Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP

Arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos

Arte urbano en museos universitarios de arte contemporáneo en América Latina

Urban art in university museums of contemporary art in Latin America

Fabiane Schafranski Carneiro

PGEHA-USP, São Paulo, Brasil. fabiane.carneiro@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p111-133

Resumo[1]

Este artigo trata de exposições de arte urbana, concebida por artistas latino-americanos, em museus de arte contemporânea de universidades públicas da América Latina. Consiste na valorização da produção e circulação desta arte, a partir das abordagens de Brian O'Doherty e Ignacio Szmulewicz. Adota como estudos de caso quatro exposições e discute caminhos para estas práticas artísticas.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea. Arte Urbana. Instalações. América Latina. Musealização.

Resumen

Este artículo trata sobre exposiciones de arte urbano, concebido por artistas latinoamericanos, en museos de arte contemporáneo de universidades públicas de América Latina. Consiste en valorar la producción y circulación de este arte, basado en los enfoques de Brian O´Doherty e Ignacio Szmulewicz. Adopta como estudios de caso cuatro exposiciones y discute alternativas a estas prácticas artísticas.

Palavras-Clave: Arte Contemporaneo. Arte urbano. Instalaciones. América Latina. Musealización.

Abstract

This article deals with exhibitions of urban art, conceived by Latin American artists, in contemporary art museums of public universities in Latin America. It consists in valuing the production and circulation of this art, based on the approaches of Brian O´Doherty and Ignacio Szmulewicz. It adopts as case studies four exhibitions and discusses alternatives to these artistic practices.

Keywords: Contemporary art. Urban art. Installations. Latin America. Musealization.

[1] Este artigo é uma adaptação de trabalho acadêmico elaborado para a disciplina "EHA5727 - Espaços da Arte: História das Exposições e Arquitetura de Museus", cursada em 2019. Está relacionado à pesquisa de mestrado desenvolvida no PGEHA - USP - Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte -, orientada pelo Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

INTRODUÇÃO

A condição contemporânea - de aceleração, efemeridade, fluidez e instabilidade - tem sido acompanhada de transformações urbanas e culturais. Neste contexto, cidade e cultura são integradas à lógica da globalização e pressionadas pela lógica da produção e do capital, ao mesmo tempo em que manifestações locais e identitárias são reelaboradas e a esfera do museu passa por significativas mudanças na tentativa de responder às questões presentes no campo da arte e fora dele. Em meio a esta situação, a reflexão sobre os desafios de uma aproximação da arte urbana - pública - ao espaço museológico, entendida como contraditória e improvável por conta das fronteiras estabelecidas, se faz importante.

Nas últimas décadas, a cidade e os modos de vida urbanos têm sido objeto de discussão e vêm adquirindo importância em diferentes campos da ciência, da política e da arte. Como consequência, o interesse pela arte urbana - sempre atenta aos problemas urbanos, arquitetônicos e sociais que afligem os habitantes das cidades - tem sido reavivado e a torna um importante segmento da arte contemporânea. A relação arte e cidade que ela opera é explorada em ações e intervenções localizadas especialmente em espaços públicos, mas

recentemente também em uma produção artística que tomou a cidade como objeto e se deslocou para o espaço museológico. Ignacio Szmulewicz (2012) ratifica esse movimento ao afirmar que, a arte pública[2] - urbana - avançou em direção ao museu, com a exibição de registros dos seus processos. O autor discorre também sobre a transformação do museu ao abrir-se para atividades subversivas e de vanguarda, como para formas artísticas menos ortodoxas. E sugere que as dualidades, externas e internas, sejam discutidas. Nesse sentido, o arquiteto e pesquisador David Sperling (2005) considera que, embora o museu busque se abrir para exposição de práticas artísticas da contemporaneidade, intenta se manter como espaço privilegiado de legitimação da arte e de intermediação dela com o público, mesmo daquela que lhe confronta. Em relação a esse debate, o crítico de arte e filósofo Arthur Danto (2006) entende o museu como um campo disponível para constantes reorganizações, mas pontua que para ele se envolver com a arte contemporânea teria de abdicar de boa parte da estrutura e da teoria que o definem.

Segundo os estatutos do International Council of Museums - ICOM - de 2007:

> Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, preserva, pesquisa, transmite e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente para a educação, o estudo e o deleite. (ICOM, 2019)

Esta definição tem sido debatida pois, segundo o próprio conselho, parece não refletir os desafios e as múltiplas visões e responsabilidades que recaem sobre o museu após os ajustes e transformações por que passaram seus propósitos, políticas e práticas nas últimas décadas (ICOM, 2019). Em setembro deste ano, em debate na Assembleia Geral Extraordinária da Conferência do ICOM em Kyoto, seus membros decidiram adiar a votação da nova definição de museu, que estava prevista para este encontro.

[2] Szmulewicz (2012) entende a arte pública como aquela que tem como principal área de atuação a cidade; como principais temas a cidade, o espaço público e a urbanização; que exige um tipo de participação diferente do esperado pelo museu ou galeria, em que o espectador desempenha um papel artístico e político; e por fim, que critica o monumento, como forma autoritária, onipresente e mimética de inscrever a arte na cidade.

Neste âmbito de mudanças, o estudo sobre os museus universitários - em particular os de arte - e a produção que acolhe, pode ser de suma importância pela ênfase dada às atividades de pesquisa e seu potencial em gerar conhecimento. Adriana Mortara Almeida (2001) indica que, dentre a centena de museus universitários brasileiros, menos de duas dezenas são de arte e aproximadamente um quarto destes se dedica à arte contemporânea. Aponta que estes, diferentemente dos museus de ciências biológicas, exatas ou humanas, geralmente não têm suas coleções geradas pela pesquisa dentro das universidades e sim por doações. Mas que, idealmente, na universidade, um museu de arte contemporânea poderia ser um importante polo de discussão dos percursos da arte do presente e do passado recente – e, portanto, abarcar as diversas correntes desta arte - de forma autônoma às pressões externas do mercado e crítica de arte, ainda que pudesse sofrer pressões internas. Estes museus têm na pesquisa o seu grande lastro, além de manter atividades de ensino e extensão (cursos, exposições, atividades culturais e educativas) e de apresentar a possibilidade de abranger e atingir públicos diversos - do especializado, ao universitário, ao escolar e espontâneo. Sem esquecer das dificuldades pelas quais estas instituições públicas têm passado, da carência de recursos financeiros à de uma política cultural efetiva, o museu de arte universitário seria capaz de estabelecer um importante diálogo entre universidade, a sociedade e a cidade.

Outra questão importante, apontada por Motta (2009) ao se debruçar sobre museus públicos brasileiros que utilizam a nomenclatura Museu de Arte Contemporânea - MAC, é a de que eles não poderiam seguir alheios à sua condição urbana. Ela defende que eles seriam capazes de tirar partido de sua inserção no tecido urbano em busca de uma comunicação eficaz com um público amplo e diverso. Freire (1997) reafirma a condição urbana do museu e a participação dele na cultura urbana, por meio de sua inscrição na paisagem da cidade.

O museu, portanto, em meio a suas atuais acomodações abre fendas que podem permitir uma verdadeira aproximação com a arte urbana em uma via

dupla, tanto da cidade para o museu quanto do museu para a cidade, como defende Ulpiano Meneses ao discutir museus e cidades (Santos; Kessel; Guimaraens, 2004). Os questionamentos e atitudes que a arte urbana desde sempre apresentou, podem ser capazes de desarmar e desafiar a acomodação de hábitos consagrados. Uma aproximação cuidadosa desta arte com o museu pode gerar transformações nas relações de poder e dessacralizar as forças de contenção e sustentação das fronteiras das tradições. Essa situação no âmbito da América Latina ganha outra complexidade, sendo de extrema importância para a discussão e valorização da cultura contemporânea latino-americana e para a aposta em reflexões e colaborações que podem auxiliar nas transformações construídas cotidianamente. A partir destes apontamentos, torna-se essencial a análise de instituições e práticas que abarquem a arte contemporânea urbana. Bem como, as reflexões sobre a produção artística que se aproxima do museu, as transformações a que está sujeita e que provoca neste. Isto para fomentar novas formas de relação entre eles.

DENTRO E FORA DO CUBO BRANCO[3]

A reflexão sobre a estrutura e a teoria que definem o museu tradicional é feita de forma assertiva por O'Doherty (2002) que, além de crítico de arte, é artista. Ele indica a tendência do museu a "cubo branco", entendido como espaço de natureza rigorosa e quase religiosa, que provoca a condição humana de quem o adentra e aceita seus princípios. Um compartimento com passagem para o atemporal, onde o mundo exterior - a cidade e seus rumores - não deve entrar, mas deve existir para o legitimar. Um recinto sem sombras, branco, limpo e artificial, dedicado à tecnologia da estética. Onde esta é transformada numa espécie de elitismo social, espaço exclusivo, presunção social, financeira e intelectual. Um espaço onde a obra de arte é individualizada e se destaca

[3] Segundo O'Doherty, o cubo branco não é apenas um espaço físico, mas também um construto histórico e, além do mais, ideológico, que não é separável das obras de arte mostradas nele. Ele enfatiza as qualidades formais das peças, mas precisamente porque tenta se retirar, também domina as obras.

como algo em si, como produto ou joia. O cubo branco preservou a viabilidade da arte, mas a tornou difícil, quase incompreensível para os não iniciados.

Nesse espaço rígido e supostamente imutável, olhos e mentes são bem-vindos, enquanto os corpos não o são. Conforme o autor, nessa eternidade artificial, o que resta do visitante é o Olho e o Espectador. O primeiro representa a capacidade desprovida do corpo ligada aos meios visuais formais, enquanto o segundo sem ação, num primeiro momento, passa a enfrentar a incursão do espaço real com a tridimensionalidade. Posteriormente o processo suprime o Olho, em favor da mente, e o Espectador, por meio de sua identificação com o corpo do artista e representação nesse corpo das vicissitudes da arte e do processo. Apesar destas mudanças, O'Doherty (2002) afirma que a condição do cubo branco ainda é reforçada por elementos como a foto da exposição, asséptica, sem pessoas, onde o Olho é único habitante.

Segundo Brian O'Doherty (2002), o cubo branco é a única grande convenção pela qual se divulga arte. O que o mantém inabalável seria a falta de alternativas que, no seu entendimento, não podem vir desse recinto. As alternativas fracassaram, mas algumas de suas intuições e lições permanecem, embora haja um interesse constante de sufocá-las ou de atenuar seu conteúdo mediante assimilação. O autor diz ser imprescindível que todo artista conheça o teor desse contexto e o que ele provoca em sua obra.

Ignacio Szmulewicz (2012) também reflete sobre a inserção da arte no museu, em especial a arte contemporânea relacionada ao urbano. Propõe o estabelecimento de uma relação entre arte e cidade que permita o aprofundamento tanto em ações urbanas e intervenções localizadas no espaço público, como a produção artística que tomou a cidade como um tema, mas que não tem sua distribuição e recepção necessariamente feita só na esfera pública. Lembra que, embora a arte pública seja muitas vezes colocada de forma excludente em relação ao museu, seu desenvolvimento a levou a um constante ir e vir para com ele, principalmente a partir da fotografia como documento, testemunho ou registro da ação realizada fora dele.

Nesse ínterim, Ignacio Szmulewicz (2012) afirma que o *site-specific*[4] se tornou crucial para a questão do espaço e a consciência do cubo branco, a partir da ênfase na percepção, no percurso e na experiência com a obra. Em relação à percepção, o questionamento do papel do visitante, como aquele que percebe de maneira passiva, ocular e distanciada o objeto de contemplação, foi radicalmente modificado. Além disso, a atenção do *site-specific* ao contexto, supõe uma leitura, interpretação e análise mais apurada do público do que aquela centrada no mero aparato visual. Outros debates foram conduzidos, como a crítica da mercantilização da obra de arte e a valorização do processo da obra. Assim, todas as atividades que complementavam a organização e criação do trabalho - registros, documentos, anotações e planos relacionados ao contexto ou local – foram se tornando essenciais, sendo também consideradas obras de arte. O autor afirma que, atualmente, a especificidade do lugar no *site-specific* está também associada às características sociais, políticas e de identidade que definem o local de trabalho. Alerta para o fato de que sua atual produção, nas mãos de interesses econômicos ou estatais, pode incorrer no artista como especialista em dar sentido à cidade contemporânea e em construir experiências, tendendo ao espetacular e à perda do potencial reflexivo e subversivo da arte.

Por fim, Ignacio Szmulewicz (2012) defende que a arte pública deve tomar conhecimento das complexidades atuais que regulam os circuitos artísticos, superar sua condição anti-institucional e se permitir receber contribuições de obras localizadas em espaços museais. Sustenta que esta arte deve ser capaz de articular as operações de deslocamento com operações de posicionamento, isto é, ações que tornem a arte pública um trabalho relevante no cenário artístico. Isto pode acarretar em proposição de linhas curatoriais, melhores vínculos com as comunidades a intervir e organização de lógicas de trabalho coletivo.

[4] O *site-specific* se considera uma operação artística mais que um movimento ou uma tendência, já que alguns dos artistas têm sido relacionados com outros movimentos (como a performance, o *minimal* e a *land art*), sem encaixar-se em nenhum deles. Sobretudo, o *site-specific* se concebe como uma perspectiva de trabalho, uma aproximação à análise e a relação entre obra e localização, em alguns casos, e, em outros, a obra como emergência a partir do lugar. (Szmulewicz, 2012)

OS OBJETOS DE ESTUDO

O estudo de exposições de arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos é importante para o entendimento de como esta arte tem sido exposta nesses locais e quais são as práticas utilizadas pelas instituições e artistas. Estas questões, posteriormente, poderão basear novos processos e práticas curatoriais, adequadas a arte em pauta. A presente pesquisa está em seu estágio preliminar, iniciando o mapeamento do objeto proposto. Este foi feito a partir da leitura de livros, teses, artigos, catálogos e busca em *sites*. Com base nesse mapeamento inicial, elegeu-se quatro exposições em três espaços museológicos distintos e com propostas curatoriais diversas.

O primeiro objeto de estudo é *Housing in Amplitude*, exposição colaborativa do artista chileno Sebastián Preece e do alemão Olaf Holzapfel, que ocorreu no *Museo de Arte Contemporáneo da Facultad de Artes Universidad de Chile* - MAC Parque Forestal - em Santiago de Chile, de 28 de março a 15 de junho de 2014. Neste ano, a programação do Museu, chamada *Arte, territorio y paisaje* foi orientada para trabalhos *site-specific* , obras em processo[5] e oficinas (MAC, 2019) que buscavam novas formas de interação entre visitante e museu.

A exposição em questão, resultado de uma residência realizada em 2013 e 2014 nos arredores de Aysén no extremo sul do Chile, propunha uma reflexão sobre o habitar humano, o modo como um espaço, uma casa ou refúgio é determinado. *Housing in Amplitude* ocupava uma sala do museu e era composta por construções, objetos coletados, instalações e registros, como documentação e gravação de vídeos para dar conta do processo de criação, bem como do contexto original destas obras. Além da exposição, foram lançados catálogo e *site*. Estes, trilíngues (espanhol, alemão e inglês), contêm textos, arquivos, fotos do processo da residência e da exposição. O *site* também conta com vídeos do processo.

[5] Entende-se como o trabalho que é gerado em um período em que o público é testemunha. O relevante é valorizar mais o processo construtivo do trabalho do que o produto final.

Figura 1: Housing in Amplitude, vista de estrutura de uma casa construída en Cerro Castillo, Aysén, Chile (Sebastián Preece e Olaf Holzapfel). Fonte: Sebastián Preece. (site MAC, reproduzida sob permissão).

A pesquisa feita pelos artistas, a partir de estruturas habitáveis, ferramentas e elementos da Patagônia, resultou na construção de instalações temporárias *site-specific*, que podem ser montadas e desmontadas. Estas foram reorganizadas no museu por Sebastián Preece. Eram portões, cercas, a estrutura de uma moradia típica da região, além de vídeos que mostravam o trabalho feito nas serrarias locais e os relatos de um morador sobre as tensões do território sulista em termos políticos, culturais e linguísticos. A exposição resultou de interesses particulares dos artistas que, em diálogo, acomodaram suas visões para a construção conjunta.

A montagem da exposição, segundo Sebastián Preece (Holzapfel; Preece, 2014) não seguiu planos sobre o que seria instalado no espaço de exibição. Tratou-se de um processo, uma descoberta a partir desse novo lugar, um trabalho de desconstrução e construção onde a transformação de dinâmicas e mudanças de perspectiva criaram outras relações de tempo e espaço. Para ele, interessado no ciclo de vida do espaço arquitetônico e sua influência sobre o indivíduo que o habita, o visitante também vivencia esse decurso a partir da

interação com as peças, da exploração do espaço e interpretação dos traços e memória presentes no material.

Figura 2: Housing in Amplitude, vista da exposição no MAC Parque Forestal (Sebastián Preece e Olaf Holzapfel). Fonte: Sebastián Preece. (catálogo MAC, reproduzida sob permissão).

As estruturas trazidas e organizadas em proximidade umas das outras e em contiguidade com espaço museal, quase o parasitando, propuseram um enfrentamento e uma possibilidade de comparação entre estes diferentes sistemas construtivos e culturais. A justaposição da precariedade da sua materialidade à solidez e monumentalidade neoclássica do MAC, transformou o espaço do museu em uma zona de contato entre o exterior e o interior e permitiu a humanização da arquitetura. A iluminação proposta acentuou a presença das estruturas, por meio das sombras projetadas sobre as paredes brancas. As sombras, as estruturas e os padrões dispostos sobre as superfícies frias do MAC, as tiraram de sua condição aurática, perturbando-as. Também, as estruturas desmontáveis e remontáveis permitiram a aproximação com a dinâmica da vida contemporânea, em sua condição nômade de habitabilidade.

A segunda exposição em estudo, *Uso y Abuso* do artista chileno Patrick Steeger, ocorreu no mesmo período e museu anteriormente citados. Reuniu experiências do artista baseadas na observação de processos industriais da madeira e na sua pós-produção em trabalhos de oficina, projeto em colaboração com a Celulosa Arauco. Nestas experiências, Steeger trabalhou o material até o limite de suas possibilidades e propôs instalações em diversas escalas, assim como novas formas e usos da madeira, por meio de diferentes modos de manuseá-la e mediante a aplicação de vários sistemas construtivos.

Figura 3: Proyecto Oval, vista de instalação em espaço público de Tranque Los Aromos, Limache, Chile. Fonte: Patrick Steeger. (catálogo MAC, reproduzida sob permissão).

A exposição ocupou distintos espaços do museu - o hall central e cinco salas. Constava de obras em diferentes formatos: molduras, maquetes, objetos, esculturas, grandes instalações e registros em foto e vídeo. Estes tratavam do processo de pesquisa, criação, construção e sua relação com as obras expostas, como do Projeto Trapananda, na região de Aysén, onde o artista fez uma travessia com a peça construída. Os registros revelavam, além do processo, elementos do local, sua história e estabeleciam um diálogo entre o tempo - passado e presente - e o espaço - exterior e interior do museu. Durante a montagem da exposição, o artista realizou uma oficina de três semanas com estudantes universitários de arquitetura e design industrial, da Universidade de Valparaíso, para construir, dentro do museu, o "*Experimento*

HV1". A obra explorava as possibilidades estruturais em relação ao peso e ampliava a experiência perceptiva do visitante quando este adentrava a estrutura e experimentava a imersão e a oscilação desta.

Figura 4: Experimento HV1, vista da instalação construída no interior do MAC Parque Forestal. Fonte: Patrick Steeger. (catálogo MAC, reproduzida sob permissão).

O título *Uso y Abuso* buscava discutir o uso e abuso dos lugares, materiais e agentes de colaboração em seus projetos - o museu, a empresa, os estudantes, o espaço público, o visitante. E também explorar diversos conceitos de espacialidade e habitabilidade, que sugeriam outros modos de ver e perceber os objetos. A exposição, presente em diversos espaços do museu, permitiu distintos momentos em relação ao trabalho. No hall central, estavam obras em grande escala, que convidavam o espectador a percorrê-las. Também havia uma obra em processo, uma série de molduras em miniatura dispostas sobre o piso como o plano de uma cidade e caixas com peças, que permitiam ao visitante continuar a construção da instalação. Ao fundo, uma torre carbonizada monitorava a instalação a partir da altura, discutindo os dispositivos de controle social e territorial. Junto da parede branca, estava uma escultura de madeira suspensa, com linhas esbeltas, contínuas e espiraladas. A iluminação proposta criava um encadeamento entre as sombras da escultura projetadas nas paredes e ela mesma. Durante a montagem da exposição essa peça foi instalada na praça pública em frente ao museu e o

registro fotográfico desta situação foi exposto em uma sala. Nesta havia um arquivo fotográfico de pesquisas técnicas e materiais realizadas para a construção das obras expostas, muitas delas em espaço público, a fim de recuperar o processo reflexivo. Apesar das fotografias remeterem ao espaço público, a exposição não fez uso deste e a praça em frente ao museu foi utilizada somente durante o evento já citado. Repleta de bancos, caminhos e arborização, frequentada por pessoas que passam, permanecem nos bancos ou se acomodam em seus gramados, conta com uma estátua do artista colombiano Fernando Botero. A praça e o Palácio de Belas Artes, cuja ala oeste é ocupada pelo *MAC Parque Forestal*, estão situados em uma quadra sem cercamentos, amplamente acessível e conectada ao entorno, onde a escadaria do edifício neoclássico é o único elemento que separa o espaço público do acesso ao museu.

Uso y Abuso foi um projeto de processos, onde se destacava a diversidade de formas e práticas e a problemática da captura de luz, das configurações de horizontalidade e verticalidade, dos padrões geométricos, dos limites estruturais, da inversão do espaço, da mudança de escala, da habitabilidade, das relações do objeto com a paisagem e das percepções e experimentações espaciais. Propostas relacionadas ao corpo, à memória e à experiência. O MAC preparou um material educativo, que tratava tanto de questões relacionadas à linguagem artística presente na exposição – *site-specific*, instalação, espaço – e a outros procedimentos, como obra em processo e oficinas; como às transformações da escultura do moderno ao contemporâneo, relacionando-a com outros artistas e exposições simultâneas de obras da Coleção do MAC. *Uso y Abuso* participou de um programa do museu chamado *Diálogos a través de la ventana*[6] – visitas guiadas a distância. O material proporcionava outras camadas de aproximação à exposição.

[6] Por meio de visitas guiadas realizadas por vídeo conferência e *streaming web*, o projeto potencializa a descentralização ao facilitar o acesso e a interação entre estudantes de diversas regiões e o museu. Também, é uma contribuição fundamental ao desenvolvimento de material educativo descarregável por professores e estudantes, para complementar o currículo nacional de educação artística.

O terceiro objeto de estudo é *Los Carpinteros*, primeira exposição individual do coletivo cubano no México, que ocorreu de 17 de março a 4 de setembro de 2016, no *Museo Universitario Arte Contemporáneo* - MUAC, da *Universidad Nacional Autónoma de México* - UNAM, na Cidade do México. Foi organizada e produzida pelo *Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey* - MARCO, onde foi exibida inicialmente. A mostra ocupava três salas do museu e o pátio externo e contava com objetos, esculturas, aquarelas, vídeos e instalações. Abrangia trabalhos de 2006 em diante, mas revelava a trajetória de Marco Castillo e Dagoberto Rodríguez que, a partir da materialidade cotidiana, intervêm nos relatos de regimes de poder. Com humor, simbologia e sofisticação técnica evocam problemáticas sociais inerentes aos contextos latino-americanos. A curadoria de Gonzalo Ortega buscou equilibrar instalações de grande escala com outros aspectos da prática, como ações em espaços públicos e aquarelas.

As obras *Clavos torcidos* e *Catedral CR-Y2* ocupavam o pátio externo. Este, fica próximo à avenida, ao ponto de ônibus e à praça que serve de entrada para o Centro Cultural da Cidade Universitária, onde o MUAC está inserido. Apesar do pátio poder ser visto a partir destes locais, não é acessado pelo espaço público, mas pelo interior do museu. Um guarda-corpo translúcido e um vazio - entre o pátio, a avenida e a praça - são os elementos de separação física entre o primeiro e os demais. A exposição não propôs nenhuma obra na imensa praça seca, que conta com um espelho d'água, uma escultura do artista mexicano Rufino Tamayo e com bancos em duas de suas faces.

Outra obra exposta era *Tomates*, uma grande instalação que ocupava uma das salas expositivas e tomava parte da parede branca da entrada e sua porta de vidro e metal, bem como a parede adjacente, com machas avermelhadas de tomates atirados pelos artistas. Esculturas hiper-realistas de tomates em porcelana na parede complementavam a obra. Nesse espaço ainda ficava *Sala de lectura*, uma enorme instalação em formato de estrela com estantes de madeira. A construção circular fazia menção a dispositivos de poder, como panóptico, e estabelecia uma relação entre conhecimento e poder. Ao

percorrer a estrutura, o visitante se via imerso em outra temporalidade e espacialidade. As obras de *Los Carpinteros* tendem à arquitetura. Eles têm várias obras em escala arquitetural, já exibidas em áreas externas de museus. (Los Carpinteros, [2017?])

Figura 5: Vista de instalação da exposição Los Carpinteros (Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez). Fonte: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC/UNAM. (site do MUAC/UNAM - Fotografia Oliver Santana -, reproduzida sob permissão).

Outra sala expositiva, ampla, com as paredes e teto brancos, luz difusa e piso cinza, contava com aquarelas, uma peça em latão banhado a ouro e uma escultura de tecido e metal. As aquarelas, em várias dimensões, eram emolduradas em madeira clara e dispostas em duas das paredes. Suas legendas eram dispostas em grupo de três ou quatro ao lado do conjunto de obras. As aquarelas, segundo *Los Carpinteros*, são essenciais para o caráter colaborativo e de diálogo deles antes da produção de um projeto, ao mesmo tempo que são obras. Em outra parede estava a obra *Oro en la pared*, destacada com um facho de luz. Por fim, duzentos ternos pretos, com uma estrela perfurada no centro, pendiam de uma barra de metal de dezessete metros de comprimento. Em formato de estrela também, *Movimiento de liberación nacional*, objetos em metal e plástico semelhantes a churrasqueiras

a gás. Outra sala, com paredes pintadas de preto, contava somente com a luz emitida pelas obras, o que a tornava um ambiente imersivo. *Candela* ocupava boa parte da sala, composta por silhuetas de chamas iluminadas por luzes LED vermelhas. Em outro extremo da sala estava *Faro tumbado*, um farol instalado no chão, cuja luz girava e projetava as sombras de sua estrutura no piso e teto. Por fim, um vídeo, *Conga irreversible*, documentava uma ação em uma via pública de La Habana durante a Bienal de 2012.

Um catálogo bilíngue (espanhol e inglês), de sessenta e quatro páginas, conta com textos e uma conversa com o coletivo sobre suas obras, poética e dinâmica do trabalho. A publicação, disponível digital e gratuitamente, traz fotos, de autoria dos artistas, de grande parte das obras expostas. Todas enfatizam a própria obra, sem presença de público, com exceção da obra *Conga irreversible*. O site do museu (MUAC, 2019) informa sobre a exposição por meio de textos e fotos das obras sem pessoas. Em contraponto, o vídeo publicado no canal do MUAC no *Youtube* trata de detalhes das obras e também das instalações e espaços imersivos, mas estes a partir do olhar de uma menina que interage com as obras.

A quarta e última exposição em estudo é “Caos”, instalação do artista brasileiro Eduardo Srur exibida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) de 20 de agosto a 10 de dezembro de 2018. A obra em questão consistia em dois blocos compostos pelo acúmulo de quatro mil carrinhos de brinquedo de plástico coloridos, com quatro metros de altura e seis metros e quarenta centímetros de comprimento, que criavam uma passagem estreita entre eles. Foi exposta no amplo espaço de entrada do MAC, com pé direito alto e colunas monumentais.

Questões como a ausência de mobilidade urbana da cidade e a política de transporte público que privilegia o automóvel, apontadas pela obra, eram reforçadas pelo barulho e o congestionamento contínuo da avenida. Apesar de crítica, a peça era lúdica e contemplativa por conta do colorido dos carrinhos. Essa é uma característica das obras de Srur, que busca o equilíbrio entre a

crítica, a reflexão e o bom humor e a ludicidade nas intervenções urbanas que faz em espaços públicos a fim de tratar de questões ambientais e do cotidiano nas metrópoles.

Figura 6: Vista da instalação Caos, de Eduardo Srur, no MAC - USP.
Fonte: Eduardo Srur (site do MAC – USP, reproduzida sob permissão).

O artista disse (EDUARDO, 2019) que "Caos" "convidava o público a entrar em um corredor de passagem da cidade para a arte e da arte para a cidade". Embora instalada em um espaço de transição entre o dentro e fora da edificação, sua relação com o espaço público era pequena. O edifício neste ponto é recuado e está acima da avenida, sendo pouco visível a partir dela. O gradil que circunda o museu, mesmo que permeável visualmente, também atua como um elemento de separação física entre museu e cidade. Assim, a passagem pelo corredor criado pela obra era evidenciada para quem chegava ao museu de carro e para quem saía da edificação.

Após o período de exposição a instalação foi reconfigurada em um grande tapete de carrinhos sobre o piso. Em 11 de dezembro de 2018, a obra foi ativada por meio da retirada das peças pelos visitantes. Ao longo de um dia, os carrinhos foram sendo retirados, mudando de configuração da obra a cada

novo carrinho que era levado. Essa ação, registrada em vídeo do alto da fachada da entrada do museu, captou a intensa interação das pessoas com a obra. O cotidiano se fazia presente, principalmente pelo sol do fim da tarde que invadia o espaço. Mesmo não instalada no espaço público, a visitação não se restringiu ao público já habituado ao museu. Pela ampla divulgação em reportagens na TV, imprensa e *sites*, muitas pessoas que não conheciam o museu vieram ativar a obra e acabaram por conhecer o museu. Parte dos carrinhos que compunham a obra "Caos" foram doados às crianças moradoras da Ocupação Favela da Onça, na região da Vila Brasilândia, norte da cidade de São Paulo, em uma proposta de maior alcance da ativação da obra.

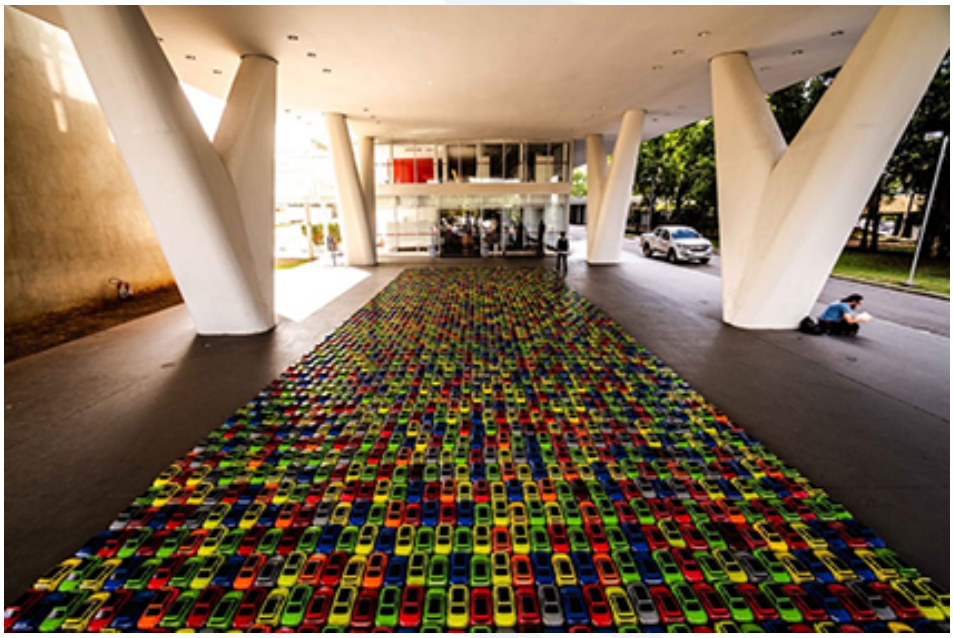

Figura 7: Vista da instalação Caos, de Eduardo Srur, no MAC - USP.
Fonte: Eduardo Srur (site do artista, reproduzida sob permissão).

Quanto aos registros da exposição, museu e artista fizeram registros diferentes. O site do MAC-USP traz foto que enfatiza a obra em si, sem público e com pouca informação sobre o espaço onde está inserida. Enquanto o folder, elaborado pelo museu, traz fotos de detalhes da obra e uma parcial desta em relação a uma mulher que a observa. O site de Srur apresenta registros em vídeo e fotografia sempre com a presença de muitas pessoas, entre adultos e

crianças. O artista, que conta com ampla repercussão e visibilidade para suas ações, expõe o potencial midiático e comunicacional da arte urbana ao mesmo tempo que revela uma situação ambígua do contato da cultura, do poder hegemônico, da mídia e do consumo com essa linguagem originalmente marginal e subversiva.

CONCLUSÃO

Este artigo visa colaborar com o entendimento da inserção da arte contemporânea, sobretudo a arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos, e auxiliar na discussão e criação de novos processos museais. As quatro exposições em estudo propuseram, cada uma a sua maneira, diferentes estratégias para que seu conteúdo não fosse atenuado pela tendência asséptica e atemporal do espaço museal. Seja pelo contexto e temas trazido por elas - urbano, identitário, latino-americano, arquitetônico –, pela ênfase na percepção, no percurso e na experiência com a obra – a habitabilidade convocando o visitante a uma postura ativa, corporal e próxima – ou pela valorização do processo da obra em contraponto à obra autônoma, na maioria dos exemplos. A diversidade de formatos propostos - maquetes, objetos, construções, grandes instalações e registros em foto e vídeo – aponta para as muitas possibilidades da arte urbana, sendo que as instalações se mostram bastante importantes na relação com o público. A maneira de dispor as peças, a relação com a arquitetura e o local onde estavam expostas também foi crucial para amenizar a sublimação ao edifício do museu e humaniza-lo. Assim, obras dispostas em relação às outras; em embate com o edifício; como interferências na parede branca por meio de sombras, luzes ou ação dos artistas; expostas em lugares de passagem ou externas e próximas ao cotidiano da cidade - situação tímida frente ao que poderia ser proposto em espaços externos e públicos do próprio museu ou próximo a ele - se mostraram eficazes em evitar o atemporal. Porém, a maioria dos registros fotográficos das obras ainda reforça a condição exposta por O'Doherty (2002). A presença de pessoas e o uso de registros em vídeo amenizam essa situação e

podem potencializar outras relações com a comunidade universitária. Nesse ínterim, os trabalhos colaborativos se mostraram importantes para promoção de novos vínculos com a universidade, como para viabilizar parcerias com outras instituições ou financiamentos externos. A pouca interação desta arte com as coleções alerta para a necessidade de novas conexões e para a pouca representatividade da arte urbana nas coleções dos museus. A presente pesquisa traz discussões para novas estratégias de inserção da arte contemporânea, sobretudo a arte urbana, nos espaços museais universitários públicos. Reflete sobre o potencial do conhecimento e da prática na relação arte e cidade; a capacidade de transformação das ações colaborativas e críticas; o importante papel da universidade como lugar de trocas, de criação e de renovação das estratégias de representação; e, por fim, sobre a construção de horizontes abrangentes e democráticos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

Danto, Arthur. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus; 2006.

Freire, Cristina. Além dos mapas: os monumentos do imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

O'Doherty, Brian. No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes; 2002.

Santos, Afonso Carlos Marques dos; Kessel, Carlos; Guimaraens, Cêça (org.). Museus & Cidades: Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional; 2004.

E-book

Szmulewicz, Ignacio. Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo. Santiago de Chile: Ediciones/ metales pesados; 2012. E-book (209 p.).

Dissertações e Teses

Almeida, Adriana Mortara. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na universidade de São Paulo. [Tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes; 2001.

Motta, Renata Vieira da. Museu e cidade: o impasse dos MACs. [Tese] São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; 2009.

Artigos

Sperling, David. Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar. [*S. l.*]; 2005. [Acesso em: 25 abr. 2019]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/229000234.

Catálogos

Facultad de Artes Universidad de Chile (Chile). Unidad de Educación Museo de Arte Contemporáneo. De lo moderno a lo contemporáneo en el arte. Chile: [*s. n.*]; 2014. 32 p. [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/intro_a_las_exposiciones_de_lo_moderno_a_lo_contemporaneo.pdf.

Holzapfel, Olaf; Preece, Sebastián. Housing in Amplitude. *In*: Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes Universidad de Chile. Housing in Amplitude: Olaf Holzapfel Sebastián Preece. Chile: Museo de Arte Contemporaneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile; 2014. [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.puro-chile.cl/web/wp-content/uploads/2015/06/TEASER-HOUSIN-IN-AMPLITUDE.pdf.

Labastida, Alejandra; Ortega, Gonzalo. Los Carpinteros. 1. ed. Ciudad de México: MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; 2016. 64 p. v. 1. ISBN 978-607-02-7721-4. [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: https://muac.unam.mx/exposicion/los-carpinteros.

Fontes eletrônicas e sites

Eduardo Srur. (2019). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.eduardosrur.com.br/.

Holzapfel, Olaf; Preece, Sebastián. Housing in Amplitude. (2014). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://housinginamplitude.net/.

International Council of Museums. (2019). [Acesso em: 25 set. 2019]. Disponível em: https://icom.museum/en/.

Los Carpinteros. ([2017?]). [Acesso em: 3 maio 2019]. Disponível em: http://loscarpinteros.net/.

Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes Universidad de Chile. (2019). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.mac.uchile.cl/.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (2019). [Acesso em: 14 abr. 2019]. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/atuais/masterpager.asp >.

MUAC. (2019). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: https://muac.unam.mx/.