento ao raciocínio. No

texto de 1967, os dois artistas estadunidenses traçam um diálogo sobre arte contemporânea, museus e outros temas que cruzam as produções artísticas e outras ideias de ambos. Nos primeiros parágrafos, Smithson descreve seu desejo de construir um grande museu dedicado ao vazio, semelhante a um mausoléu. Sua ideia surge como um movimento de contraposição à atual configuração de alguns museus como local que sedia eventos, e fornece entretenimento turístico. Ao mesmo tempo, ao imaginar um espaço dedicado às lacunas, ao que não acontece, o artista se coloca contra a ideia da necessidade produtiva e de existência de utilidade que guiam a lógica capitalista.

O artista Robert Smithson, que é reconhecido por seus trabalhos em Land Art, delinea em um desenho a lápis o "Museum of The Void" (Museu do Vazio), de 1966-69 e desenvolve em um outro texto a ideia crítica em que faz associações entre espaços museológicos e túmulos, esse com o título de "Some Void Thoughts On Museums" (Alguns pensamentos vazios sobre museus), de 1967. O museu desenhado a lápis por Smithson,

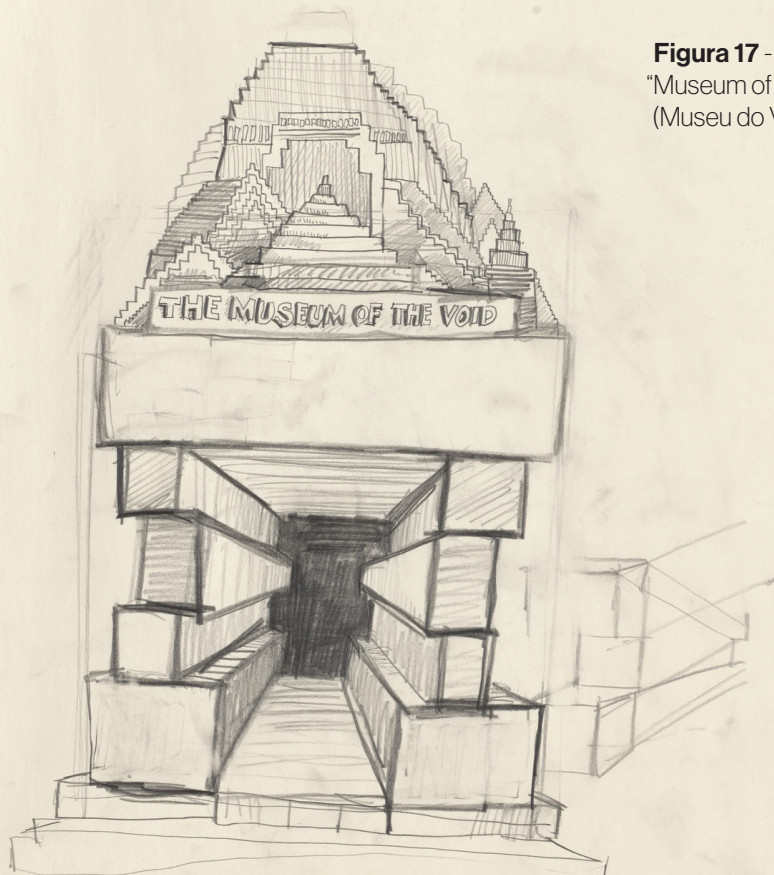


Figura 17 -
"Museum of The Void"
(Museu do Vazio), de 1966-69.

pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e tem seu título, que é o mesmo dado ao desenho, escrito em uma espécie de testada ou "frontão". O museu desenhado se divide em duas partes, inferior e superior, tem a base conformada por longos paralelepípedos desencontrados, coberta por uma laje plana, também com formas de um prisma quadrangular. O espaço parece ser um grande monumento a si mesmo; seu interior está recheado apenas com o vazio criado por sua forma. Na parte superior, o artista desenha um conjunto de edifícios em forma de zigurate, que trazem inevitavelmente semelhança aos edifícios sagrados ou mortuários de povos antigos, assim como as construções Mesopotâmicas e Maias, por exemplo. A ideia (crítica e ao mesmo tempo poética) de Smithson sobre museus revela seu desejo pela fundação de outros lugares possíveis para a arte e, em consonância, também sugere um novo uso para a arquitetura dos museus, o de monumentos.

Os museus são túmulos e parece que tudo está se transformando em um museu. A pintura, a escultura e a arquitetura estão acabadas, mas o hábito da arte continua. Arte se instala em uma inércia estupenda. O silêncio fornece o acorde dominante (Smithson, 1979, p. 42).

As ideias de Robert Smithson propõem o museu como um espaço essencialmente contemplativo, indisponível à entrada de pessoas em seu interior. Traçando um paralelo, podemos afirmar que a proposta conceitual de Smithson segue um caminho oposto ao da obra de Zamora, que propõe não apenas um contato mais íntimo, como também prolongado com o museu. Apesar do tempo estendido, é preciso ressaltar que a proposta de Zamora durou por um tempo determinado, tendo assim, essencialmente um caráter efêmero. A partir disso, Villalobos (2006, p. 23) ressalta que "Esta relación parecía mostrar la diferencia de es-

tratégias, en cuanto a presencia urbana, ejercidas desde un arte moderno sólido y permanente, opuesto a un arte contemporáneo transitorio y parasitario". Sobre a mudança da concepção de arte no século XX, a partir das oposições entre a arte moderna e a arte contemporânea, Robert Kudielka escreve no texto "Objetos da Observação - Lugares de Experiência" que, se por um lado, a arte contemporânea tem se preocupado em criar lugares de experiência em detrimento de objetos de contemplação e observação, ainda não tem sido possível se relacionar com esses lugares de modo prolongado, tendo o tempo como aliado crítico para a análise e o estudo das obras ao longo dos anos, tal como ocorre com a arte moderna, ainda disponível para acesso nos museus e outras coleções. Kudielka afirma que:

Essas tentativas engajadas de levar a sério a mudança do caráter de obra nas artes plásticas do século XX deixa naturalmente em aberto uma última questão: não seria o caso de se pensar que, com a transformação do objeto da observação em lugar da experiência, a dimensão histórica do tempo perdeu o seu significado primário de contato com a arte? (e com ele a tarefa dos museus de fazer coleções?) (Kudielka, 2008, p. 177).

Se as obras de arte possuem um prazo de validade para suas existências, passando a existir sob outros parâmetros, Kudielka levanta um questionamento sobre uma das funções ou usos tradicionais dos museus: a de fazer coleções e as preservar. Apesar da mudança da materialidade e temporalidade das obras contemporâneas, outras linguagens continuam a ser produzidas: pinturas, desenhos, e esculturas, fotografias etc. Além disso, a reinvenção das formas de fazer coleção se adaptou e encontrou formas de guardar o efêmero, ainda que de modo parcial. Assim, passam a fazer parte das coleções, maquetes,

projetos, registros de performances, fotografias de instalações e intervenções sites-specific.

É interessante também ressaltar que a obra "Paracaidista" ocupa um lugar fora do museu, apesar de estar em um limiar entre seu exterior e seu interior, alinhando-se, de certo modo, ao museu do vazio, já que, pela lógica de Smithson, as obras estariam ocupando outros lugares, exteriores aos edifícios museais. Ocupar os museus como um corpo que contempla, ou então como um corpo que vive o espaço, é também uma questão fundamental para os dois trabalhos. As formas ou modos de experiências vivenciados nos museus são temas amplos e pauta de discussões em produções bibliográficas. Entretanto, é importante colocar que as obras presentes nesses espaços são essenciais para o tipo de construção de experiência, a partir das quais se moldam possíveis relações. Sobre isso, Kudielka anota:

Esta mudança de orientação, que se pretende "pós-moderna", apresenta aparentemente um poderoso argumento: o fato histórico de que as obras de arte se destinam tradicionalmente a lugares e funções legitimadas para isso. A acentuada diminuição desse aspecto na arte moderna não se originou, naturalmente, de nenhuma presunção do artista, mas da dissolução daquela estrutura rígida de lugares e atos representativos, a qual, até aqui, havia marcado a realidade da alta cultura. O ideal da obra autônoma, não ligada a qualquer localidade, foi um reflexo inteiramente involuntário no âmbito das artes, em resposta à liquidação de ordenações e orientações sociais rígidas. Liquidação que, pelo menos desde a Revolução Industrial, tornou-se o fator social dominante. E esta mobilização das relações não sofreu qualquer decréscimo desde então – ocorreu justamente o contrário.

Se, por isso mesmo, nas duas últimas décadas a insistência em torno de imposições e intervenções se tornou um motivo determinante nas artes, observa-se menos um retrocesso ou anacronismo do que uma resposta direta à problematizada "Atopia" do mundo moderno, presente na moderna crítica da civilização, de Nietzsche a Foucault. A explícita configuração de lugares na arte contemporânea parece ser apenas a resposta dada de modo complementar a um sensível embaraço: a crescente ausência de um lugar para a experiência (Kudielka, 2008, p. 173 e 174).

Junto às obras, uma série de outras questões entram na conta final, tais como a finalidade para a qual o espaço foi construído (se para um acervo específico e fixo, se para exposições temporárias, se é um espaço dedicado à arte moderna ou a arte contemporânea), quais os padrões museológicos estabelecidos para os espaços, quais são as políticas de inclusão de populações e grupos minoritários, qual a política cultural praticada por esse museu, se é uma instituição mantida com verbas públicas ou incentivos privados etc.

O filósofo italiano Giorgio Agamben discorre sobre o museu, não como um espaço, mas como a dimensão separada para a qual podem ser transferidas cidades inteiras, um grupo de pessoas, um monumento, obras de arte etc. Smithson e Agamben constroem reflexões a partir de movimentos que parecem querer preservar no tempo, como patrimônio, não apenas a arte, mas cidades, modos de viver, retirando dos mesmos a sua vitalidade e a possibilidade de fazer experiência. Como crítica aos processos de museificação, Agamben escreve:

a impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no museu a museificação do mundo é atualmente um dado de

fato. [...] de forma geral, tudo pode tornar-se museu na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência (Agamben, 2007, p. 73).

O habitar e o "fazer experiência" a que se refere Agamben será tratado adiante a partir de algumas produções teóricas de importantes autoras e autores, como Ricardo Fabbri, Otilia Arantes, José Larrosa Bondía, Walter Benjamin, Pedro Fiori Arantes e Jean Baudrillard, dentre outros interlocutores. A partir desses autores, serão traçadas relações com as já citadas obras "Paracaidista, Av. Revolución 1608", "Museum of the void", somando-se adiante o Centro Pompidou, em Paris, e a obra "Oasis Nº 7", realizada na 5ª Documenta de Kassel, na Alemanha.

No texto "Fruição nos Novos Museus", o filósofo e professor da USP Ricardo Fabbri discorre sobre os modos como os públicos dos museus vivenciam as exposições e obras em museus de arte. A construção do texto de Fabbri se dá a partir de textos importantes, como "O problema dos museus", de Paul Valéry, e do texto "Museu Valéry-Proust", de Theodor Adorno, onde se somam, para as bases das discussões, as contribuições de Marcel Proust. Centradas nos museus franceses, as colocações de Valéry e Proust se colocam quase como complementares. O primeiro critica as disputas criadas pela justaposição de obras nos museus, em que a dimensão profunda, técnica e conceitual de cada obra se perde em meio à profusão quantitativa. O autor também critica a opressão causada pelo espaço, na qual seu corpo passa a agir de forma mais racionalizada, citando o exemplo do volume de sua voz, que é, automaticamente, reduzido. Já Adorno, aponta para uma busca por lugares de foco em meio à diversidade de opções, sugerindo que cada pessoa busque, no meio das centenas de obras, algumas unidades que de fato lhe fiquem a atenção.

A essência dos dois textos se articula em busca sobre qual a forma ideal de estar em um museu e viver este momento de um modo prazeroso, ou inquietante, ou tranquilo e com liberdade. Evitando, assim, ser engolido por arquiteturas, esmagado por cifras e quantidades de obras, tampouco solapado pelo peso da história que se assenta em obras e nomes, dentro de um tempo possível para digerir as experiências de estar e passar por esses lugares.

No texto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”, Jorge Larrosa Bondía elabora um esquema do que é, ou pode vir a ser, uma experiência na contemporaneidade. Essa palavra, já citada anteriormente neste texto, e que é o centro do interesse deste capítulo, é associada à palavra museu, outra palavra de sentidos amplos, citada de modo repetido pela centralidade deste trabalho. Desse modo, uma questão ganha destaque: o que é a experiência em um museu? Ou como indaga Walter Benjamin: “de que serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (2016, p. 86).

Diante da imediata dificuldade de responder a questão, iniciaremos buscando definir o que não é uma experiência, ou o que pode limitá-la. Para isso, é fundamental entender que Bondía (2002) afirma que a experiência é cada vez mais rara por conta do excesso de informação a que somos submetidos e do excesso da emissão de opiniões requeridos por uma sociedade da informação, da pressa e falta de tempo, além do excesso de trabalho, quando o tempo passa ser a maior moeda de troca de uma sociedade.

Walter Benjamin inicia o texto “Experiência e Pobreza” fazendo uma crítica ao trabalho tratado de forma moralizante como promotor de experiência e transmissão da mesma. O escritor relata o exemplo de uma fábula comum na Alemanha no final

do século XIX e início do século XX, em que um pai que diz aos filhos ter escondido um tesouro no chão de uma vinha como herança, após um período de busca sem sucesso, os filhos descobrem que a bonança surgiu em decorrência de revirar o solo, prática que promoveu mais fertilidade para a vinha. Assim, a verdadeira herança e experiência deixada pela transmissão da fábula é uma lição moral, tal como explica Benjamin: “a bênção não está no ouro, mas no trabalho” (2016, p. 85).

Pensar em uma sociedade que prioriza o trabalho acima de tudo, é uma das chaves para entender as carências de experiência, sobretudo para as pessoas pobres e de classe média, que conformam a maior parte da população, que precisa trabalhar para sobreviver. De modo que visitar um museu, muitas vezes, é um luxo distante. Além do trabalho em excesso, o peso da distinção e exclusão praticados pelas instituições e outras estruturas ainda recai sobre as pessoas que não se sentem pertencentes a museus, galerias de arte ou outras instituições afins.

No mesmo texto, Walter Benjamin refletiu sobre a pobreza que se abatia sobre as populações diante dos avanços da técnica. Como sintomas, a perda da oralidade foi um primeiro aspecto que foi reduzido, levando o filósofo a questionar sobre “onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como se deve ser?” (Benjamin, 2016, p. 85). A pobreza da experiência descrita por Benjamin, e que se abate sobre as pessoas no século XX, também passa pela conformação das novas arquiteturas.

Segundo o autor, o vidro, e também o aço, são materiais que não deixam rastros no tempo. Será possível saber o quão antigo é um vidro? Diferentemente de materiais tradicionais, como a pedra e a madeira, que recebem as marcas do tempo e do uso, os novos materiais da época (incluindo o vidro e o aço) são cada vez mais resistentes ao passar do tempo. Desse modo, tanto os

novos edifícios contribuem para a pobreza da experiência dos novos usuários, como estes são criados com a intenção de serem arquiteturas auráticas, de forte apelo visual, autorreferentes.

Pedro Fiori Arantes, no livro *Arquitetura na era digital financeira*, ressalta a importância imagética da arquitetura nas revistas, redes sociais e outros meios e formas de comunicação e interação. A imagem ganha papel central em um mundo digitalizado, em que o capitalismo encontra sempre formas de se embrenhar nas novas tecnologias. Sobre isso, Pedro Arantes também argumenta que “a fabricação da aura não é apenas um ato externo do Capital em relação à criação arquitetônica. Como vimos, os escritórios estão estudando o efeito visual e sua capacidade de atração desde os primeiros instantes do projeto” (Arantes, 2012, p. 310).

Assim, a aura dos novos museus contribui também para conformações do museu como espaço de distinção, e agora não somente pelos objetos que possui, mas também por sua arquitetura. Essa distinção se aproxima do sentido original da palavra “sagrado”, ou seja, algo que se encontra em uma esfera separada. A esfera separada também significa, por essência, a impossibilidade de usar algo ou de fazer experiência.

Ricardo Fabbrini, no texto “A fruição nos Novos Museus”, constrói, a partir de várias referências, um delineado de como se entende a fruição, ou, em outras palavras, a experiência, nos museus. Fabbrini se aproxima de Andreas Huyssen, que descreve a experiência do público contemporâneo como a de um corredor de maratona, personalidade que substitui a ideia do flâneur do início do século XX, e aponta também para a pressa sob a qual se dá a fruição nos museus. A inserção dos museus nos circuitos internacionais do turismo, sendo eles um dos principais fomentadores deste setor, mudou também a forma

pela qual o público se relaciona com a arte. Como já comentado no primeiro capítulo, no século XX, os meios de transporte passaram por muitos avanços, permitindo um rápido deslocamento entre diversas partes do mundo. Não apenas os meios de transporte, como também as pessoas passaram a ter ritmos de vida mais acelerados.

Paul Valéry, no contexto dos museus célebres franceses, escreve sobre o ofuscamento causado pelo excesso de obras e estilos nas salas expositivas. Aqui cabe uma outra aproximação com Bondía, quando se refere ao excesso de informação. Mesmo entendendo que a informação citada pelo autor catalão se refira ao mundo das ciências de dados, acúmulo de informações como forma de criar algoritmos e outras fórmulas de cooptação, cabe também citar o excesso de informações visuais, estímulos e outras formas de profusão que podem atrapalhar a possibilidade de ter experiências, uma vez que somos a todo tempo bombardeados pelas imagens e informações em geral, seja nas redes sociais, seja nos meios de imprensa tradicionais.

A experiência, de acordo com Larrosa Bondía, está nos campos das possibilidades, ou melhor, nas brechas abertas para que as possibilidades possam acontecer, e nos tocar de alguma forma. A definição de “lugar de experiência”, de Kudielka, se aproxima da ideia de experiência explorada por Bondía. A experiência não é algo palpável, ou coletivo, no sentido de um acontecimento de massa, padronizado. A experiência é única para cada pessoa, e em cada uma se passa a seu modo, a seu tempo:

Entendido como espaço do artista, o espaço pictórico se revela como uma esfera de usos, relações e ligações específicos, a qual afasta dos contextos herdados ou costumeiros tudo aquilo que a penetra. Estar num lugar não significa simplesmente ocupar uma posição; à

experiência do lugar pertence, em geral, um contraponto no espaço, o qual pode ser meramente uma coisa, um olhar ou, mais raramente, a presença perceptível do nada (Kudielka, Robert. 2008, p. 7).

Bondía constroi em seu texto uma defesa da ideia de que a experiência sugere um conceito impermanente, mais fácil de ser definido pelo o que não é do que por afirmações de fronteiras fixas. Assim, é possível afirmar que a experiência é um conceito plástico, algo a ser moldado, produzido por cada pessoa, que nasce justamente da possibilidade de imaginação, de criação, de ser vivido e habitado. De acordo com Bondía “Do ponto de vista da experiência, o importante não é [...], mas a ‘exposição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco.” (2002, p. 25). Além disso, ressalta que:

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura (Bondía, 2002, p. 24).

José Larrosa Bondía complementa também que:

“O sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade.” (Bondía, 2002, p. 25).

Assim, rebatendo para uma obra ou um museu, é preciso salientar que este último será um espaço de experiência se este estiver aberto para os diálogos e proposições com artistas, se tiver

como arcabouço um conjunto de práticas que não priorizem a construção de regras disciplinares e que esteja aberto a ser mais que sua matéria física. Tal como uma obra que se abre ao mundo para as diversas percepções estéticas, o museu deve estar aberto para se relacionar com o seu público, seus trabalhadores e artistas de modo “receptivo”, como argumenta Bondía.

Da mesma forma como relatado no catálogo da obra “Paracaidista”, no Museu de Arte Carrillo Gil, as dificuldades burocráticas e institucionais enfrentadas para a realização da obra demonstram que nem sempre existe uma abertura concreta para a realização do fazer artístico. Como já sabemos, mesmo com todas as dificuldades a obra foi realizada e continua a reverberar anseios, tal como os colocados neste texto, vinte anos depois de sua realização. Assim, podemos perguntar: que outros trabalhos não passaram de projetos conceituais e que poderiam nos ajudar a traçar reflexões sobre os futuros dos museus, das práticas culturais, das formas como nos relacionamos com o sensível que nos cerca? Não à toa, são artistas as pessoas a tensionar a rigidez e solidez das instituições.

Entretanto, é preciso salientar novamente que a obra realizada em 2004 não existe mais de modo material, de forma que possamos concretamente experimentá-la. A forma como nos relacionamos hoje com a obra “Paracaidista” se dá a partir de outras experiências: a da leitura e da visualização das imagens. Ainda que limitada, essa obra já realizada nos permite imaginar outras experiências possíveis. Como seria viver por alguns dias dentro de um museu das nossas cidades? Seriam esses ambientes receptivos a tais usos?

O museu do vazio, proposto por Robert Smithson é, além de uma crítica, um exercício de vulnerabilidade da arquitetura, proposição essencial para a criação do novo. Do contrário,

uma arquitetura rígida, um volume sólido e estável se encontra, em certa medida, fechado aos acontecimentos da experiência. A liberdade ou vulnerabilidade oferecida e proposta pelos museus, arquiteturas e cidades rebate diretamente nas vivências das pessoas, de modo que Jorge Larrosa afirma que:

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente 'ex-iste' de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente (Bondía, 2002, p. 25).

Walter Benjamin já citava a distração como uma possibilidade forte de experienciar a arquitetura. Essa distração nada mais é que uma abertura para as possibilidades de viver experiências, cada vez mais raras, segundo Bondía. Fabbrini traz também a teoria benjaminiana da distração das massas para o debate no texto sobre a fruição, a partir do texto "A obra na era de sua reprodutibilidade técnica", no qual o autor alemão defende o fim da aura da obra de arte e, portanto, formas de fruição que não são ordenadas apenas pela contemplação, o que sugere a diminuição das distâncias entre obra e público, a partir de uma vivência distraída. Fabbrini constrói este trecho a partir de contribuições de Otilia Arantes, sobretudo tomando como base a criação do Centro Pompidou, em 1977, um marco mundial no estudo dos museus. A autora defende que essa ideia da distração teve um efeito oposto, de massificar e tornar a cultura descartável e superficial. Otilia observa que:



Figura 18 - Centro Pompidou inserido na paisagem urbana de Paris.

Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que ocorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo. (Arantes, 2015, p. 240).

O trecho acima foi retirado do então texto “Novos Museus”, levado originalmente a público pela primeira vez como uma exposição oral, em 1994, por Otilia Arantes. Nele, o Beaubourg de Renzo Piano e Richard Rogers é também uma peça fundamental para a articulação geral. Antes de entrar de fato no texto, é importante destacar que Otilia considera que é no Centro Pompidou “onde tudo começou” (2015, p. 163). Segundo a autora, certamente, está no Beaubourg o início das práticas na quais os museus despontam como um dos focos do contexto da expansão dos museus, e também sua inserção em dinâmicas econômicas contemporâneas, nas quais o turismo se configura como uma das principais atividades. Aqui o surgimento de grandes museus certamente não é uma novidade, sendo novos os processos que desencadeiam a constante manutenção de uma “cultura dos museus”. Da mesma forma que André Malraux apontava para a importância dos museus no século XIX, no século XX tal afirmativa também poderia ser novamente atestada, e mesmo os primeiros anos de nosso século já anunciam destinos que até agora se mantêm, uma vez que grandes museus continuam a ser criados e/ou ampliados.

É importante reforçar novamente que os novos museus (e também os novíssimos museus) não são necessariamente os “culpados” ou “grandes vilões”, mas são, possivelmente, mais uma das formas de manifestação do capitalismo, sob as faces do estímulo do turismo global. Agamben aponta que “por isso enquanto representa o culto e o altar central da religião capitalista o turismo é atualmente a primeira indústria do mundo que atinge anualmente mais de 650 milhões de homens” (2007, p. 74). As cifras de visitação no Beaubourg estão em torno de seis milhões de pessoas por ano, já no Guggenheim de Bilbao, são oito milhões por ano. Os milhões em números de visitação são diretamente proporcionais aos milhões em ganhos e lucros,

mostrando que, por mais que estes projetos exijam grandes investimentos, são tão maiores e rentáveis os retornos obtidos direta e indiretamente a partir da arquitetura e funcionamento destes museus.

Como já mencionado, o projeto de Rogers e Piano se configurou como um marco para a arquitetura de museus. A grande forma de paralelepípedo escapa da possibilidade de resumo de sua visualidade ao aspecto geométrico, pois, apesar de ser uma constante, por sua estrutura rigidamente organizada em módulos de aço, é na articulação das infraestruturas (ou dos projetos complementares) que se dá a grande jogada conceitual do Centro Pompidou. Nas quatro fachadas do edifício, também no topo e no térreo, em áreas adjacentes, foram posicionados tubos com variadas cores primárias, entradas de refrigeração, caixas de circulação vertical, escadas rolantes, cabos de aço, passarelas de vidro e outros elementos construtivos.

Mesmo com a justificativa de aumento em tamanho e flexibilidade dos espaços internos, já que boa parte de infraestruturas são deslocadas do exterior para partes externas do edifício, a utilização destes elementos como “ornamento” do edifício é o que mais chama a atenção e, como um todo, a aparência de algo inacabado ou de fábrica foi um dos principais pontos que causaram uma rejeição inicial por parte da população. Na fachada leste, o aspecto quase caótico é predominante. É aqui que se concentram de forma mais densa os tubos coloridos. A partir disso, o arquiteto e crítico Josep Maria Montaner afirma que:

O momento crucial da evolução do museu como container foi quando esta tradição da caixa eclodiu no edifício-massa do Centro Pompidou em Paris (1972-1977), de Renzo Piano e Richard Rogers, um centro de arte multifuncional e popular idealizado pelo museólogo Pontus

Hulten. A partir da imagem futurista de Archigram e das possibilidades tecnológicas dos anos setenta, tomando como referência a imagem retroativa da fábrica ou de refinaria de petróleo e enfatizando os elementos de movimento, como escadas rolantes, elevadores e passarelas, ficou demonstrado que o modelo da caixa polifuncional continuava útil e era capaz de um salto qualitativo (Montaner, 2003, p. 40).

Entretanto, o que pode parecer caótico e livre em um primeiro momento passa a se apresentar como organizado e segmentado. A principal demonstração disso é que as partes ou infraestruturas estão perfeitamente delimitadas e subdivididas em cores. A estrutura metálica principal e alguns componentes da ventilação são brancos. Os sistemas elétricos possuem cor amarela e laranja, são verdes as instalações hidráulicas e de incêndio, outras partes do sistema de ventilação têm cor azul, elementos de circulação são vermelhos e prateados. Sobre o Beaubourg, Jean Baudrillard escreve que:

É que esta, com as suas redes de tubos e o seu ar de edifício de exposições ou de feira universal, com a sua fragilidade (calculada?) dissuasiva de toda a mentalidade ou monumentalidade tradicional, proclama abertamente que o nosso tempo nunca mais será o da duração, que a nossa temporalidade é a do ciclo acelerado e da reciclagem, do circuito e do trânsito dos fluidos. A nossa única cultura no fundo é a dos hidrocarbonetos, da refinação, do cracking da partição de moléculas culturais e da sua recombinação em produtos de síntese. Isto, Beaubourg-Museu quer escondê-lo mas Beaubourg-carcaça proclama-o. E é o que constitui profundamente a beleza da carcaça e o fracasso dos espaços interiores. De todas as maneiras, a própria ideologia da «produção cultural» é a*

antítese de toda a cultura, como a de visibilidade e de espaço polivalente: a cultura é um lugar de segredo, de sedução, de iniciação, de uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada. Nada a fazer. Tanto pior para as massas, tanto pior para Beaubourg (Baudrillard, 1991, p. 84 e 85).

A fachada principal, situada na posição oeste, é mais contida. Nela, as estruturas de aço, os vidros e a estrutura tubular com escadas rolantes, que serpenteia a fachada, são os pontos que mais chamam a atenção. O tubo de circulação dá movimento ao edifício e também põe o visitante em um movimento peculiar. Após entrar pelo térreo, as pessoas são levadas a este espaço de transição, localizado ao mesmo tempo dentro e fora do edifício, e seguem até o topo, por escadas rolantes, e só a partir daí podem seguir a gravidade percorrendo o centro cultural de cima a baixo.

Figura 19 - Vista de Paris a partir da estrutura tubular do Centro Cultural Pompidou.



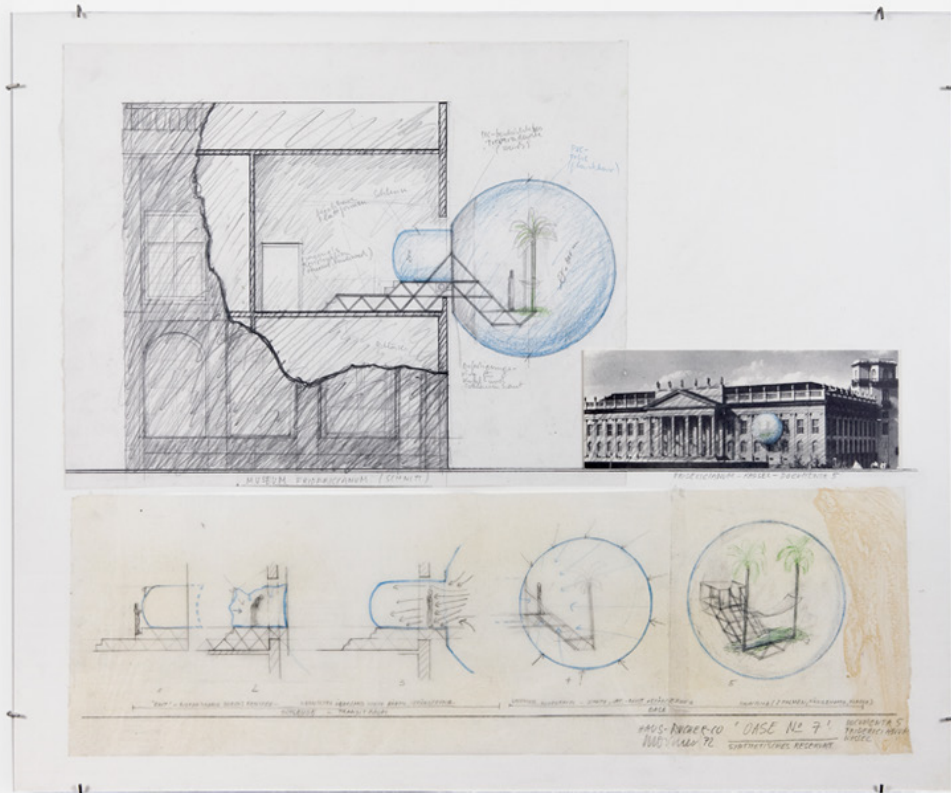


Figura 20 - "Oase No. 7" ocupando a fachada do Fridericianum Museum.

21



22



23



Figura 21 - "Oase No. 7" ocupando a fachada do Fridericianum Museum.

Figura 22 - Estudos e desenhos para "Oase No. 7".

Figura 23 - "Oase No. 7" ocupando a fachada do Fridericianum Museum.

Figura 24 - Conjunto de imagens que mostram a intervenção "Balloon for two" sendo inflada.



Figura 25 - Esboço de "Balloon for two"

Figura 26 - "Balloon for two" sendo ocupada por duas pessoas.



O passeio pelo tubo cilíndrico do Beaubourg é um dos “pontos altos” da experiência no edifício. Tal constatação causa algum estranhamento por se tratar de uma área de circulação, que têm por função primordial comunicar partes de um programa, mas é, mais uma vez, uma parte que, geralmente, é secundária (e nem por isso deve deixar de ser interessante) que ganha a atenção. No caminho de subida, envolvidos por essa pele de vidros curvos e aço, e pendurados por cabos tensionados, o público pode habitar, ainda que momentaneamente, a fachada do edifício, em um lugar entre o dentro e o fora, e ter uma experiência de acesso às vistas de Paris por vários ângulos e posições.

O museu tem um poder de imã em relação ao entorno, fato que pode ser percebido na praça em frente à fachada principal (oeste), onde o declive do piso começa mais alto no nível da rua e segue diminuindo até chegar ao edifício, gerando assim uma atração quase gravitacional, na qual o movimento “natural” é ir do entorno para dentro do edifício. Este declive também cria uma espécie de pequena arquibancada (sem degraus), que tem como ponto focal o próprio Beaubourg, de maneira que não são raros os momentos em que diversas pessoas sentam-se no chão desta espécie de praça e colocam-se frente a frente com a arquitetura para contemplá-la.

O interior do Beaubourg foi estruturado de modo a atender a uma multiplicidade de atividades e a permitir variações nos usos. Seu programa misto faz com que o centro cultural seja um pouco de tudo. Além das áreas expositivas, com espaço para exposições temporárias, o centro abriga o Museu Nacional de Arte Moderna, com coleções de arte moderna e contemporânea, a Biblioteca Pública de Informação, um espaço para pesquisas acústicas e musicais, além de salas de cinema, ateliê para crianças e outros espaços. Ao contrário do “Museum of the

Void”, o Centro Pompidou é um espaço polivalente, capaz de receber atividades e eventos os mais variados possíveis.

A experiência de habitar a fachada aparece também no trabalho “Oase No. 7” do grupo vienense Haus-Rucker. O oásis foi criado pelo grupo no contexto da 5ª Documenta de Kassel, ocupando a fachada do Fridericianum Museum em 1972. A proposta do grupo é constituída por uma grande bolha transparente de PVC, com aproximadamente oito metros de diâmetro. O invólucro transparente é posicionado em uma das janelas da fachada principal do museu. No interior da bolha, uma estrutura metálica semelhante a uma escada sai da janela e se projeta no ar. Na ponta extrema da estrutura, são posicionadas duas palmeiras artificiais de plástico, entre as quais se coloca uma rede, algumas plantas de menor porte e uma bandeira vermelha. O oásis que brota do edifício propunha um movimento duplo: ao mesmo tempo que busca uma expansão e um contato com o ambiente externo, se mantém aprisionada na arquitetura e anexa a ela.

Uma das primeiras realizações do grupo foi o “Balloon for two”, de 1967, que consistia em uma criação semelhante ao “Oase nº 7”. Tratava-se de uma estrutura pneumática de PVC, inflada com ar na janela de um apartamento. A partir de uma estrutura metálica que se projetava em balanço, a bolha poderia receber em seu interior duas pessoas. As criações do grupo tinham fortes relações com o desejo de pensar soluções para um futuro de crises ambientais e sociais na qual seria necessário se relacionar com o mundo com a mediação de anteparos ou cascas. É o caso da criação “Mind-Expander”, uma espécie de bolha plástica que cobriria a cabeça dos usuários, semelhante a um capacete de mergulho ou de astronauta, criando um espaço hermético isolado do exterior. Na pele da estrutura pode se observar a sigla HRC, referente a Haus Rucker Co., nome do grupo.

A proposta do Haus Rucker Co. não se configura como uma tentativa de criar um lugar de permanência prolongado, tal como propõe Zamora em "Paracaidista". A ideia de um oásis artificial realizada na fachada de um museu se aproxima mais da experiência de passagem nas estruturas tubulares do Centro Pompidou. Mesmo assim, o caráter da proposta apresenta um aspecto de estudo, em que o grupo parecia estar interessado em realizar testes de como levar o edifício para o ambiente externo, ampliando as condições que a arquitetura, tal como construída, não poderia suprir. Assim, por meio das tecnologias disponíveis, mais higienizadas que as utilizadas no Museu de Arte Carrillo Gil, conseguiu propor um meio de expandir os limites do edifício, permitindo que o público visitante se lançasse no espaço em suspensão, um quase voo, ou desejo de flutuar.

A experiência proposta ao público na obra do grupo vienense tem semelhanças com o que é proposto nas circulações tubulares do Centro Pompidou, e também na obra de Hector Zamora. Assim, as três obras apresentadas, traçam paralelos entre o desejo por habitar os museus, mais precisamente suas fachadas, que são as áreas de maior contato com a cidade, revelando o desejo por expandir as possibilidades de uso dos museus e aproximá-los das experiências de vida que também acontecem do lado externo. Hector Zamora não utiliza o museu como espaço onde apenas se expõem trabalhos de arte. É o próprio museu um local de criação, seja pela ampliação pensada justaposta à materialidade do edifício, seja pelos diversos usos concretizados pelo artista nesse novo espaço, transformando assim, também o museu em espaço de descanso, de habitar, de dormir, de sonhar, de encontros e de imaginação.



MUSEUS MOVIMENTOS E TRANSFORMAÇÕES

4. Museus em movimentos e transformações

No período em que esteve à frente do MAC-USP como diretor, de 1963 a 1978, o professor, crítico e curador Walter Zanini foi responsável por uma série de ações estruturantes para o museu, como a construção e conservação da coleção, organização de exposições, tratativas para criação de uma sede fixa do museu, realização de seminários, ações educativas, além de uma série de outras articulações para criação de uma rede colaborativa. Dentre as ações citadas acima, será dado enfoque nas exposições circulantes pensadas principalmente em um momento do MAC-USP ainda sem sede fixa. Estas exposições foram organizadas principalmente com obras do acervo do museu e circularam por cidades do interior de São Paulo e, posteriormente, por cidades de outros estados.

Foram consultados no arquivo os boletins informativos, livros de atas de reuniões do conselho do museu, além de outros documentos, como cartas, projetos e estudos de arquitetura. Um dos projetos também analisados à frente é o “Trem da Arte”, que não chegou a ser realizado, mas visava potencializar as ações de circulação de obras por outros territórios. A política museal implementada por Zanini e a equipe do museu teve uma importância fundamental para as tentativas de descentralizar ações, colaborando para o processo de difusão da arte e de formação de públicos em várias cidades do Brasil. No livro *Walter Zanini: escrituras críticas* (2013), a pesquisadora e curadora Cristina Freire aponta que:

As Exposições itinerantes projeto contínuo do “MAC de Zanini” é um bom fator para diferenciar tal proposta de teor iluminista, de acesso ao conhecimento e à cultura a todos, dessas exposições itinerantes de corte neoliberal que a partir dos anos 1980 movimentam grandes museus ao redor do mundo, criando seus satélites e filiais, e alavancando valores mais econômi-

cos do que simbólicos em distintos lugares, como o Guggenheim em Bilbao, na Espanha e nas outras extensões do Louvre em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes (Freire, 2013, p. 62).

No princípio, as exposições eram realizadas de modo “improvisado”, utilizando recursos expositivos básicos e meios de transporte como Kombis. Nos anos seguintes, devido à busca por implementação de diretrizes de segurança e conservação de obras museais, ao mesmo tempo que a prestação de alguns serviços para museus começaram a se especializar, as itinerâncias passaram a contar com empresas de transporte de obras de arte. Tal como afirma Cristina Freire:

As imagens dessas exposições testemunham a simplicidade, quase precariedade, da montagem de espaços, condição que se repetia no transporte a cargo do faz-tudo, ou fac tótum no dizer elegante de Zanini, do Museu, Hironie Ciafreis, que dirigia a Kombi, levando obras e conferencistas. No destino final, era ele mesmo que arregaçava as mangas e, com eventuais ajudantes locais, montava as exposições. De fato, nesse momento, obras de arte circulavam livremente pelas cidades do interior, por outros estados e até por outros países sem as restrições conhecidas atualmente. É fato que os aparatos de embalagem, transporte e seguro foram se sofisticando e tornaram-se áreas acessórias altamente especializadas. Passaram também a balizar o profissionalismo das instituições ao mesmo tempo em que lograram consolidar rentáveis negócios inviabilizando, por conseguinte, projetos de exposições circulantes oriundos de instituições públicas (Freire, 2013, p. 61).

A seguir, serão relatados de modo resumido algumas exposições circulantes descritas nos boletins informativos do MAC-USP, datadas de 1964 a 1980. Após esse período, não foram encontradas referências a exposições itinerantes nos boletins.

O Boletim nº 26 (31 de Março de 1964) aponta que as primeiras iniciativas de circulação de exposição no MAC-USP ocorreram no ano de 1964, sendo ela a “I Exposição do Jovem Desenho Nacional”, formada por 92 artistas com até 36 anos de idade. A exposição já havia sido apresentada no MAC-USP, no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e no Museu de Arte de Belo Horizonte. A exposição seguiu para o MAC Paraná (Curitiba) e para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre).

O Boletim anuncia também sobre a futura abertura da exposição com obras de Di Cavalcanti, intitulada no documento de “Mostra Di Cavalcanti Circulante”, com itinerância prevista para outras cidades de São Paulo e para outras capitais do Brasil. O Boletim nº 37 (19 de Novembro de 1964) apresenta a confirmação da realização da exposição de 50 desenhos de Di Cavalcanti em São Paulo, Campinas, Belo Horizonte e Porto Alegre, anunciando que deverá seguir, posteriormente, para Curitiba. O Boletim nº 39 (sem data) aponta que a exposição de Di Cavalcanti seguirá para a Bahia.

No Boletim nº 36 (6 de Novembro de 1964), é citada a itinerância da “I Exposição da Jovem Gravura Nacional”, que estava prevista para acontecer na Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. No Boletim nº 39, se anuncia que a da Jovem Gravura esteve também em Campinas e que deve seguir para Belo Horizonte. O final do Boletim nº 36 aponta a previsão para 1965 de realizar uma itinerância por várias capitais do Brasil, com mais 40 obras do acervo do Museu, partindo da obra de Anita Malfatti com enfoque na pintura no Brasil. Junto com essa exposição, circularam também obras de artistas italianos renomados (da década de 1940 e 1950), como De Chirico e Carrà. O final do Boletim nº 39 (1965) apresenta que o MAC-USP estava em cartaz com a referida exposição, reforçando também a previsão de circulação pelas capitais brasileiras.

O Boletim nº 60 (1966) apresenta que, em 19 de Abril de 1966, em Minas Gerais, será realizada uma exposição itinerante com obras do acervo, sendo 30 obras de artistas nacionais e vinte obras de estrangeiros, somando um total de 50 obras e 48 artistas. Dentre os nomes citados estão Kandinsky, Léger, Chagall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Iberê Camargo, Portinari e vários outros artistas. Aponta-se também o plano de circular a exposição por várias outras cidades. O Boletim nº 62 (24 de Maio de 1966) afirma que a exposição recebeu mais de 15 mil visitantes no Museu de Arte de Belo Horizonte e que seguiria posteriormente para as capitais no Sul, com início em Florianópolis.

O Boletim nº 62 aponta ainda que, proveniente de uma exposição em São José do Rio Preto, seria inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), no dia 2 de Junho de 1966, a II Exposição do Jovem Desenho Nacional. Foram 59 artistas de variados estados apresentando 119 obras. No Boletim também comenta-se sobre a presença da exposição de Di Cavalcanti em Marília (SP), a 10ª cidade a receber a exposição. Por fim, o boletim comenta sobre o estreitamento da parceria com o Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, por meio do envio das Mostras de Jef Golyscheff e Helena Wong.

O Boletim nº 77 (14 de Fevereiro de 1967) aponta que a Bahia, através do Museu de Arte Moderna da Bahia, será a 13ª cidade a receber a exposição “50 Desenhos e Guaches do Jovem Di Cavalcanti”, e cita também que a exposição seguirá para a Galeria Celina, em Juiz de Fora. O referido boletim também destaca a continuidade da Mostra com 50 artistas nacionais e internacionais do MAC-USP (neste Boletim é revelado que a exposição possui como título o nome “Meio século de Arte Nova”), exposta agora no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. O boletim

reforça a grande quantidade de público que está visitando a exposição, com destaque para os grupos de escolas.

O Boletim nº 88 (6 de Outubro de 1967) descreve a presença de uma exposição com 40 gravuras nacionais e estrangeiras do acervo MAC-USP na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. Além desta, o MAC organizou uma circulante com gravuras de Maciej Babinski e Evandro Carlos Jardim, apresentadas em Campinas e posteriormente em Belo Horizonte.

O Boletim nº 93 (19 de Março de 1968) destaca a realização da exposição II Exposição da Jovem Arte Contemporânea no MAM Bahia, a itinerância da exposição “40 gravuras nacionais e estrangeiras”, em Santos, a continuidade futura da circulação de “50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti” em Campo Grande e Cuiabá, somando 16 cidades a receber a exposição e, por fim, os planos de itinerância de duas exposições individuais: do alemão Georg Haderler e da argentina Carmen Garcia.

As primeiras exposições itinerantes estiveram voltadas sobretudo para estados da região Sudeste e Sul, sobretudo por conta da proximidade para deslocamentos. Também são predominantes as exposições organizadas com obras de suporte em papel, como gravura, desenho, guache, também por conta da facilidade do transporte das mesmas, uma vez que obras em papel podem ser acondicionadas em volumes mais compactos. Tal como afirma Cristina Freire:

Desenho e gravura foram privilegiados nas edições das primeiras exposições de arte contemporânea realizadas na gestão Zanini, organizadas por meio de convocatórias. Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional foram também as primeiras mostras itinerantes. Segundo Donato Ferraris, as obras em suporte papel foram privile-

giadas menos pela técnica e mais pelas facilidades oferecidas para o transporte, pois desenhos e gravuras em papel podiam viajar mais facilmente (Freire, 2013, p. 59).

O Boletim nº 107 (18 de Dezembro de 1968) se dedica inteiramente a dar informações sobre o projeto do “Trem da Arte”. Em síntese, tratava-se de um projeto de reforma e adaptação de um vagão de trem para que pudesse receber exposições e transportadas. O projeto visava reforçar a política de circulação de obras e exposições empreendida por Zanini e a equipe do MAC-USP. Tal como citado em vários trechos dos boletins, as exposições eram chamadas de “itinerantes”, “circulares” e também de “didáticas”. Essa nomenclatura última chama atenção por revelar o desejo de expandir conhecimentos da arte e formar um público de modo descentralizado, espalhando, na medida que era possível, exposições, obras e artistas pelos territórios do Brasil.

O projeto do MAC-USP com Walter Zanini tinha como base fundante o convênio com a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (CPEF), relação que seria dividida, segundo o Boletim Informativo nº 107, da seguinte forma:

Na distribuição de tarefas prevista pelo projeto do MAC, a CPEF adaptaria vagões de carga, revestindo seu interior, reformando e decorando a parte externa. Os carros seriam dotados dos requisitos essenciais para a apresentação de exposições artísticas de diferentes categorias e sobretudo didáticas, o projeto prevê um sistema de painéis móveis, ar condicionado, iluminação artificial, pequeno compartimento com trineis para a guarda das obras quando em trânsito e pequeno recinto de repouso para o público. Ao mac caberia essencialmente as tarefas técnicas da organização e instalação das exposições (Boletim Informativo Nº 107, Arquivo MAC-USP, n.p).

O Boletim nº 115 (11 de Julho de 1969) apresenta um panorama geral das exposições circulantes desde 1963, citando uma lista de mais de vinte cidades beneficiadas com as ações. Como um dos principais destaques está a centésima exposição de “50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti”, sediada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, na Guanabara. São também destacadas as exposições “84 obras nacionais e internacionais do Acervo”, “Meio século de arte nova”, “40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras”, 6 Mostras do Jovem Desenho e Jovem Gravura Nacional, dentre outras. O Boletim faz menção novamente ao projeto em andamento do Trem da Arte como uma ação que vai fomentar as políticas de circulação, tal como se pode ver na imagem abaixo, recorte final do citado boletim.

O Boletim nº 117 (4 de Setembro de 1969) aponta para a continuidade da circulação da exposição “50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti”, desta vez em São Carlos (São Paulo), “40 Gravuras nacionais e estrangeiras do MAC-USP”, em Porto Alegre, “II Exposição da Jovem Arte Contemporânea”, em Curitiba. Se somam a estas a realização da exposição “28 artistas brasileiros das novas gerações”, realizada em Fortaleza, “Artistas japoneses e coreanos da ISPAA”, em Santa Maria, e “100 cartazes poloneses recentes”, em São José do Rio Preto.

O Boletim nº 123 (19 de Janeiro de 1970) apresenta um panorama geral das atividades realizadas no ano de 1969. Na fi-

Figura 27 - Recorte do Boletim nº 115. Fonte: Arquivo MAC-USP

Empenhamo em dar continuidade às suas circulantes, para as quais não faltam solicitação de várias outras cidades, o MAC pretende no próximo futuro concretizar a idéia do “Trem de arte”, através de um convênio com a Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

S. Paulo, 11 de julho de 1969

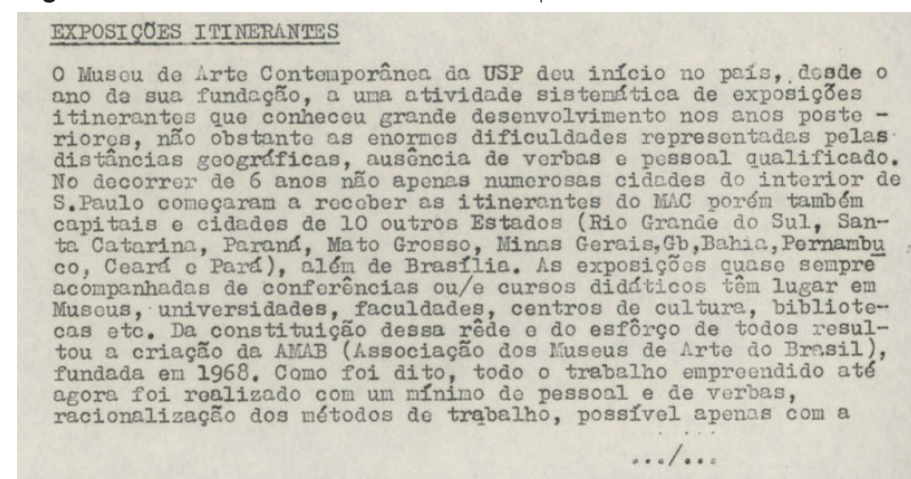
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

gura abaixo, recorte deste boletim, apresenta-se um texto referente às exposições itinerantes, no qual fica evidente o esforço em concretizar as ações de circulação e o interesse em também realizar ações formativas, conferências e cursos didáticos. É relevante também chamar a atenção para o trecho em que é sinalizado que as exposições ocupam não só museus, mas universidades, faculdades, centros de cultura e bibliotecas.

O MAC completou um total de 100 exposições circulantes com “50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti”, exposta na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (Guanabara), sendo exposta também no mesmo ano em São Carlos e Itapetininga. Além dessa, foram realizadas “28 artistas brasileiros das novas gerações”, em Belém, Fortaleza e Olinda, “100 cartazes poloneses recentes”, em Campinas, “40 gravuras nacionais e estrangeiras”, em São Caetano do Sul, Santa Maria, e em Porto Alegre, “II Exposição Jovem Arte Contemporânea”, no Paraná e em Minas Gerais, e diversas outras exposições individuais e coletivas

O Boletim nº 141 apresenta um relatório geral de atividades desenvolvidas em 1970: “Cartier-Bresson: fotografias recentes”, em Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, “555 desenhos e 4

Figura 28 - Recorte do Boletim nº 123. Fonte: Arquivo MAC-USP



óleos de Tarsila do Amaral”, em Belo Horizonte, “27 artistas das novas gerações na coleção nacional do MAC”, em Olinda, Campina Grande e Salvador, além de diversas outras exposições.

O Boletim nº 190 (19 de Dezembro de 1972) apresenta um relatório geral das atividades desenvolvidas pelo MAC-USP em 1972. Foram realizadas as exposições “Gravuras e pôsteres da Finlândia”, “Gravura Contemporânea da Iugoslávia”, “40 gravuras do Acervo MAC”, sem detalhamento das cidades envolvidas.

No Boletim nº 317 (20 de Novembro de 1976), é feito um convite para artistas interessados em participar da exposição “Editions & Communications in Latin America”, organização de Guy Schraenen, com planos de circulação para a Europa.

O Boletim nº 333 (7 de Maio de 1977) anuncia a inauguração da circulante intitulada “Di Cavalcanti: 100 obras do acervo”, organizada pelo MAC-USP, com previsão de itinerância para Natal, Santos e São José do Rio Preto. O Boletim Nº 379 (10 de Dezembro de 1977) apresenta um relatório geral de atividades realizadas pelo museu, e dentre elas se confirma a itinerância prevista no Boletim Nº 333 para Natal, incluindo-se a informação que foi exposta também em Mossoró (Rio Grande do Norte) e, antes de Belo Horizonte, a exposição foi exposta em São Paulo e Campinas. O Boletim Nº 413 (30 de Dezembro de 1980) aponta para a realização das itinerâncias de Emiliano Di Cavalcanti na Universidade Federal de Uberlândia e Desenho de Di Cavalcanti na Casa da Cultura de Ribeirão Preto.

A partir de 1968, Zanini inicia o projeto chamado “Trem da Arte”, já citado acima. O projeto pretendia uma parceria com a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, para reforma e adaptação de vagões de trem para que pudessem receber exposições itinerantes. Por indicação de Walter, os estudos e o projeto de arquitetura para o vagão foram concebidos por Lina Bo Bardi. A

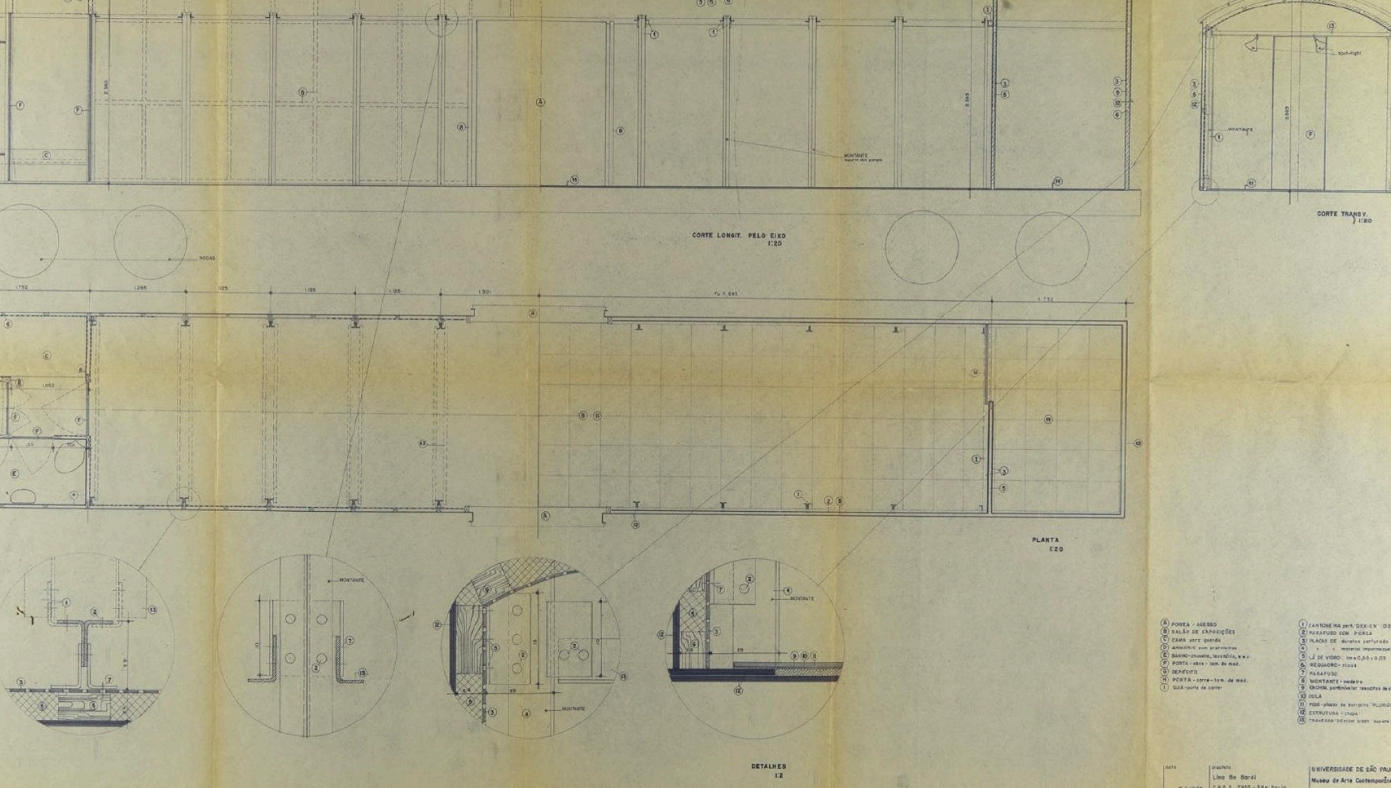


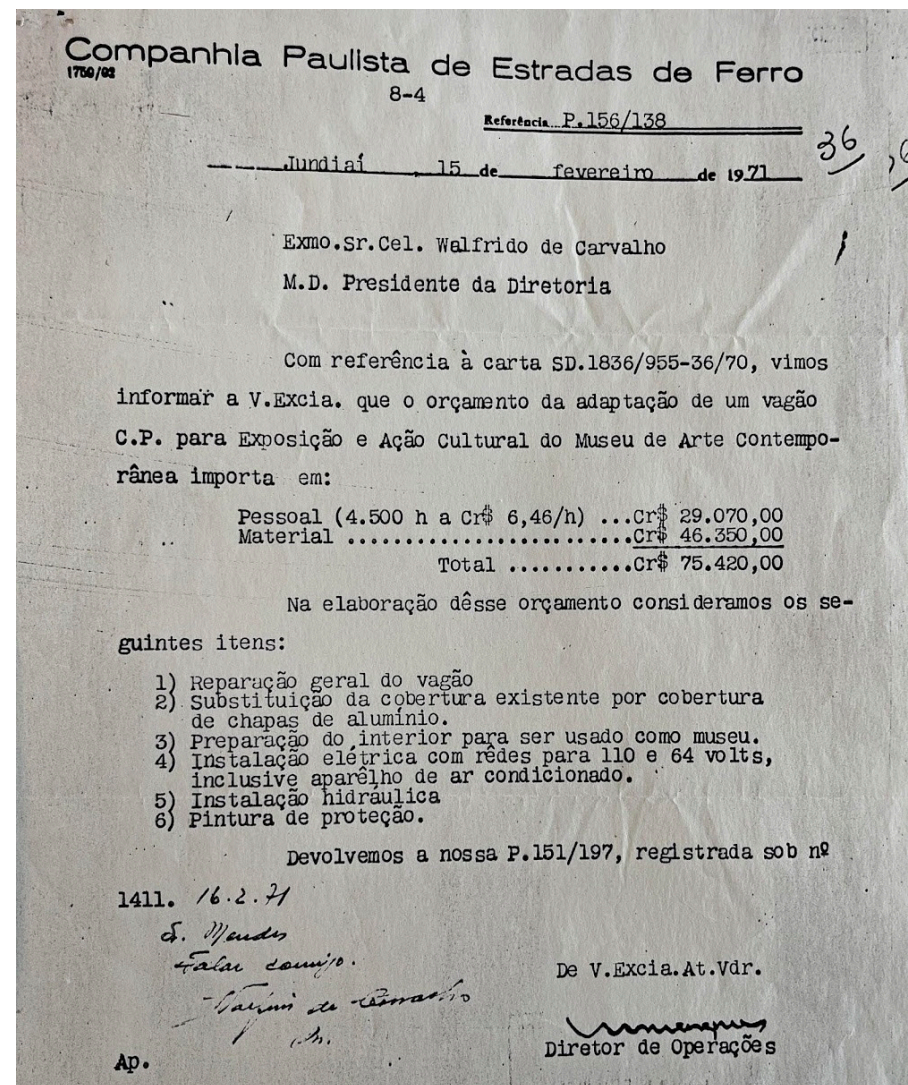
Figura 28 - Projeto⁸ de vagões para o "Trem da Arte". Fonte: Arquivo MAC-USP

indicação de Lina consta no livro de ata do conselho do museu (Pasta 2: FMAC-USP 0176/002, p. 13), datado de 20 de Abril de 1969, no qual Zanini faz a defesa a partir da experiência constituída com a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM Bahia) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Além de áreas expositivas, o projeto do "Trem da Arte" contava com espaço para guarda de obras, dormitório, banheiro e toda infraestrutura complementar para boa realização das atividades expositivas. De acordo com o documento, enviado em 11 de Dezembro de 1968 por Zanini para o Coronel Walfrido de Carvalho, então presidente da Companhia Paulista das Estradas de Ferro, era necessário revestimentos interiores (tetos, laterais e pisos), sistema de painéis móveis no interior do vagão, ar condicionado, iluminação natural e por spots, compartimento com traneis para guarda de obra sem transito, pequeno recinto de repouso, siste-

⁸ O projeto em questão foi executado por Lina Bo Bardi.

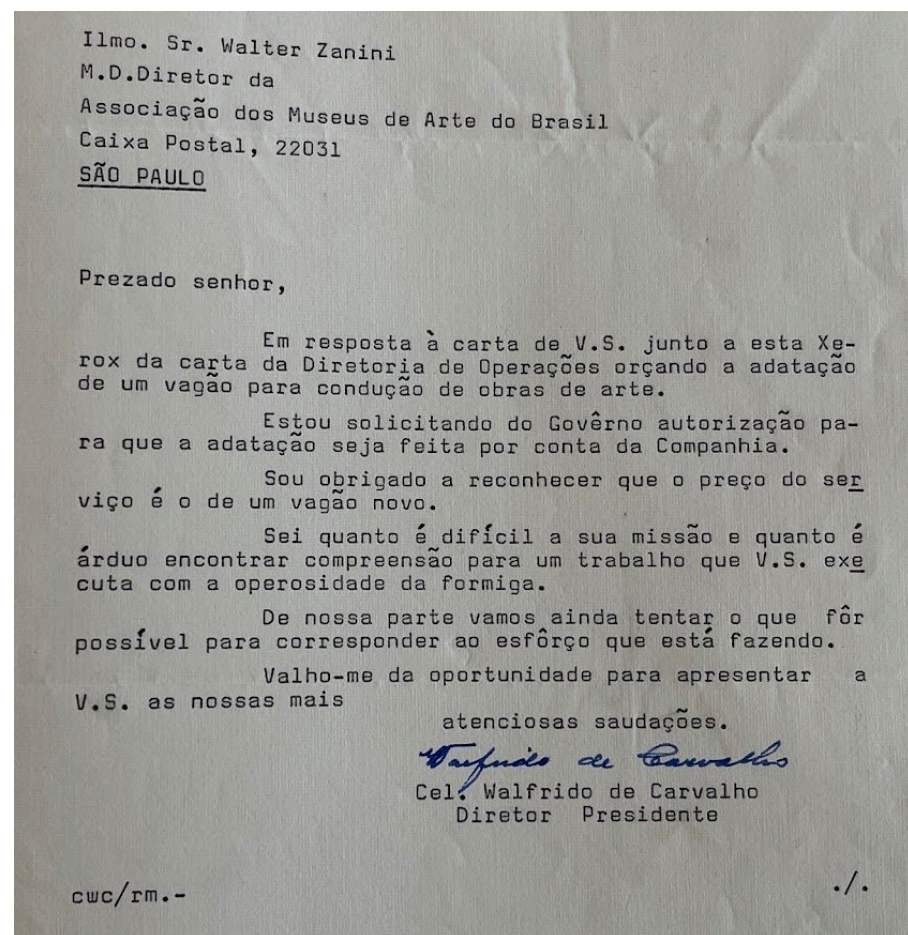
Figura 30 - Orçamento para execução de adaptação de vagões para o projeto "Trem da Arte". Fonte: Arquivo MAC-USP



ma anti-incêndio, pintura externa com referências às duas instituições envolvidas. De acordo com o mesmo documento, era previsto que o trem pudesse levar uma mostra itinerante composta entre 50 e 60 obras, de artistas nacionais e estrangeiros.

Apesar dos esforços de Zanini e de outras pessoas colaboradoras, o projeto nunca foi concretizado. Apesar dos motivos não serem revelados com objetividade nos documentos, algu-

Figura 31 - Comentários sobre os custos e orçamento para execução de adaptação de vagões para o projeto "Trem da Arte". Fonte: Arquivo MAC-USP



mas cartas de Walfrido de Carvalho, então Diretor da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, relevam os custos para execução do projeto, e que “o preço do serviço é o de um vagão novo”.

A partir de entrevistas realizadas com Walter Zanini, Cristina Freire apresenta alguns depoimentos referentes aos temas debatidos. Sobre a falta de sucesso do projeto “Trem da Arte”, Freire apresenta o depoimento de Zanini:

Eu conversei com a Lina Bo Bardi. Ela se prontificou a fazer o projeto. Eu fui procurar um diretor da Estrada de Ferro Paulista. Ele me deu permissão de visitar Rio Claro,

onde estavam os grandes pátios ferroviários da Paulista. Lá, andamos pelos vagões dos trens e era necessário reformar [...]. Que pena [...] o Conselho do Museu não foi de acordo, já era outro, pois tinha mudado o Conselho do MAC. Não conseguimos votos suficientes [...] ‘ah, é que há despesas..., várias coisas foram ditas, havia a despesa e a Paulista não ia fazer isso para nós. E a Lina tinha feito um projeto com um belo de um compartimento, havia instalações para quando a pessoa chegava, bem confortável, e tinha pensado, quando chegava em uma estação, tinha conversado nas estações como fazer quando o trem chegava. Estava tudo muito bem encaminhado. Eu achava que ia atrair mais gente [...]. A gente levava (as exposições itinerantes) para escolas profissionais em Araraquara, para clubes, as sociedades, os pequenos museus, as escolas em Ribeirão. Mas eu achei que nas estações de trem ficaria mais popular, com mais gente. Mas ficou só o projeto [...]. (Zanini apud Freire, 2013, p. 71).

O desejo por implementar ações de movimento e transformação nos museus como forma de conferir maior plasticidade e dinamismo para estes espaços não é uma novidade. No ano de 1939, Le Corbusier realizou os estudos e o esboço para o Museu de Crescimento Ilimitado: trata-se de uma caixa geométrica de forma retangular (ou de paralelepípedo), suspensa sobre pilotis, que cresce ao redor de sua forma preexistente. De forma ideal, o museu de Corbusier visava dar conta de um colecionismo infinito, que superaria as limitações espaciais e temporais dos museus. Se fosse um museu de arte, poderia abrigar gerações de artistas de diferentes épocas, entretanto, a lógica acumulativa que ter “um pouco de tudo” poderia ser perigosa por reproduzir os movimentos colonialistas de saqueamento e roubo cultural que alimentou o acervo de diversos museus.

O mesmo se reforça por ser um espaço universal, neutro, capaz de receber qualquer obra ou objetos de interesse cultural, histórico e museológico. Entretanto, no livro "Museus para o Século XXI" (2003), o arquiteto e crítico catalão Josep Maria Montaner aponta também a importância do modelo de Le Corbusier, ao lado do de Mies Van Der Rohe, para a conformação dos primeiros museus no século XX, que possuíam a capacidade de transformação destes espaços como uma de suas características fundamentais. Montaner afirma que:

A arquitetura moderna manteve a ideia de caixa, contudo transformou totalmente a sua concepção. O interior da caixa opaca e ao mesmo tempo simbólica do museu, com espaços interiores compartimentados, começou a se diluir. Dentro da tradição racionalista, foram Le Corbusier e Mies van der Rohe que definiram os dois modelos contemporâneos iniciais, abertos ao crescimento e à transformação interna: o museu retilíneo de crescimento ilimitado (1939) e o museu de planta livre, concebido no âmbito do projeto Museu para uma pequena cidade (1942), respectivamente. Eram perseguidas as formas da transparência, a planta livre e flexível, a máxima • acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural no espaço moderno e universal, a extrema funcionalidade, a capacidade de crescimento, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta (Montaner, 2003, p. 29).

Acima do desenho para o Museu de Crescimento Ilimitado, Corbusier traça a forma concha e, ao lado da concha, realiza uma simplificação da forma que resulta em uma espiral de proporção áurea. A mesma proporção áurea utilizada para criar o Modulor,

Figura 32 - Museu de Crescimento Ilimitado.

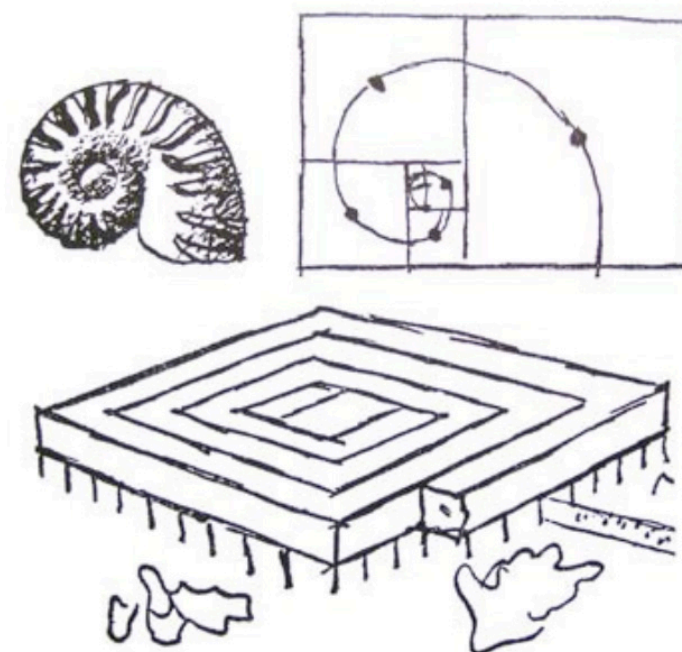
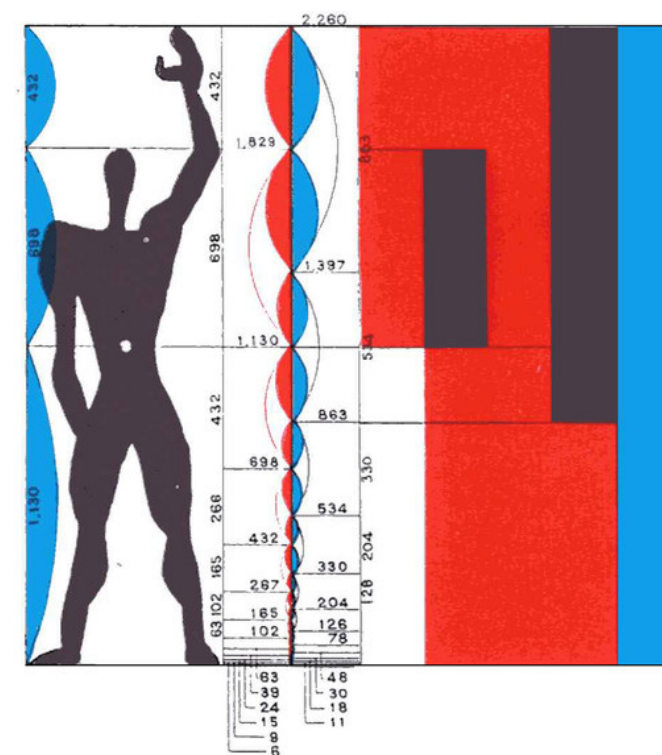


Figura 33 - Modulor de Le Corbusier.



um padrão ideal de corpo a partir do qual a arquitetura deveria se adequar. Por volta da segunda metade do século XX, Marcel Broodthaers vai também se inspirar na natureza para criar suas obras e pensamentos, entretanto, não para criar diretrizes gerais universalizantes, mas como metáfora do trabalho em escassez.

Em vários de seus trabalhos, o artista usa a casca de mexilhões como material base, ou seja, o mexilhão é trabalhado como metáfora. Uma vez que o crustáceo cria sua própria casa, Marcel, como artista, buscava também criar seu abrigo e ambiente de trabalho, como é o caso do já citado museu criado pelo artista. Seguindo essa metáfora, e no contexto do ambiente europeu do maio de 1968, o artista belga criou o seu próprio museu: o Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, um museu fictício que lhe dava independência criativa para realizar suas críticas e produções. De 1968 a 1972 foram criadas, aproximadamente, 13 seções, forma que o artista encontrou para organizar seu museu, inspirando-se nos museus tradicionais, subdivididos por salas, áreas do saber ou períodos artísticos e históricos específicos. Além da mimese de organização expositiva e classificatória, Broodthaers copiou à sua maneira outros aspectos de um museu real: como é o caso da fundação/inauguração do museu na sua própria residência, com vernissage para convidados, os documentos publicados e enviados marcados com carimbos e/ou nome do museu, a declaração de falência por motivos financeiros, com posterior tentativa de venda, a utilização de formas de comunicação disciplinar.

Assim como Broodthaers, a partir do final da década de 1960, alguns artistas iniciaram empreendimentos na busca por alternativas ao mercado e aos sistemas oficiais das artes. Como citado anteriormente, alguns artistas traçaram como campo de atuação o espaço fora dos museus, nos ambientes públicos, por

exemplo, e outros se aventuraram na incursão de criar os seus próprios museus imaginários. Essas criações visavam traçar alternativas aos grandes museus, saturados de demandas, obras e programações e, em alguns casos, repletos de práticas restritivas. Assim, tal como já abordado no capítulo anterior, alguns artistas criaram novos procedimentos e campos de trabalho, passando a operar também a concepção espacial de lugares, a formação de coleções, a criação de documentos e a gestão processual de suas obras, operantes por períodos de tempo mais dilatados. De acordo com Hans Belting:

A cultura oficial foi ligada durante tanto tempo a um discurso dominante e foi simultaneamente tão mercantilizada que agora não possui mais a autoridade de um ideal comunitário. Há muito dissemina-se também um desejo geral de criatividade que não quer mais entregar aos artistas o monopólio da expressão em si, ao passo que esses começam a assumir sob direção própria os museus de artistas e a se libertar do mercado (Belting, 2012, p. 196).

São exemplos de obras e artistas atuantes segundo essas diretrizes: o Museu do Homem do Nordeste, de Jonathas de Andrade, o Museu Travesti do Peru, de Giuseppe Campuzano, o museu de Mabe Bethônico, O Museu de Arte de Crisciúma, de Daniele Zacarão, e o Museu do Amor Sapatão, de Marília Oliveira. Belting levanta a discussão sobre como esses museus imaginários podem ser uma nova fisionomia das instituições de arte, sem significar que ao mesmo tempo os museus tradicionais deixem de existir. De modo que o autor afirma:

Objetar que ficções também fizeram história e que elas também foram retificadas. A arte é uma ficção histórica, como já provou Marcel Duchamp, do mesmo modo que a história da arte, o que André Malraux descobriu sem

querer quando escreveu sobre o "Museu sem paredes". Portanto é uma questão de instituições e não de conteúdo, e muito menos de método, se e como arte e história da arte sobreviverão no futuro. Afinal as catedrais sobreviveram, há não muito tempo, à fundação dos museus. Por que os museus atuais não devem vivenciar a fundação de outras instituições em que a história da arte não tem mais lugar ou tem uma aparência completamente diferente? (Belting, 2012, p.198).

Uma das partes mais importantes do Museu de Arte de Criciúma é uma peça gráfica presente em uma exposição de apresentação do museu. Nela se demonstra a multiplicidade de significados que a artista busca explorar complementando ou expandindo as ideias e conceitos de museu. Utopia, ficção, escola, prática artística, invenção, desobediência, desejo, educação, dentre outras, são proposições da artista para essa expansão.

Figura 34 - Imagem do Museu de Arte de Criciúma, de Daniele Zacarão.



Em um contexto geral, a temática da expansão dos museus também tem um rebatimento prático na arquitetura e desenho das cidades. No ensaio "Caixas Cinzas", o crítico americano Hal Foster (2021) ressalta que "as duas últimas décadas assistiram a um boom mundial dos museus de arte moderna e contemporânea." (Foster, 2021, p.89). Como já abordado anteriormente, o ato de colecionar, que é intrínseco à existência dos museus, rebate diretamente na problemática da limitação dos espaços de guarda com o passar dos anos.

Diante disso, dois aspectos correlacionados podem ser observados: um é a criação de novos museus mediante o surgimento de novas demandas artísticas ou da idealização de novo projetos, o outro diz respeito às ampliações e reformas nos museus já existentes, visando a atualização e melhoria de funções antigas, bem como incluir novas atividades. No segundo caso, o crescimento dos museus, na maioria das vezes, repercute diretamente no aumento de áreas expositivas e de seus acervos, bem como a modificação e reorganização de fluxos, entradas, adequações de acessibilidade arquitetônica, um item fundamental para a construção de espaços democráticos e inclusivos para toda a diversidade de corpos existentes, e também, não menos importante, a remodelação de visualidades e espacialidades focais, na qual novas fachadas e interiores são recriadas, adicionando novas sentidos e percepções aos projetos.

Exemplificando alguns destes casos, podemos citar algumas museus que passaram por reformas e expansões no século XX e XXI: o Guggenheim de New York, Museu do Louvre, o Museu de Arte Moderna de New York (MoMA), o British Museum, o Museu Judaico, na Alemanha, a Tate Modern, Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu da Cultura Cearense (Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura). No Brasil, recentemente foram inauguradas

o novo edifício da Pinacoteca Contemporânea e a reforma do Museu Paulista, que apesar das diferenças de programa de necessidades e de atuação, apresentam em seus projetos alguns dos aspectos mencionados no parágrafo. Atualmente, também segue em curso a reforma de ampliação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na qual será elaborada uma nova entrada/bilheteria/recepção, sendo também aumentadas as áreas para exposições e guarda de acervo.

Robert Kudielka escreveu no texto “Objetos da Observação - Lugares de Experiência”, sobre a mudança da concepção de arte no século XX, já citado no capítulo anterior, e sobre a limitação espacial dos museus e outras instituições que colecionam obras de arte, o autor afirma que:

Ao contrário disso, o parcelamento do espaço disponível por meio de instalações e environments acarretam um dilema que não se pode mais ignorar: o que acontece com os espaços reclamados e reivindicados com exclusividade pelos artistas, quando eles têm de ser arrumados a fim de ceder o lugar a novas aquisições? A pressão para o desalojamento é inevitável, uma vez que os lugares e as instituições destinados às obras de arte são limitados (Kudielka, 2008, p. 176).

No contexto do MAC-USP, Cristina Freire utiliza uma parte do questionamento levantado por Walter Zanini sobre as caixas utilizadas para transporte e conservação das obras:

Eu já comentei com você que houve o momento das caixas, não é? Cairam a moldura, o cavalete, mas chegaram as caixas, mas as caixas, de caixinhas viraram caixas (sic) e eu nunca esqueço dos funcionários do Stedelijk de Amsterdã na reserva técnica deles, com umas caixas gi-

gantescas de cinco metros, e eles não sabiam onde colocar, ‘nós vamos fazer um prédio para colocar as caixas?’, ainda bem que as caixas não demoraram... Aí vieram as instalações, as performances, outra coisa (...). Inclusive a desmaterialização, de um lado, fez isso ser superado, foi uma coisa muito efêmera. Mas o museu sempre enfrenta esses problemas, saem uns problemas e vêm outros como esses que você encontra agora (...) (referindo-se ao acervo conceitual) (Zanini apud Freire, 2013, p. 62).

Atualmente, é possível perceber um forte apelo para os cuidados e promoção de políticas de aquisição de obras que contemplem as lacunas históricas, como as de diversas populações e grupos que foram excluídos das instituições e da história da arte. Entretanto, com a constante demanda por atualização dos acervos de instituições e o aumento gradual de obras colecionadas, é preciso também refletir sobre quais as políticas de descarte dessas instituições. Ou quais são os projetos futuros de crescimento, ampliação, entendendo que esses movimentos de transformação pressupõem também um aumento de investimentos financeiros pontuais (para as reformas e ampliações) e fixos (para a manutenção dos espaços, contratação e qualificação constante dos profissionais envolvidos).

Como destaca Kudielka no texto citado, é preciso também refletir que outras formas de fazer memória e conservar obras de arte surgirão nos próximos anos. Hoje, os museus já contam com o auxílio dos registros fotográficos e das tecnologias, como as técnicas de escaneamento 3D, que permitem que obras e outras instalações tenham suas formas e visualidades digitalizadas com precisão máxima, permitindo tanto a análise como a reprodução em outras materialidades. De modo que é necessário também o debate ético e conceitual sobre quais as camadas das obras se deseja ou se interessa preservar.

No ano de 2017, o artista e mediador cultural Diogo de Moraes realizou a publicação do “Diário do Busão: visitas escolares a instituições artísticas”, resultado do trabalho realizado desde 2015 a partir do acompanhamento de visitas de escolas a instituições culturais da cidade de São Paulo. Foram acompanhados grupos de estudantes no Instituto Tomie Ohtake, na Casa Modernista, no MASP, na Pinacoteca de São Paulo, no Museu da Imagem do Som (MIS SP) e na Bienal de São Paulo. A proposta, apesar de cunho fortemente artístico, contribui para a reflexão sobre o papel educacional das instituições culturais e também sobre as formas de guardar memórias e experiências a partir da visita dos diversos públicos. A proposta também nos ajuda a ampliar a ideia de Walter Zanini de circulação da arte a partir dos meios de transporte (questões também levantadas no segundo capítulo deste trabalho), uma vez que na publicação, o ônibus é um dos principais meios de ligação entre pessoas, experiências, obras e instituições.

O acompanhamento citado trata-se, na verdade, de uma infiltração entre os alunos para observar e documentar as formas como estes experienciam as visitas, os trajetos, os estímulos visuais, obras de arte, arquiteturas, os discursos, abordagens de professores, mediadores e educadores culturais, seguranças, além é claro das relações entre os próprios alunos. Mais do que nas formas de transmissão e recepção de conhecimentos e aprendizados, Diogo estava interessado em captar aquilo que muitas vezes não quer ser visto: o desinteresse, os questionamentos, a desatenção, os comentários sarcásticos, o cansaço e a manifestação independente e espontânea que partes dos estudantes.

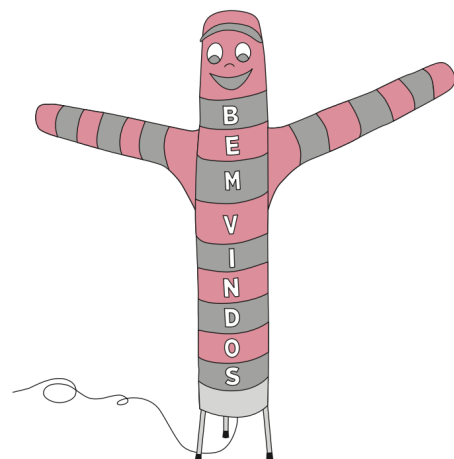
A linguagem escolhida por Diogo é a da ilustração, certamente escolhida por possibilitar o cruzamento entre palavra e imagem e aplicar um tom de humor crítico que põe em cheque ações e posturas praticadas por instituições e profissionais

envolvidos no processo. Como é o caso da imagem abaixo, na qual o artista enfatiza que uma das primeiras ações do grupo é diminuir o volume da voz ou ficar em silêncio. No primeiro contato com o mediador da instituição, é reforçado também o pedido para que nada seja tocado. As duas ações ilustradas e descritas revelam as permanências de origem histórica do caráter disciplinador de espaços culturais, no qual, desde muito tempo, se preza por um controle corporal do público para que as ações planejadas pela instituição sejam desenvolvidas.

Figura 35 - Capa da publicação de Diogo de Moraes.



Figura 36 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no Instituto Tomie Ohtake.

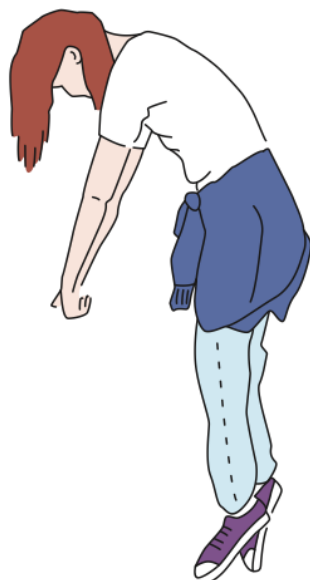


No momento da entrada do grupo no Instituto Tomie Ohtake, sem que tenha havido qualquer orientação expressa por parte dos mediadores ou da professora, os jovens rebaixam suas falas quase por completo, oscilando entre silêncios e sussurros.



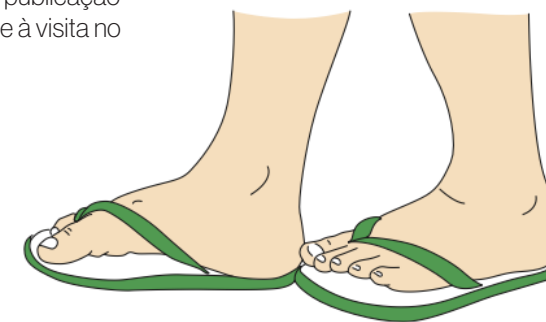
Antes de adentrar o espaço expositivo com o grupo de jovens, o mediador diz: "Vou pedir para vocês não tocarem nas obras, pelo amor de Deus".

Figura 37 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no Instituto Tomie Ohtake.



*Professora: "Lá no Instituto Tomie Ohtake não vai poder tocar em nada".
Aluna: "Nem no chão? E como é que a gente vai andar por lá?".*

Figura 38 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no Instituto Tomie Ohtake.



O garoto pergunta: "Pode entrar de chinelo na Pinacoteca?".

A figura 37 também releva com ironia a impossibilidade de tocar em algo, uma vez que não é possível flutuar nos espaços expositivos. Ao lado, ao expor a dúvida de poder ou não entrar na Pinacoteca por estar de chinela, revela a sensação de um não pertencimento por conta do tipo de calçado, resultado indireto de um elitismo velado que ainda circunda as instituições de arte.

Como descreve o próprio título, a publicação tem um caráter diário, na qual ações cotidianas comuns são gravadas e documentadas, ganhando outro tipo de importância na memória. O trabalho de Diogo é fundamental para o estímulo e registro das formas com que nos relacionamos com os museus e outras instituições. Registrar aqui é tecer um objeto de estudo e evitar que o mesmo seja apagado pelo passar do momento. No texto de apresentação da publicação, Diogo de Moraes afirma que:

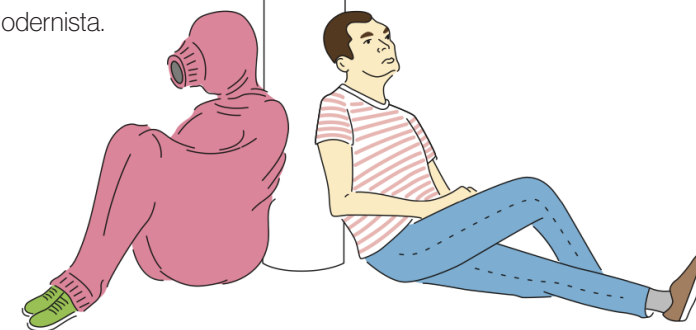
O desaparecimento das formas emergentes, desviantes e, em certos casos, antagonistas de atuação dos públicos mostra-se conveniente a uma retórica cultivada pelas instituições artísticas em torno do seu "inquestionável" papel socioeducativo e pretensamente benéfico ao outro – o não iniciado –, exercido com base na sua missão de difundir os exemplares legítimos da cultura e, assim, buscar garantir o acesso para muitos daquilo que é produzido por poucos, de

acordo com o lema da democratização cultural. O Diário do busão surge da desnaturalização dessa lógica e, mais ainda, da necessidade de inserir nos contextos expositivos experimentos extrainstitucionais aptos a operar como dispositivos de escuta e amplificação daquilo que seriam as discursividades, performatividades e táticas praticadas pelos públicos em meio à orquestração institucional, através de desvios semânticos, profanações comportamentais e gestos oposicionais (Moraes, 2017, n.p. Grifo do original).

Tal como um caminho percorrido de trem ou de carro, Diego cria um percurso de ônibus no qual o leitor da publicação passa por várias imagens, sensações, frases, caminhos e lugares, deixando as marcas mais relevantes fixadas. A fixação nas páginas da publicação é uma porta aberta para o debate e a reflexão sobre quais são os imaginários que são permitidos e estimulados nos museus. Nas três ilustrações abaixo, o artista explora as formas como os estudantes se relacionam com os espaços e arquiteturas das instituições visitadas. Seja pelo simples encostar no pilar da Casa Modernista para descansar totalmente envolvido pelo moletom, pelo correr no vão livre do museu ou por utilizar as paredes da Pinacoteca para realizar manobras com o corpo.

A publicação, assim como o que aconteceu de forma espontânea durante o processo de mediação, utiliza elementos culturais populares e próximos dos estudantes, como a bola de gude e a prática esportiva do Parkour. O mesmo se repete no caso do folder de exposição utilizado como microfone para cantar, ou da obra de Léon Ferrari, entendida como os ferros/vergalhões de espera para construção de um pilar. Na figura 44, quando indagados pela mediadora sobre as imagens do cotidiano, um dos alunos fala sobre o poster do time do Corinthians.

Figura 39 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Casa Modernista.

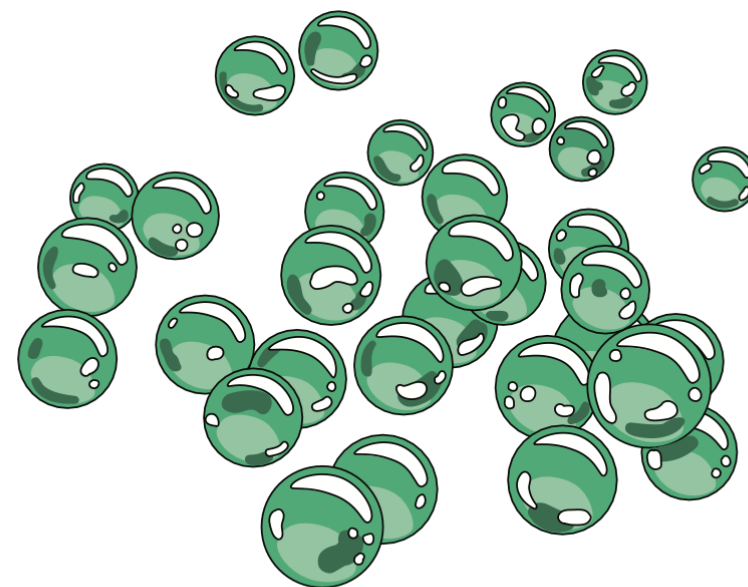


Performatividades em torno do pilôti da varanda

A genialidade de Gregori Warchavchik é constantemente reforçada pela mediadora.

Boa parte da visita é dedicada a ratificar uma história familiar de poder e posses: Klabin, criados/empregados, lareiras, propriedades, piscinas, banheiros privativos, closets...

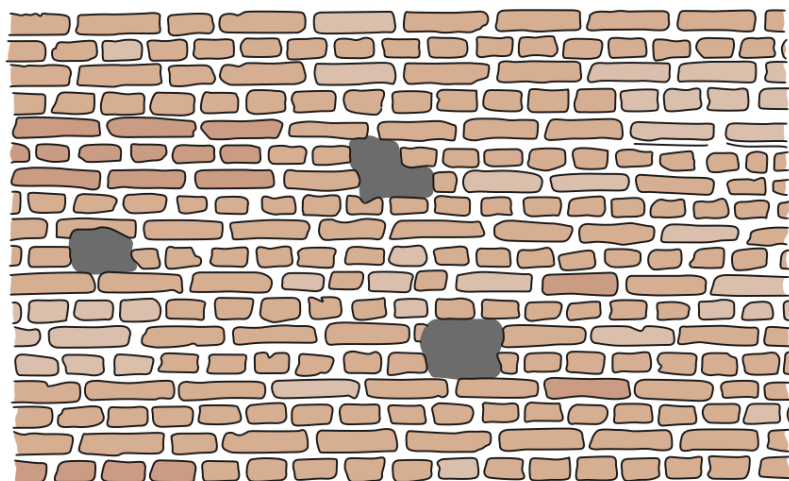
Figura 40 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no MASP.



As crianças se espalham pelo vão livre do MASP como bolas de gude.

A riqueza e a inteligência com que adolescentes e crianças lidam com o novo e o desconhecido, colocando suas referências pessoais na mesa de troca das relações, e as valorizando, é um dos aspectos mais bonitos ressaltados por Moraes, nas experiências ilustradas, fato que se sobrepõem aos limites constante-

Figura 41 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo.



A dupla cogita mandar umas manobras de parkour na parede do pátio interno...

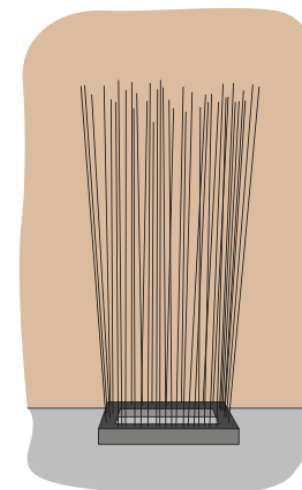
Figura 42 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo.



O folder da exposição serve de microfone na batalha improvisada de MCs.

mente impostos nas instituições durante as visitas. Os dribles realizados com ironia e humor e os exercícios de imaginação das crianças e adolescentes a partir do confronto com os museus podem ser importantes caminhos para pensar os museus hoje, ontem e amanhã.

Figura 43 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita na Pinacoteca de São Paulo.



Ao se deparar com a escultura do artista Leon Ferrari, exposta no pátio interno, o garoto observa: "Essa ferragem é pra fazer uma coluna". E emenda dando risada: "Quando será que termina a obra desse prédio?".

Figura 44 - Ilustração da publicação Diário do Busão, referente à visita no MIS SP.



Respondendo à pergunta da mediadora sobre as imagens com as quais nos relacionamos no dia-a-dia, alguém menciona o pôster do time de futebol pregado na parede do quarto.

É notável que a palavra “museu” já não dá conta das necessidades atuais requeridas por aquilo que ela representa em termos de arquitetura, coleção e prática política. Para abarcar a multiplicidade de manifestações, outras palavras e práticas são utilizadas para buscar dar um sentido plástico ao museu: museu escola, museu ateliê, museu oficina, casa museu, museu itinerante, museu a céu aberto, ecomuseu, museu comunitário, museu imaginário, museu museu.

Tal como as palavras acima, este trabalho buscou explorar obras, projetos e textos que colaborassem para a deformação plástica do que entendemos como museu. A obra de Jac Leirner é fundamental para situar as questões do colecionismo, dos circuitos e modos de circulação de obras e pessoas pelo mundo. O turismo tem sua importância econômica para as cidades, entretanto, esta não pode ser a atividade balizadora da atuação cultural dos museus.

A educação, a fruição livre e inclusiva e o incentivo à criatividade devem ser diretrizes mais primordiais do que a conquista por grandes quantidades de público. O entorno, as comunidades e o território devem ser ponto de partida para o pensamento museológico e não temas acessórios para cumprir agendas publicitárias. No ano de 2022, após diversos debates e consultas públicas mobilizadas pelo Conselho Internacional de Museus em várias partes do mundo, foi eleito o novo conceito de museu. O conceito mantém práticas e termos tradicionais, mas se atualiza frisando a importância de ser uma instituição sem fins lucrativos, demarcando também a relevância da função educativa e de fruição dos museus. O novo conceito de museu aponta que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus,

abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022, n.p).

A partir das obras “Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis” e “Oase Nº 7”, podemos discutir os usos dos museus, buscando escapes para função de receptor e expositor de obras de arte. O museu como um espaço de criação é uma das mais valorosas marcas deixadas por essas obras, nas quais existia o desejo por uma busca de alargar os limites físicos e mentais propostos por arquiteturas de museu. Ainda que os museus estejam abertos à criação de lugares de experiência, é preciso ter em vista que existe um mercado da experiência atento para captar públicos e lucros.

Recentemente, um fenômeno vem se espalhando nas cidades, que é o das exposições imersivas, geralmente situadas em shoppings, com muitos recursos do audiovisual, como projeção, telas interativas, ambientes semelhantes a caixas escuras, nas quais qualquer obra, paisagem ou história pode ser exibida. Exposições como essas, apesar de seu caráter lúdico, são problemáticas por não terem preocupações críticas e educativas, fomentando ainda mais o consumo descartável da cultura. O tempo é um fator fundamental para o mercado da experiência. Tal como abordado nos capítulos um e dois, o tempo de exposição e as formas de conservação das obras são essenciais para análise dos interesses envolvidos. Se de fato for um interesse dos museus uma aproximação frutífera com a arte contemporânea, é preciso pensar nas formas de permanência, contra os constantes apagamentos e essa cultura do descartável em voga.

Os museus, de um modo geral, ainda ocupam centralidades nas cidades, geralmente em bairros ou regiões já bem abaste-

cidas de equipamentos e infraestruturas. Cada bairro, cada pequena comunidade, tem um potencial para a criação de um museu, um ponto de memória ou espaço cultural. Muitas das iniciativas que existem, resultam de ações. Ao mesmo tempo que é necessário pensar na criação de mais museus, em zonas periféricas e em outras regiões pouco providas de equipamentos culturais. É necessário que os museus existentes planejem formas de circulação e de descentralização. O exemplo do “Trem da Arte” e das Exposições Circulantes do MAC-USP são importantes para imaginar os museus atuando mais em consideração aos territórios e comunidades do que a suas próprias arquiteturas. Um exemplo de sucesso nesse campo, são os museus comunitários.

Durante os processos de criações dos museus comunitários e ecomuseus, ainda no século XX, um importante conceito se firmou, que era o de descentralização de dois elementos até então fundamentais para os museus: sua arquitetura e sua coleção. Neste aspecto é importante o comentário do museólogo Hugues de Varine:

Como o próprio desenvolvimento, o museu de comunidade é mais bem descrito como um processo. Ele certamente não é uma instituição ou uma estrutura acabada. É um ser vivo, como a própria comunidade, em constante movimento para se adaptar às mudanças que acontecem nela e em seu ambiente, seja ele regional, nacional ou global. É por isso que ele não pode ser trancado num edifício, restrito a uma coleção e uma exposição ou administrado por profissionais competentes sem conexão ou comunicação com a comunidade. É também por isso que esse museu não pode ser concebido como uma arapuca para turistas ou como um monumento a ser inau-

gurado pelo político local às vésperas da eleição (Varine, 2014, p. 28-29).

Os museus comunitários são de fundamental importância para a constituição de sociedades, assim, a sua interligação com o território é fundamental para a sua lógica de existência, uma vez que a arquitetura do museu e sua coleção passam a não ser os elementos fundamentais da lógica de existência museal. Agora, de modo diferente, as pessoas são vistas também como importantes detentoras e disseminadoras da cultura. De modo igual, podem ser considerados como parte da constelação do acervo de um museu as práticas alimentares de uma região, ou uma festa tradicional, uma casa religiosa e suas tradições, um modo de fazer arte (como por exemplo objetos utilitários de uso doméstico) etc. É importante também ressaltar que essa mudança se insere também na forma de se posicionar do museu contra o capitalismo presente nos museus tradicionais e coloniais. De acordo com Mário Chagas:

Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras (Chagas, 2014, p. 17).

Diante de tantos desafios e barreiras, ainda assim, o campo museal comunitário no Brasil é muito rico, sendo muitas as iniciativas em curso que realizam atividades de profunda importância para as comunidades e territórios onde estão inseridos. Estes espaços, sem dúvidas, poderiam estar funcionando de modo ainda melhor se recebessem a devida atenção de governantes e políticas públicas. Sobre a potência desses espaços, Mário Chagas diz:

As múltiplas designações indicam, de algum modo, a potência criativa, a capacidade de invenção e reinvenção dessas experiências e iniciativas, e evidenciam a disposição para driblar e resistir às tentativas de normatização, standardização e controle perpetradas por determinados setores culturais e acadêmicos. Essas museologias indisciplinadas crescem de mãos dadas com a vida, elaboram permanentemente seus saberes e fazeres à luz das transformações sociais que vivenciam como protagonistas, por isso mesmo é no fluxo, no refluxo e no contrafluxo que se nomeiam e renomeiam, se inventam e reinventam, permanentemente (Chagas, 2014, p. 16).

É preciso salientar que, nos últimos anos, o campo da cultura assim como o dos museus passam por diversos ataques, repercutindo em todo país e nas mais diversas áreas da cultura. Como forma de organização, estão estruturados abaixo algumas reflexões e conclusões sobre três eixos: o político, o financeiro e o estrutural. Apesar da divisão, os três estão interligados de modo indissociável.

O político tem relação direta com os desmontes recentes feitos principalmente pelo antigo governo federal e também por algumas instâncias estaduais e municipais. Além da deslegitimação que circunda um campo simbólico, em que os museus, seus campos de estudo (arte, história etc.) e diversos trabalhos

são vistos como desnecessários, inúteis, perda de tempo, quando não classificados como atos de degeneração, promiscuidade, pedofilia etc. Essa desvalorização simbólica acaba por influenciar na desvalorização do trabalho nos museus e ser ponto de partida para desmontes estruturais.

Na anterior gestão do governo federal, observamos o fim do Ministério da Cultura, sendo ele reduzido a uma Secretaria dentro do Ministério do Turismo. Além de ser erroneamente associado diretamente à atividade econômica do turismo, a cultura do país passou então a ter investimentos e atenções divididas com outras pautas. Foram também observadas seguidas nomeações de profissionais desqualificados para ocupar cargos de gestão, nas quais se optou por escolhas sem critérios técnicos para ocupar esses lugares. Tais nomeações prejudicaram a manutenção de políticas públicas já existentes e a criação de novas.

Os ataques financeiros estão relacionados a diversos aspectos que constituem uma base de funcionamento para os museus no Brasil. Como um dos mais graves estão os cortes nos investimentos à pesquisa e aos repasses para universidades, que passam a sofrer para manter atividades básicas. Alguns dos importantes museus do Brasil estão associados às universidades e também dependem diretamente dos repasses do governo federal. Ainda que exista alguma distância, são as universidades responsáveis por formar muitos profissionais que atuam em diversas atividades, inclusive em museus comunitários.

Além disso, nos últimos anos, as universidades públicas têm deixado de ser o espaço das elites do Brasil para se tornar também o lugar de pessoas com menos condições de renda, pertencentes a grupos que foram por muito tempo diminuídos e marginalizados no país. Também foi possível perceber cortes nos investimentos em editais públicos que fomentam exposi-

ções, artistas e instituições, forçando que estes diminuam ou paralitem suas atividades, uma vez que não há renda para o pagamento de despesas básicas (energia elétrica, água, funcionários). Uma solução tem sido a associação ao interesse privado, união que pode, em alguns casos, não ser vantajosa para o bom funcionamento dos museus, repercutindo diretamente no aspecto estrutural, como podemos ver no parágrafo a seguir. Só recentemente, com a mudança do governo federal, pudemos observar a retomada desse investimento e fortalecimento da cultura no cenário nacional.

O estrutural, por sua vez, também tem relação com os outros dois, político e financeiro, e repercute no funcionamento que torna-se precário. E não são raros os casos em que isso pode levar a perdas irreparáveis, como é o caso do incêndio que vem ocorrendo em museus brasileiros. É o caso do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2018, o incêndio no Museu da Língua Portuguesa, 2017, e também o incêndio na Cinemateca Brasileira, dentro outros “pequenos” incidentes que não aparecem em mídias de grande visibilidade pública, ou que simplesmente são escondidos por instituições a modo de esconder fragilidades.

Estes “pequenos” incidentes vão desde problemas estruturais nas edificações, como infiltrações, rachaduras, presença de umidade, até carências de equipamentos básicos para que os museus possam funcionar, tal como a existência de computadores para pesquisas, bibliotecas, equipamentos de condicionamento de ar condicionado para os que abrigam acervos físicos, ausência de mobiliários como mesas de trabalho, cadeiras, arquivos e mapotecas para salvaguarda de documentos.

Assim, os problemas políticos, financeiros e estruturais afetam sobretudo os pequenos museus, ou museus distantes dos centros econômicos (como a Região Sudeste) que ainda são

detentores de grande parte das verbas e investimentos, sofrendo duas vezes com as problemáticas citadas, uma vez que, além dos problemas de manutenção, existem anteriormente os problemas para que o básico exista. Ocupar um espaço exige a posse ou aluguel da terra, insumos para construção de edificações ou o pagamento de aluguel, fatos que já constituem uma grande barreira para a existência inicial de alguns museus.



Referências

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. O lugar da arquitetura depois dos modernos. 3ª edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- ARANTES, Pedro Fiori. Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma. São Paulo: Editora 34, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. O Plástico. In: Mitologias. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1989. p.111-113.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BELTING, H. O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: O anjo da história. (Organização e tradução João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 83–90.
- BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: Passagens. Willi Bolle e Olgária Matos (orgs); tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 237–247.
- BRETT, Guy. A Bill of Wrongs, exposição de Jac Leirner. São Paulo: Galeria Millan. 1989.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20–28, jan. 2002.
- CHAGAS, Mário. GOUVEIA, Inês. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: Museologia Social. Cadernos do Ceom. Ano 27, nº 41. Chapecó: UnoChapecó, 9-22. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592>. Acesso em: 10 mar. 2024
- FABBRINI, R.N. A fruição dos novos museus. Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas. vol 11, n.19, jan/jun2008, p.245-268.
- FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 288 pp. 108 ils.
- FOSTER, Hal. O que vem depois da farsa?. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 192 pp. 35 ils.
- FREIRE, Cristina (Org.). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC-USP, 2013. 420 p.; 238 il.
- KUDIELKA, R.. Objetos da observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX. Novos estudos CE-BRAP, n. 82, p. 167–178, nov. 2008.
- MALRAUX, André. O museu imaginário. Edições 70, LDA 2017. Publicação original :1947.
- MAMMÌ, Lorenzo. "Jac Leirner". In: O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 274 - 280.
- MONTANER, Josep Maria. Museus para o século XXI. Barcelona: Editora Gustavo Gilli S.A, 2003.
- MORAES, Diogo de. Diário do Busão. 2017. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas>. Acesso em: 10 de mar. 2024.
- NELSON, Adele. Conversa com Jac Leirner. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ORTEGA, Gonzalo. Paracaidista. Av. Revolución 1608 bis. Intervención de Héctor Zamora. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2007.
- SANTOS, Milton. "Elogio da lentidão". São Paulo: Folha de São Paulo, 11 de março de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em: 27 jan. 2022

SMITHSON, Robert. The Collected Writings. Edited, with an introduction by Jack Flam. Originally published: The writings of Robert Smithson, New York: New York University Press, 1979.

VALÉRY, P. O Problema dos museus . ARS (São Paulo), [S. l.], v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008. DOI: 10.1590/S1678-53202008000200003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>. Acesso em: 31 jul. 2021.

VARINE, Hugues. (2014). O museu comunitário como processo continuado. In Museologia Social. Cadernos do Ceom. Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó, 25-35. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595>. Acesso em: 10 mar. 2024.

Villalobos, Eduardo Maldonado. Habitar La Fachada. Cuerpo e Imagen en la instalación Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis de Héctor Zamora. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Filosofia e Letras, Facultad Nacional Autónoma de México. México, p. 96. 2016.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 192 p.

