

# MUSEU-OBRA: O MUSEU COMO PROBLEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

**Emerson Dionisio Gomes de Oliveira\***  
Universidade de Brasília

## RESUMO

O museu como elemento matricial para as pesquisas de artistas latino-americanos é o mote deste artigo. Buscamos compreender como nomes importantes da produção artística contemporânea transformaram as instituições museológicas em problema poético. Para tanto elencamos obras de Fabiano Gonper, Mabe Bethônico, Mario García Torres, Cristian Segura entre outros. Obras dedicadas a problematizar modelos de aquisição, circulação, arquivamento e exibição operadas pelas instituições. Menos que apontar filiações com a Crítica Institucional dos anos de 1970, nos preocupamos em compreender as obras pela negociação operada entre criadores e museus.

## PALAVRAS-CHAVE

Museus de arte; arte contemporânea; arquivo; exposições.

## ABSTRACT

The museum as an initial element to the research of Latin American artists in the theme of this article. We seek to understand how important names in contemporary artistic production transformed the museum institutions in poetic problems. Therefore we selected works of Fabiano Gonper, Mabe Bethônico, Mario García Torres, Cristian Segura and others. Works dedicated to discuss acquisition models, circulation, filing and display operated by the institutions. We do not want to point affiliation with the Institutional Critic of the 1970s, we care to understand the works for negotiation operated between artists and museums.

## KEY-WORDS

Art Museum; contemporary art; archive; exhibition.

---

\* Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Brasília, pesquisador credenciado nos PPG-Artes e no Pós-graduação em Ciência da Informação. Membro do Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender. Editor da Revista VIS/UnB.

Há algumas décadas a literatura preocupada com a relação entre a produção visual contemporânea e as instituições museológicas<sup>1</sup> tem devotado particular atenção para o quanto tais instituições impactaram a condição poética da arte produzida no período. Primeiro como lugar a ser negado pelos artistas, o museu tornou-se um antípoda das experimentações mais radicais no último quarto do século XX. Ou seja, negá-lo como instância e condição para a realização, compreensão e legitimação da arte foi o primeiro reflexo dessa perspectiva. Nosso artigo busca compreender o movimento contrário a tal processo: como o museu, em sua condição convencional, fora internalizado por parte da produção artística desde então. Para tanto, evocaremos trabalhos de artistas latino-americanos, além de outros criadores que se destacaram na condição de críticos dos processos museológicos, ao mesmo tempo que habitaram, mimetizaram e consumiram os mesmos processos.

### O museu como lugar

A condição de lugar do museu de arte tem sido percebida no último século graças ao dispositivo de comunicação museológico mais corriqueiro: a exposição. De fato, a condição expositiva ofertada por um número heterogêneo de instituições tornou-se, segundo Poinot (2012), condição própria da obra desde o advento da arte moderna, em meados do século XIX. O endereço da obra, seu lugar de visibilidade constituiu-se em parte efetiva de como podemos percebê-la e interpretá-la. Se tal condição era evidente para a arte moderna, se tornou na contemporaneidade mais grave e paradoxal. Quanto mais a arte contemporânea fugiu do museu, mas arrastou sua lógica e procedimentos operatórios para dentro da obra. De certo, nem todas as obras são observáveis por esse prisma. Uma teoria geral da percepção que tivesse o museu como centro tornar-se-ia, de imediato, obsoleta e facilmente contestável. Quando nos referimos ao fato de que o museu passou a ser internalizado na obra estamos diante de um elenco particular de processos e artistas. Cujas primeiras dimensões perceptíveis é aquela que toma o museu como lugar da obra, transformando-o em sítio do trabalho e, portanto, em um elemento intrínseco de sua existência.

Nesse tocante, não bastaria apelar para a história da obra instalada no museu como forma de comprovar que as instituições passaram a compor o trabalho artístico. Precisamos ser mais exigentes nesse sentido. A maioria das obras instaladas numa instituição museológica poderia sobreviver, mais ou menos com a mesma potência poética, em outra arquitetura. Em muitos aspectos, outros espaços arquitetônicos confeririam à obra uma dimensão política muito menos “neutralizável” que o museu<sup>2</sup>. Nos ocupemos, de fato, das obras que tomam o lugar-museu como questão. O que significa tomar o museu como sítio em sua propriedade ideológica. Ou seja, a parede, o chão e o teto do museu não são espaços quaisquer para obra de arte; seja no museu de arte ou de qualquer outra tipologia museológica.

Yves Klein, Robert Morris, Michael Ascher, Daniel Buren, Joseph Beuys, Hans Haacke, Graciela Carnevale, Fred Wilson, entre outros criadores intuíram

<sup>1</sup> Embora a expositividade se estenda para um amplo campo da comunicação (mercado editorial, mídia convencional, etc), consideramos como espaços museológicos, neste artigo, aqueles destinados à comunicação expositiva direta da obra de arte. De modo mais convencional temos os museus, as galerias, os centros culturais, as feiras, as bienais e outros eventos que podem tomar espaços não necessariamente “artísticos”. O recorte é arbitrário, mas nos garante algum controle metodológico.

<sup>2</sup> Claro, se uma instalação, uma intervenção ou uma performance se instauram em espaço a priori não museal, quão forte seria sua existência, enquanto obra exposta, para transformar tal espaço em museico é uma outra questão, da qual não trataremos neste texto

já nos anos de 1950 e 1960 o impacto do espaço museal na constituição poética da obra. Ora drenando do museu sua condição de “estabilizador” das práticas artísticas, deslocando sua “naturalizada” vocação para transformar a arte em patrimônio, numa marcha civilizacional narcisista; ora apresentando-o em sua condição segregacionista e votiva, retirando-o do conforto palaciano em que se entrincheirou ao longo do século XIX. Na primeira perspectiva, temos *A 36” x 36”* de Lawrence Weiner, uma remoção de aproximadamente 1x1m da parede do espaço da exposição. Remoção que expressava o próprio corpo da instituição como sítio desmistificado e, simultaneamente, problematizava a pintura na contemporaneidade. Já na segunda abordagem é emblemático da série de performances de Mierle Laderman Ukeles, reunidas sob o título “Maintenance Art Works”, entre 1969 e 1980. Em especial as faxinas realizadas em museus entre 1973 e 1975, sob o título de “Transferência: a manutenção do objeto de arte”. Ações performáticas que buscaram embaralhar o papel do artista, o lugar das mulheres artistas, as questões sociais e raciais ignoradas pelas instituições (fig.2).



Fig.1. Lawrence Weiner, *A 36” x 36” removal to the lathing or support wall of plaster or wall-board from wall*, intervenção, 1969; Kunsthalle Berna, Suíça; fonte: <http://mapmagazine.co.uk/>.<sup>3</sup> Fig.2. Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance*, 1973, Wadsworth Atheneum Museum of Art; fonte: <http://www.arnolfini.org.uk/>

Mais que preconizar a falência do discurso sobre o cubo branco (O’Doherty, 2002)<sup>4</sup>, tais artistas anteciparam uma inversão na relação entre criadores e instituições. Não mais era possível pensar no “museu” como um espaço de assento das obras, lugar destinado a recebê-las e lhes conferir o melhor arranjo para sua existência. O museu deixa de ser apenas aquela instituição capaz de perverter qualquer intenção artística (Bishop, 2014). Os artistas explicitavam a necessidade de transformar a instituição num fator do processo poético, instituí-la na própria obra, em toda sua potência paradoxal.

<sup>3</sup>Weiner realizou a obra em diferentes instituições: Seth Siegelau Gallery, New York (1968), Kunsthalle Bern (1969) The Jewish Museum, New York (1970), entre outros (CHIONG, 2013).

<sup>4</sup>Visto que a prática teleológica do cubo branco permanece a como uma forte ideologia do espaço nos espaços museológicos a despeito de toda a crítica a ele conduzida (Poinsot, 2015).

## Museu-obra

Fabiano Gonper não pode ser considerado um pioneiro nesta abordagem, mas sua obra é, certamente, uma das mais contundentes críticas ao sistema museológico, em toda a sua amplitude política e social. Em 2000, ele confeccionou a peça gráfica “Museu de Segurança Máxima” (fig.3). Um “convite-obra-ação” enviado para diferentes artistas e instituições do circuito internacional da arte que buscava incitá-los a realizar ações pontuais.



Fig.3. Fabiano Gonper, Museu de Segurança Máxima, 2000, convite-ação, versão atualizada em 2002; fonte: portfólio do artista.

Em 2002, na esteira de “Museu de Segurança Máxima”, surgia o “Gonper Museum”. A princípio tratava-se de obra instalada de dimensões variáveis, apresentando esquemas, plantas, croquis, projeções, obras e vídeos em seu interior. Uma obra aberta, em construção que já nos anos seguintes ganhava sua versão *site-specific*, certamente o formato pelo qual a obra é mais conhecida. Segundo o artista “O site specific é construído através da aplicação de linhas de adesivo plotado criando o ambiente do Gonper Museum, e nesse ambiente são dispostas as obras. É uma obra com duas instâncias: espaço criado + obras expostas e a exposição em si.” (Gonper, s.d.).

O projeto-obra buscava reconstruir uma instituição museológica dentro de outras instituições, operando assim, com os códigos próprios do museu. Com sua obra, que se desdobra em dezenas de instalações, intervenções e trabalhos gráficos, Gonper dá-nos a ver o funcionamento arbitrário das instituições e sua sanha de autolegitimação. O *Gonper Museum* assimilou na primeira década dos anos 2000 obras de dezenas de outros artistas, expondo-as. O projeto apresenta as instituições que o acolheram. Galerias, museus, centros culturais <sup>5</sup> são vetorizados pela presença ficcional e simbiótica do projeto de Gonper (figs.4 e 5).

No verso da evidente simbiose institucional, Gonper dá-nos a perceber o papel do “artista” na manutenção do sistema da arte e suas negociações com as instituições. Como diz a curadora Cristiana Tejo:

<sup>5</sup> Entre as instituições que acolheram o trabalho, temos: Galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro-RJ e a Galeria Vicente do Rego Monteiro, em Recife-PE (2003); Gonper Museum - Work in progress Paço das Artes, em São Paulo-SP (2004); Purdue University Galleries, West Lafayette, Indiana, Estados Unidos e Galeria Baró Cruz, em São Paulo-SP (2005); Usina Cultural Saelpa, em João Pessoa-PB (2006) e Galeria Blanca Soto, Madrid, Espanha (2007); entre outras.



Figs 4 e 5. Fabiano Gonper, Gonper Museum, Paço das Artes - USP, 2004. Site specific com a exposição “Desenhos Secretos”, fonte: Gonper, s.d..

Utilizando-se de um jogo de perspectiva, Fabiano Gonper insere seu espaço expositivo no espaço da instituição. Ele detém absoluto controle sobre o quê e como será mostrado, sejam obras suas ou de artistas com os quais partilha afinidades, se bem que a existência de seu museu dependeu num primeiro momento da incubação numa instituição ou até mesmo da própria inserção de Gonper no circuito da arte contemporânea nacional. (*apud* Gonper, 2007)

Ou seja, o projeto reintroduz o artista num campo de negociação mais ampliado, cuja obra inscreve-se no processo dialógico com as instituições. O artista mexicano Mario García Torres fez algo parecido com outro museu “imaginado”. O que torna o “Museu de Arte Sacramento” de Torres, fundado em 2004, uma obra distinta daquela criada por Gonper é sua inscrição em mais de 1.800 hectares em Monclova, estado de Coahuila, no México. É uma região isolada, sem nenhuma edificação ou estrada de acesso, ou seja, o seu museu é um “conceito” em pleno território. Existe e não existe ao mesmo tempo<sup>6</sup>.

Neste museu, Torres reinterpreta obras de artistas consagrados pela história e crítica da arte recentes. Trabalhos de Robert Barry, Sol LeWitt, Jonh Baldessari e Tony Shafrazi foram solicitadas e apropriadas para constituir uma coleção de “obras-primas” conceituais alocadas no deserto. Na prática, as obras não se materializaram no espaço, foram transformadas em instruções para que eventuais visitantes possam “imaginá-las”. Como salienta o artista: “Todo está dirigido para que sea una experiencia del lugar, no para ir a ver un objeto” (*apud* Toledo, 2008). A obra-experiência de Torres poderia, em última análise, expressar apenas uma condição crítica do papel do museu diante da produção conceitual, da tradição da *land art* ou das inquietações políticas que atravessam o norte do México e sua relação política com a fronteira estadunidense. Todavia, como nos alerta Fernández (2010), o museu é organizado de modo protocolar e expressa detalhes de sua burocracia ao apresentar seu funcionamento e sua equipe. Novamente o artista torna-se o negociador, mas, neste caso, ele negocia a presença-ausência do museu junto a outras instituições, expondo seu museu-obra.

Mabe Bethônico não lançou mão do espaço desabitado para propor seu projeto “Museu-Museu”. As características desse projeto estão alinhadas a outra obsessão nocional das instituições museais: o colecionamento. A prática de instituir obras destinadas a apontar as características do colecionismo e, por conseguinte, criticá-las não é novo. Desde que Joseph Cornell apresentou suas caixas intituladas “Romantic Museum”, nos anos de 1940<sup>7</sup>, artistas de diferentes

<sup>6</sup> Tratava-se de terras pertencentes a família do artista e que possuem os limites territoriais contestados judicialmente (Toledo, 2008).

<sup>7</sup> Não se trata de apontar algum pioneirismo na obra de Cornell, pois a intenção do artista era menos de uma condição crítica em relação ao museu que uma inspiração coletora proporcionada por ele. Todavia, é importante lembrar sua exposição na Hugo Gallery em Nova York, intitulada *Romantic Museum: Portraits of Women*, em 1946 (McShine, 1999: 56-57).

tradições estéticas exploram a contingência acumuladora das instituições museológicas. Além dos conhecidos casos de Marcel Broodthaers e Claes Oldenburg, outros podem se juntar a Bethônico nessa linhagem. Artistas como: Herbert Distel (*Museum of Drawers*, 1970-1977), Christian Boltanski (*Les Archives*, 1965-1988), Susan Hiller (*From The Freud Museum*, 1991-1996), Mark Dion (*Cabinet of Curiosities*, 1996), entre outros.

No caso de Bethônico o processo de evidenciar o museu como espaço social e histórico é mais veemente que apenas apresentar uma sucessão de conjuntos de bens materiais acumulados e classificados. A artista preocupou-se em expor o museu em sua expectativa memorial. As coleções, seja na sua dimensão fetichista, seja na condição utópica (o arquivo total), são interpretadas em sua qualidade amnésica. Ou seja, Bethônico nos oferece um museu que esquece de si mesmo. Avesso a expor sua própria condição institucional, sua história expográfica, sua condição arquitetônica e sua presença na paisagem social e política da comunidade onde está inserido.



Fig. 6. Mabe Bethônico e Jônio Bethônico. Campanha Wanda Svevo, cartaz, 2006.

Podemos conferir essas características em “Museumuseu”, apresentada na Bienal Internacional de São Paulo, em 2006. Ao lado de Jônio Bethônico, a artista investiu em apresentar o Arquivo Histórico Wanda Svevo, administrado pela Fundação Bienal. A partir do desenvolvimento de diferentes mídias (fig.6) e do arquivo<sup>8</sup>, Bethônico explorou a história da instituição, seu lugar na paisagem da cidade, sua condição política, abrindo o espaço do arquivo para os visitantes da Bienal. Para isso, a artista investigou o funcionamento da instituição dentro da instituição. Buscou compreender como o Arquivo era acessado, por quem e de que forma (Bethônico, 2014: 248). “Museumuseu” expõe a invisibilidade, e podemos dizer o silêncio, de uma instituição de memória como o arquivo e as ficções criadas para legitimar tais lugares.

<sup>8</sup> O Arquivo instituição nos remete ao que Luiz Claudio da Costa denominou de “efeito arquivo” ou “poéticas do arquivo” na arte contemporânea (2014). O uso do arquivo como a reunião de registros, documentos e signos num paradoxo jogo entre a representação objetiva a o acontecimento sensível percebido. Desta forma, tanto como tema quanto poética o trabalho dos Bethônico está inserido numa determinada tradição da arte conceitual dos anos de 1960.

Meu interesse por arquivos e museus está em seu potencial como campo de ficção: busco lacunas, questões esquecidas, sintomas, e busco construir uma relação com seus 'agentes' de forma a adentrar e ativar seus conteúdos. Assim, ocupo a rotina de trabalho e logo deixo de ser visitante para ser participante, - cúmplice ou ameaça. Esses papéis me interessam, não ocupo lugar de observação, mas de construção, ativando engrenagens, causando mudanças. Utilizo ainda uma estrutura museológica para organizar a prática sobre instituições, é um lugar em que os trabalhos se relacionam: registros de intervenções em museus e arquivos existentes e criações de instituições: o museumuseu. (Bethônico, 2014: 250).

A ironia do trabalho era justamente questionar o arquivo como o lugar do “esquecimento atento”, na expressão de Paul Ricouer (2007: 450). Ao apresentar a instituição que opera e regula parte das “memórias” das bienais paulistas, a artista justamente alerta para o esquecimento que opera dentro do arquivo e a partir dele. As estratégias que subtraem o arquivo da organização geral da instituição e, por conseguinte, de uma ideia de arte atualizada, contemporânea.

### Vazamentos e fogo no museu

Quatro anos antes, a 25ª Bienal de São Paulo recebia uma obra que a seu modo desafiava os rituais instituídos pela própria Fundação Bienal. “Vazadores”, de Rubens Mano, constituiu-se numa intervenção *site-specific* no edifício modernista projetado por Oscar Niemayer, no Parque Ibirapuera. O projeto estava segmentado em duas partes, denominadas “atravessamentos”. A primeira instalada no térreo era uma passagem perpendicular na fachada, construída de forma a mimetizar sua arquitetura (fig. 7-10). A intenção de Mano era produzir um efeito de comunicação entre o interior e o exterior, propondo o trânsito dos visitantes entre eles. Um canal distinto das “entradas-saídas” apontadas pela instituição e, ao mesmo tempo, um espaço de descoberta para o visitante, pois, desde o início do projeto, o artista exigiu que não se divulgasse a obra. Educadores, equipes de apoio, curadores ou o marketing institucional não estavam autorizados a publicitar ou destacar o espaço da intervenção (Mano, 2015 :48)<sup>9</sup>.

A negociação com a instituição não foi corriqueira. Passados alguns meses, a Fundação imputou condições. Para ter algum controle sobre a nova passagem construída por Mano, a instituição exigiu que fosse mantido um segurança próximo do trabalho. Diante da reivindicação, foi a vez do artista mover-se nessa “dança”. Ele propôs um monitoramento do controle ao instalar uma câmara de segurança alocada dentro da obra. As imagens eram enviadas para um posto montado no segundo andar (fig. 7-10), onde se encontrava um observador “autorizado” que acompanhava a travessia dos visitantes pelo vazador (*idem*: 49). Mano transformara a exigência em processo do *site*, apresentando ao público a dimensão opaca do evento. Como elucidou o artista: “Se o espaço controlado do museu, ou da instituição, costumeiramente representam um espaço de certeza, vazadores procurou sinalizar uma pequena dose de instabilidade” (*ibidem*).

O espaço museológico não resistiu a tal instabilidade. “Vazadores” possibilitava ao visitante, que a descobrisse e se arriscasse a caminhar pelo pequeno corredor até o interior do prédio, a entrada gratuita no evento. Desde os primeiros dias, a instituição começou a controlar a passagem, desativando as portas quando o fluxo era considerado excessivo (Antenore, 2002). O controle gerou um debate acirrado de semanas, envolvendo a direção da Fundação Bienal, o curador Aguinaldo Farias e o artista. O resultado foi a saída de Mano do evento dois meses após sua abertura (*idem*). A instituição estava exposta.

<sup>9</sup> A segunda parte nunca fora concretizada. Tratava-se de uma corte de 2,5 x 5 metros na laje no segundo andar do prédio, onde seria alocada uma grade alveolar, do mesmo tipo que podemos encontrar nas saídas de ar do metrô nas grandes cidades. O corte na estrutura do edifício não foi autorizado. (Mano, 2015: 48)



Figs.7-10. Rubens Mano, *Vazadores*, site-specific , 25ª Bienal de São Paulo, 2002; fonte: <http://www.galeriamillan.com.br>.



Fig. 11. *Fogo no Museu*, Cristian Segura, 2010, instalação específica, 250 m<sup>2</sup> de vinil de recorte. Projeto de espaço para o Museu de Arte das Américas em Washington, DC.; Fonte: Amarante, 2013.



Outro *site specific* nos dá a dimensão de como instituições museológicas ocupam o imaginário dos artistas contemporâneos. O artista argentino Cristian Segura realizou uma intervenção na fachada do Museu de Arte das Américas, próximo à Casa Branca, nos Estados Unidos, com plotagens de labaredas de fogo em vinil (fig.11). “Fogo no museu”, de 2010, produziu imagens realmente poderosas. Menos que instigar uma crítica ao museu, visto que a própria instituição assumiu e permitiu a realização do projeto, a obra reivindica uma outra condição: a fragilidade da instituição<sup>10</sup>.

O próprio artista foi um gestor de museu (Bellas Artes de Tandil, Argentina) e teve sua carreira vinculada a história dessa instituição. As práticas museológicas não lhes são estranhas. No caso de “Fogo no museu”, ele lembra do incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978, para ilustrar a tese de que se trata de um equipamento cultural vulnerável (Amarante, 2013: 167). Aqui temos uma dimensão diferente da relação artista-obra-museu. Segura imputa um alerta em defesa do museu e sua condição marginal em muitas sociedades. “As imagens de destruição de Cristian Segura são puras imagens sem avesso, sem perspectiva, sem ilusão e sem intenção de criar outra realidade utópica, pois pertencem ao seu próprio domínio” (*idem*: 168).

Domínio que o artista conhece bem. Obras como “Valijita de ex director de museo” (2003), “Patrimônio protegido” (2006), “MACROcash” (2007), “Patinar em El MACBA” (2008) exploram o museu em sua arbitrariedade, em sua lógica mercadológica, sua condição não integradora, mas, também, diz sobre o patrimônio nele esquecido, as precariedades e riscos que correm instituições pouco assistidas. Ele utiliza o “museu como lugar privilegiado de produção cultural e referência simbólica, cujo arsenal e espólio possuem um destino sujeito a diferentes contingências e interesses.” (Cherem, 2013: 2072). Ou seja, suas obras atravessam uma dimensão paradoxal que, simultaneamente, denunciam práticas *do* e *contra* o museu.

### **Crítica institucional: breve consideração**

As obras de Torres, Gonper e Bethônico demonstram uma forte afinidade quando expressam o “museu” enquanto um lugar ficcional, que instaura narrativas sobre e a partir das obras que ele contém. Já Segura e Mano expõem as contradições desses lugares que tantos amam e odeiam, simultaneamente. Todos expressam uma inquietude própria dos contemporâneos, ao mesmo tempo que criticam os modelos fetichistas das instituições museológicas, abrem-se para desfrutar de seus mecanismos e estratégias.

Outros artistas latino-americanos pautaram-se pelo desafio às instituições museológicas. Nelson Leirner, Lea Lublin, Robert Jacoby, Graciela Carnevale, Paulo Bruscky, Antonio Caro, Nicolás Uriburu e Oscar Bony já nos anos de 1960 fomentaram uma série de ações que poderíamos facilmente associar a tensão entre a produção experimental contemporânea e tais instituições. Artistas mais jovens tomaram direção semelhante como Theo Craveiro, Yuri Firmeza, Martin Sastre, Jac Leirner, Rosemberg Sandoval, Lúcia Koch, Sandra Gamarra, Laura Lima, entre tantos. De modos distintos todos se filiam a uma crítica pontuada ao museu.

Não se trata das mesmas questões que tomaram artistas europeus e estadunidenses e que, geralmente, denominamos de Crítica Institucional. Temos

<sup>10</sup> Desde que o artista Christo operou o empacotamento do prédio da Kunsthalle, em Berna na Suíça, em 1968, e o Museu de Arte Contemporânea de Chicago, no ano seguinte, os museus passaram por intervenções que expressam sua condição de poder, mas, não supreendentemente, sua fragilidade.

pesquisas que mostram que o museu não fora a mesma coisa para os artistas latino-americanos. Fernanda Lopes (2014) com sua investigação sobre a arte experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos de 1970. Daria Jaremtchuck (1999) e Cristina Freire (1999), com a produção conceitual e de vanguarda proposta e acolhida pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sob a direção de Walter Zanini. E, Isabel Plante (2014), que nos mostra um museu aberto e processual com a direção de Nemesio Antúnez, no Museu Nacional de Belas Artes do Chile, já no final dos anos de 1960<sup>11</sup>. Todas mostram instituições que se esforçaram para assimilar a produção contemporânea, política e socialmente engajadas. Sendo assim, a obra-museu constituída na América Latina parece ser mais nuançada e complexa que no Norte.

Como bem nos alerta Plante, é prematuro fixar o rótulo da “Crítica Institucional” para uma produção que estivera ligada a contextos políticos e institucionais distintos daqueles operados na Europa e nos Estados Unidos<sup>12</sup>. No caso da América Latina, é estimulante especular que os artistas estão prontos a expressar sua inquietude diante de tais instituições, mas, ao mesmo tempo, dispostos a conviver com elas. Pois, parece-nos patente que os artistas ainda não tenham resposta definitiva para a pergunta operada por Nelson Leirner, quando de sua exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 2005: “Por que Museu?”

### Referências

- AMARANTE, J.A.S.. “Cristian Segura: da paisagem ao espaço”, *Palíndromo*, nº 9, UDESC, 2013, p.166-174.
- ANTENORE, A.. “Sob protesto, Rubens Mano deixa a Bienal de São Paulo”, *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de maio de 2002.
- BETHÔNICO, M.. “Capa: Mabe Bethonico”, *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. III, nº 5, maio-junho de 2014, p.247-251.
- BISHOP, C.. *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso Books, 2012.
- CHEREM, R.M.. “Sobre três maneiras de arquivar e seus inumeráveis modos de experimentar”. In: Anais do 22º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Arte, Belem, 2013, p.2065-2078.
- CHIONG, K.. *Words Matter. The work of Lawrence Weiner*. Tese de doutorado. School of Arts and Sciences. Columbia University, 2013; disponível em: [Chiong\\_columbia\\_0054D\\_11497.pdf](#); acesso em janeiro de 2016.
- COSTA, L. C. da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2014.
- FERNÁNDEZ, I.. ¿La nueva crítica institucional?. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010, p. 343-354. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10365.pdf>; acesso em maio de 2016.
- FREIRE, C.. *Poéticas do processo. Arte Conceitual no museu*. São Paulo: MAC/USP;

<sup>11</sup> No Brasil podemos citar, ainda, a dissertação de Fabrícia Jordão sobre o Núcleo de Arte Contemporânea em João Pessoa (“O núcleo de arte contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985”. Dissertação. Universidade de São Paulo, 2012) e, as pesquisas sobre os “Encontros de Arte Moderna”, realizados pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba, estudados por Artur Freitas (“Corpo em festa: Frederico Morais e o Sábado da Criação”, *VIS*, vol. 13, nº 1, 2014).

<sup>12</sup> Agradeço a Isabel Plante por essa visão apresentada no XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em agosto de 2015, no Rio de Janeiro. Plante, na ocasião, apresentou a comunicação “El lugar de la crítica institucional. Lea Lublin, Nicolás García Urriburu y Julio Le Parc entre Sudamérica y Europa”.

Iluminuras, 1999.

GONPER, F. *Fabiano Gonper*. Portafolio, s.d. Disponível em: <http://www.white-project.fr/fabianoGonpergaleriewhiteproject.pdf>; acesso em março de 2016.

JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação de Mestrado (Escola de Comunicação e Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

LOPES, F. “Área Experimental. Um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970 no Brasil. In: *Anais do Coloquio História da Arte em Exposições*. Campinas, SP: Unicamp: Grupo Modos, 2014, p. 169-176.

MANO, R.. “Vazadores, 2002. 25ª Bienal de São Paulo”. *Recibo 80*, vol. 13, nº8, 2015, p.46-49.

MCSHINE, K.. *The Museum as Muse*. Artists Reflect. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POINSOT, J. -M.. “A arte exposta: o advento da obra”. In: HUCHET, S. (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 141-184.

PLANTE, I.. “Between Paris and the “Third World”: Lea Lublin’s Long 1960s”. In: *Artl@s Bulletin*, vol. 3, nº 2, École Normale Supérieure de Paris, 2014.

POINSOT, J.-M.. “Espaço social e obra de arte: do White Cube à Casa Negra”. *Revista Pós*, vol.5, nº9, 2015, p.86-105.

RICOUER, P. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

TOLEDO, Manuel. “El museo abstracto de Coahuila” *BBC Mundo*, 27 de março de 2008, disponível em [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_7315000/7315442.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7315000/7315442.stm), acesso em maio de 2016.

*Artigo recebido em maio de 2016. Aprovado em junho de 2016*