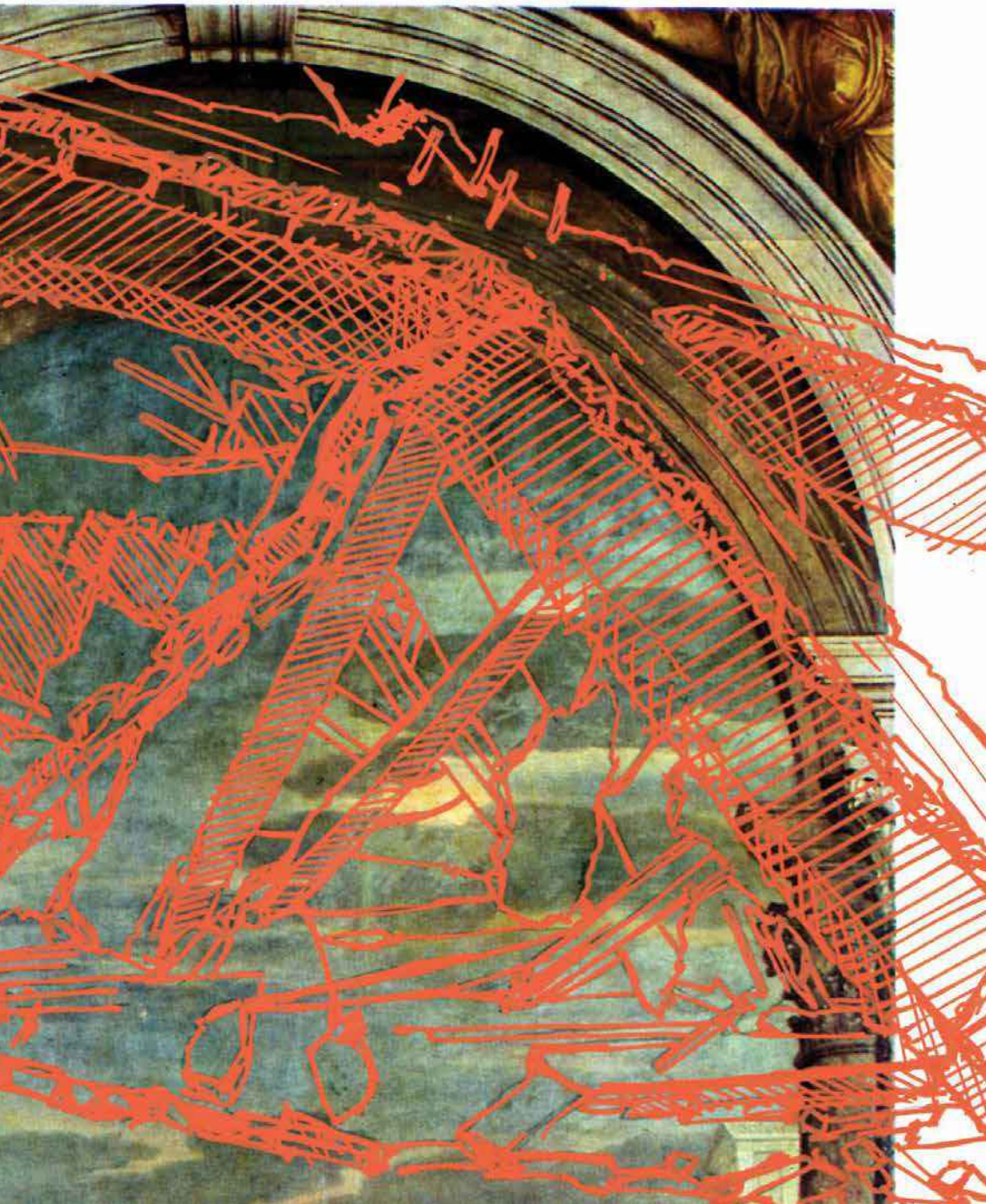
8
medusa
2448 1267
abrigo portátil
2



Um território chamado museu

Arthur do Carmo

The museu is a school
The artist learns to comunicate
The public learns to make connections

El museo es una escuela
El artista aprende a comunicarse
El publico aprende a hacer conexiones

Luis Camnitzer

O museu foi uma das instituições que mais pensou em si mesma nas últimas décadas. Seus arquivos e acervos, modos de produção e implicações investigativas, reverberam acontecimentos que não se reduzem à sua própria arquitetura, mas o revelam como espaço político. As escolhas estéticas carregam consigo escolhas ideológicas, entre conquistas individuais e patrimônio cultural, os conteúdos dos museus refletem interesses políticos e econômicos. Seu território continua sendo um indício de conquistas e fracassos.

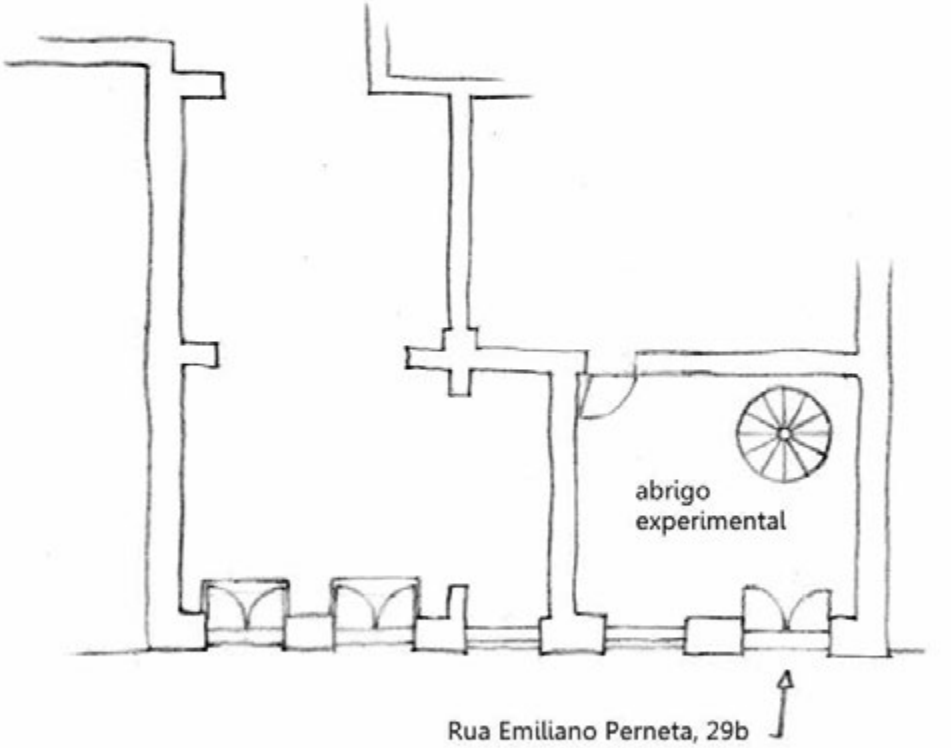
Nesse sentido, há tempos os museus brasileiros estão fechando ou esquecidos. Quando conseguem manter serviços básicos como segurança e limpeza, sofrem com reservas técnicas inadequadas e problemas estruturais que geram incêndios. O Museu Nacional, Casa Daros, Museu da Língua Portuguesa, Memorial da América Latina, Paço das Artes, MARGS, Museu Assis Chateaubriand, Casa Andrade Muricy são parcos exemplos recentes. Enquanto o Museu do Amanhã era aberto, outros 12 museus continuavam fechados no Rio de Janeiro, conforme denunciado pelo grupo S.O.S Patrimônio. Basta juntar os termos “MUSEUS” e “FECHADOS” na internet e uma centena de reportagens irão aparecer. As ocupações de escolas em São Paulo e em Goiás têm demonstrado que as vanguardas ainda existem, mas não acontecem mais nos museus. As pontas de lança da cultura não têm conseguido enfrentar situações básicas para sua própria sobrevivência, enquanto o público não tem interesse por suas questões repletas de elaborações intocáveis e, muitas vezes, restritas a um universo pessoal, tanto do artista quanto do próprio sistema de arte. A missão pública do museu, quando muito, tem se restringido a abrir suas portas.

O contexto brasileiro possui fragilidades institucionais que o diferenciam de alguns países e o aproximam de outros, principalmente nas questões que envolvem financiamento e outras políticas de produção e acesso cultural. Mas não se restringe a isso. Mais do que exportadores de matéria-prima e consumidores de produtos manufaturados, importamos também modelos que são reflexos de outros contextos. Os museus que permanecem continuam restritos a escolhas individuais e maquiagens políticas, sem considerar identidades públicas ou programas de reconhecimento amplos com a mínima perenidade.

Uma situação, um pensamento, uma experiência. Essa edição convidou artistas e pesquisadores a pensar o museu a partir de suas existências reais e múltiplas, principalmente no contexto brasileiro ou a partir de encontros proporcionados por instituições internacionais. Este é, obviamente, um tema caro ao Brasil. Sempre o vemos voltar às superfícies de produção e reflexão da arte, principalmente da arte contemporânea, reelaborando seus próprios contextos e suas próprias falas. Entretanto, ainda insistimos em falar dos museus em termos e estruturas gerais, abstraindo contextos e arquiteturas, como se os museus fossem entidades sem localização geográfica, sem programas, sem público, sem acervo, sem arquitetura, sem financiamento, sem diretoria e sem funcionários específicos. Partir dos espaços reais e que, atualmente, fazem parte dos círculos de recepção e exibição, nos obriga a partir dos terrenos de visibilidade da arte, seu consumo e seus espaços de legitimação, que alimentam a própria produção atual.

Assim, basicamente, a proposta e o convite que fiz a todos os colaboradores dessa edição foi o seguinte: qualquer material que achassem interessante publicar, podendo ser um diagrama, entrevista, trabalhos de arte, imagens, cartas, textos, ensaios, artigos, documentos de qualquer espécie, sem formatos pré-definidos, desde que elaborados a partir de um espaço real do circuito das artes visuais. Esse foi o único critério: que os materiais tivessem uma âncora no real e que esse real fosse uma instituição com arquitetura física e nominável. As elaborações de todos os convidados se diversificam e nos auxiliam a vivenciar pelos bastidores de suas estruturas esse território chamado museu.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná



C. L. Salvaro

Só sei que era grande, e era branco.

Quando criança, acompanhei minha mãe até aquele prédio estranho, comprido, sem janelas, uma caixa alongada, parecia um bloco gigante. Situado no Centro Cívico, bairro que concentra o poder administrativo do estado, à nordeste da capital, seu tamanho acompanhava a magnitude da prefeitura, do Palácio Iguaçu e de outros edifícios oficiais, porém se distinguia em tudo da arquitetura que eu já tinha visto, era muito diferente das tantas paisagens urbanas que eu conhecia. Curitiba não é uma cidade com muitos edifícios modernistas. Na época, morávamos na Lapa, uma pequena cidade histórica à 40 km dali, por isso as viagens para a capital eram mensais, para visitas à médicos, compras nos supermercados, etc.

Enfim, não lembro exatamente o que minha mãe foi fazer naquele edifício. Provavelmente algum assunto referente à sua carreira de professora do Estado. A Secretaria de Administração funcionava ali, naquele enorme "elefante branco". Sim, era isso: minha primeira memória daquele lugar é de que era um "elefante branco", era assim que as pessoas se referiam ao Edifício Humberto Alencar Castello Branco.

É claro que, com 7 ou 8 anos, eu não entendia metáforas linguísticas e nem jargões, e "elefante branco" me levava a imaginar um enorme elefante branco mesmo. Minha experiência com a visita foi tão surpreendente como se eu tivesse me deparado com um animal de verdade. O edifício

era enorme, eu nunca havia entrado num lugar daquela dimensão antes, e sua forma mais pareceu um elefante achatado, algo muito grande, branco, e esparramado.

Toda a pompa do tamanho e do branco, sumiu depois que entramos. As rampas e os corredores do seu interior formavam um labirinto claustrofóbico; as divisórias de fórmica bege e o piso de borracha preta transformavam o espaço no pior do estereótipo de repartição pública que se pode imaginar: cheiro a mofo e pessoas amarelas. São conhecidas as inúmeras reclamações por parte dos funcionários feitas durante as décadas que a construção abrigou órgãos da administração pública.

Esta pequena memória reavivada passados mais de trinta anos, revela um espaço em branco que agora parece se preencher de sentido e história. O edifício que foi inaugurado em 1976, durante a ditadura militar, recebeu o nome de Edifício Castello Branco em homenagem ao primeiro presidente do regime militar. Provavelmente eu tive contato com esta nomenclatura anos depois da primeira visita, no entanto, tenho a sensação de a vida toda ter imaginado que castelo e elefante eram denominações para o mesmo prédio branco, e não porque castelo fosse um nome, mas porque tanto castelo quanto elefante são coisas grandes e imponentes para a escala humana. Para mim, um castelo e um elefante eram adjetivos de forma, que descreviam as características de um lugar. Assim, castelo branco e elefante branco definiam imagens muito claras, que nada tinham a ver com aquela do edifício de Oscar Niemeyer.

Penso que os lapsos de memória e os hiatos de informações são preenchidos pelas relações que fazemos entre coisas ditas, ouvidas e imaginadas, estas são muito ricas e proporcionam experiências visuais muito paradoxais. A lacuna, o vazio, o branco de falta de informação sobre aquele edifício permitiu que eu criasse muitas imagens para ele. Hoje, acredito que posso pensar esta pequena história como alegoria da existência paradoxal deste prédio.

O edifício Castello Branco, obra do arquiteto centenário Oscar Niemeyer, concebido e gestado durante a ditadura, nasceu como um filho bastardo do reconhecido Niemeyer, e sobreviveu esquecido por seu pai por causa do uso que os fardados lhe deram. Foi renegado por 24 anos e, só em 2002 passa a ser reconhecido por Niemeyer, quando foi reinaugurado como museu.

Seu pai, comunista, lhe havia idealizado uma vocação social e pública, uma escola para educar crianças e jovens. Sua adoção por um regime militar para serviços administrativos foi uma decepção. Durante a infância e adolescência essa edificação sofreu com sua falta de talento e aptidão para o serviço burocrático.

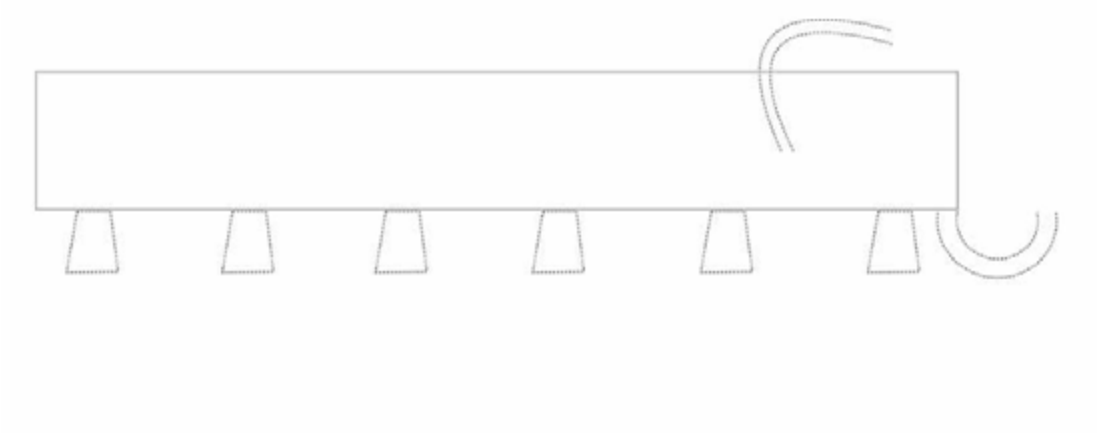
Gosto de pensar que algo da sua vocação social se resgatou com a criação do museu, e, ainda que o elefante/castelo branco tenha ganhado uma torre/olho como um totem - que chama mais atenção por sua monumentalidade do que por sua disposição cultural -, a sobrevida do edifício modernista com suas amplas salas e os incríveis vãos é generosa em termos de experiências visuais e espaciais. E espero que

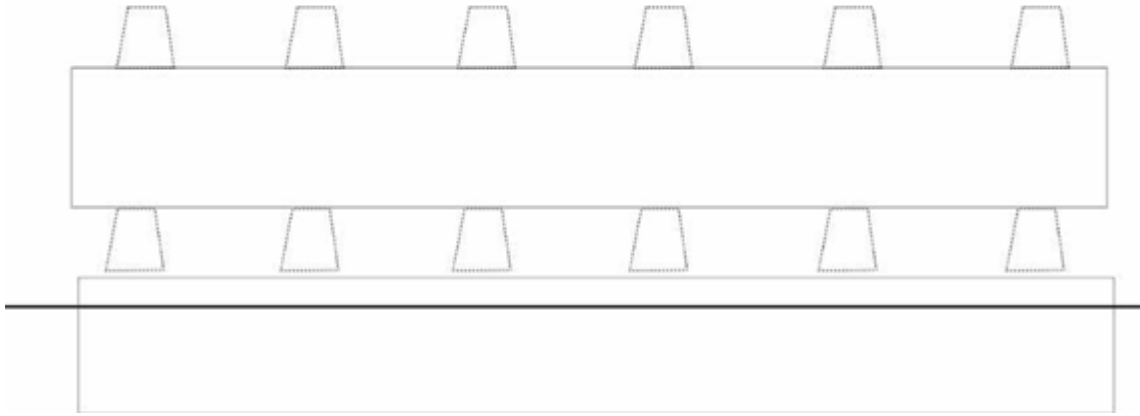
ao longo do tempo a história possa apagar a imagem dele como um elefante branco, no pior do seu significado metafórico.

Deborah Bruel - Curitiba - janeiro - 2016

imagine um gigante elefante branco achatado

imagine um grande castelo branco





Elles, quando a promessa é dívida

Isadora Mattiolli

A exposição *Elles: mulheres artistas da coleção do Centro Pompidou* antes de apresentar uma curadoria, apresenta uma promessa. A mostra se destina a trabalhar o acervo de arte moderna e contemporânea do complexo Georges Pompidou para fazer emergir uma história da arte das mulheres, correção ideológica inadiável[1]. Frente aos primórdios do sistema artístico ocidental, que estabeleceu seus critérios de gosto em bases excludentes, pois condizentes à sua época, *Elles* aflora com o compromisso de iluminar nossos casos omissos. Imagino os caminhos que as artistas destacadas pelas curadoras Emma Lavigne e Cécile Debray percorreram até coexistirem sob as paredes neoclássicas do Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro [2], onde a mostra foi acolhida no Brasil, em 2013, e os muros institucionais atravessados para que essa incorporação em acervo fosse possível. O Centro Pompidou é um dos pilares da canonização contemporânea quando se pensa termos como legitimação de artistas e obras de arte, o que conflui ao que acredito ser a sustentação da ideia dessa curadoria: repensar os cânones. Assim sendo, o que a promessa *Elles* nos revela?

Considerar o museu por uma perspectiva feminista implica reconsiderar paradigmas consolidados a fim de transformar, estruturalmente, os alicerces históricos dos espaços expositivos fundados por discursos normativos. Apesar do museu, a princípio, ser uma instituição criada nos valores iluministas, que direcionaram à vida pública as obras de arte, tendo nas políticas de acesso ao conhecimento uma missão, verifica-se que seus gestos, cristalizados temporalmente, manifestam, ao contrário, a edificação de um templo emulador de doutrinas, atravessado por interesses políticos, ideológicos e econômicos. Essa discrepância é o objeto da crítica institucional que estimulou a expansão de fronteiras no âmbito artístico, e também na crítica feminista. A partir do exercício do dissenso, o crivo feminista na análise das conjunturas museológicas realiza cisões nas tramas do que é conhecido, trazendo à superfície a produção de artistas mulheres (como no projeto *Elles*), e propondo espaços para novas correlações entre poéticas, substituindo, assim, a neutralidade pelo contexto. No entanto, não fica evidente se a dilatação das fronteiras conseguiu, de fato, superar o paradigma do cânone, noção mais cara às ponderações feministas, uma vez que sua lógica é residual de um *modus operandi* que emprega fetiche à obras de arte, transformando-as em estandartes, comumente comoditizadas, e elevando o artista à desumana categoria de gênio. Construir uma possibilidade nova de história da arte baseada em cânones não me parece ser, portanto, a medida mais salutar. Reunir obras de arte cujo eixo central de sentido se dá pelo gênero das artistas, tampouco.

Termos e operações que reforçam hierarquias configuram

1 A curadoria da exposição Manobras Radicais (2006) é um ensaio brasileiro precursor dessa estratégia, também sediado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, desta vez no prédio de São Paulo. A mostra foi realizada em parceria de Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda.

2 A mostra operou em formato circuito no CCBB e foi sediada pelo espaço da instituição em Belo Horizonte, além da edição do Rio de Janeiro, também no ano de 2013.

paradoxos nas medidas de requalificação dos espaços. São a essas concepções ilusórias tais como o conceito de *cânone*, *obra prima* e *gênio*, que a crítica feminista se opõe, pois o que está em jogo não é apenas um processo de revisão, mas o abandono integral dessas ideologias. Não se propõe aqui um modelo a ser seguido, de como abordar a obra de artistas mulheres, atenta-se, todavia, ao erro metodológico de distribuição dessas poéticas em estruturas que antes as subjugaram e suprimiram. O pensamento crítico frente aos espaços museológicos, a fim de denunciar seus dispositivos, soma esforços ao longo do século XX, e aqui me refiro às vanguardas modernistas também, mas sublinho suas práticas impreteríveis, nomeadas "críticas institucionais", localizadas na década de 1970 em diante. Quando tenciono uma ligação entre crítica feminista e crítica institucional, faço pela possibilidade de realizar conexões que se estendem além do partilhado período histórico. As transformações permitidas a partir da segunda onda do movimento feminista, no âmbito artístico, são referentes aos questionamentos dos parâmetros da história da arte (como construção ideológica) e as representações dos corpos e das subjetividades das mulheres. Faz-se necessário, entretanto, circunscrever onde essas operações críticas se desencontram.

A crítica institucional é um exercício polissêmico de reavaliação do sistema de arte. É um mecanismo que possui especificidades, estratégias e abordagens múltiplas, além de pautas que transmutam no decorrer histórico. O objeto do método (a crítica) são as instituições legitimadoras e ideológicas da arte, materializadas nos museus, galerias, e os interesses mercadológicos que as acompanham. A reificação pode provir, também, dos discursos acadêmicos, críticos e historiográficos; ou seja, instituições gerais, consolidadas no tempo-espaço, que oficializam as práticas artísticas. Todavia, enquanto alguns artistas tratavam o museu como instituição que devia ser desmantelada, suprimida e negada, outros questionavam a falta de representatividade dentro desses mesmos espaços e solicitavam a legitimidade artística e notoriedade que apenas esses lugares, íntegros, poderiam oferecer. Há, portanto, uma sensível disparidade entre ambas as atividades críticas, que é atravessada pela interseção de gênero, raça e classe. Os precursores trabalhos artísticos de crítica institucional, na década de 1960, reivindicavam uma virada pública das instituições, como era no princípio, na democratização dos acessos em que tinham sido fundadas. Seus métodos, no entanto, eram o da negação modernista por excelência, na postura de oporem-se às convenções estabelecidas da arte, com a expectativa de que essas intervenções produzissem mudanças efetivas nas relações de poder e os guiassem à concórdia. O saldo foi no mínimo antagônico: recusava-se aquele que era o condutor de sua voz, estando, porém, amparado por ele.

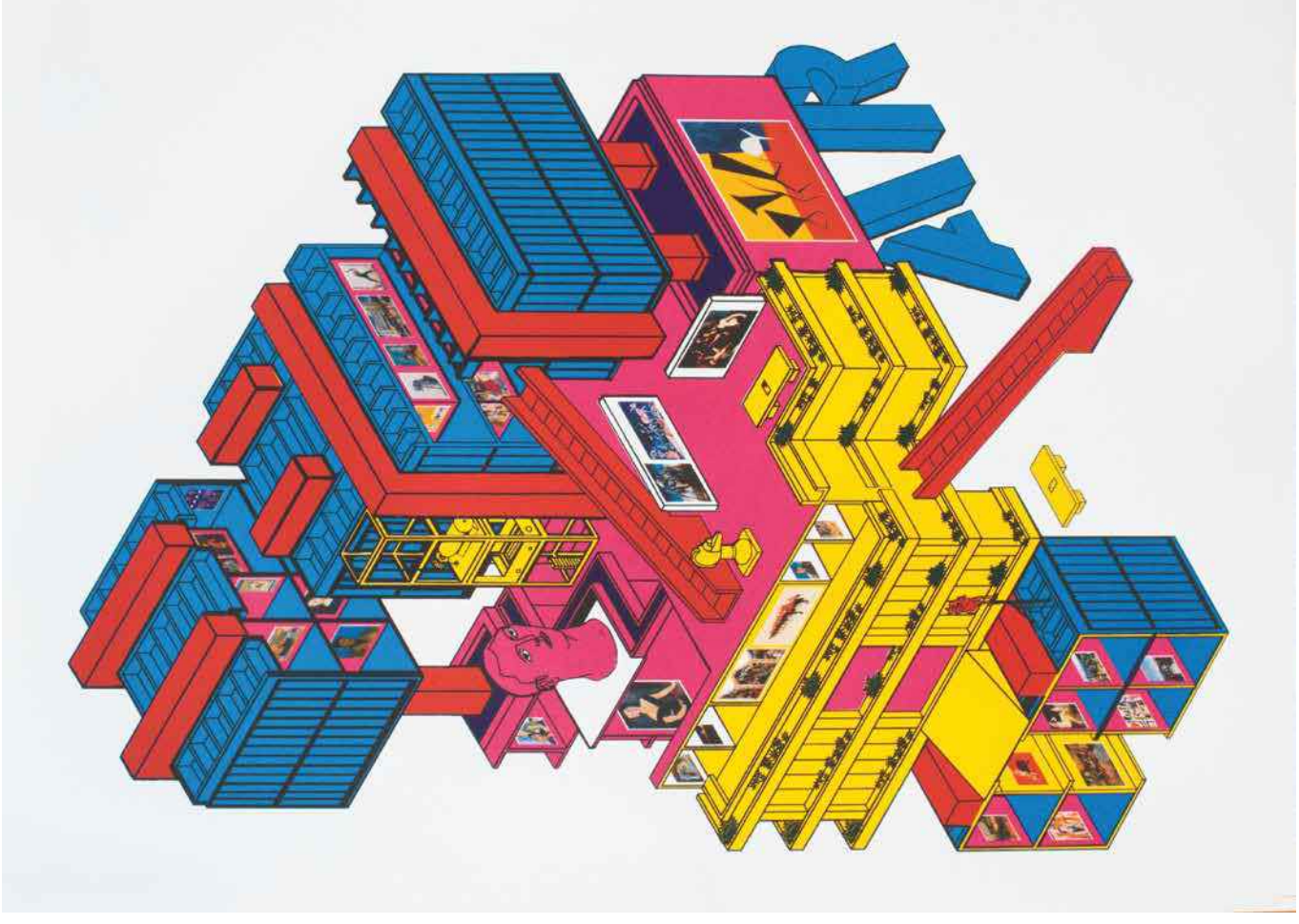
O ato da negação desses espaços institucionais, corporificados em práticas artísticas, atende a demandas insustentáveis e legítimas que, todavia, são perpetradas *por dentro* das instituições. O ponto sugerido é que enquanto alguns artistas contestaram esses espaços, estando

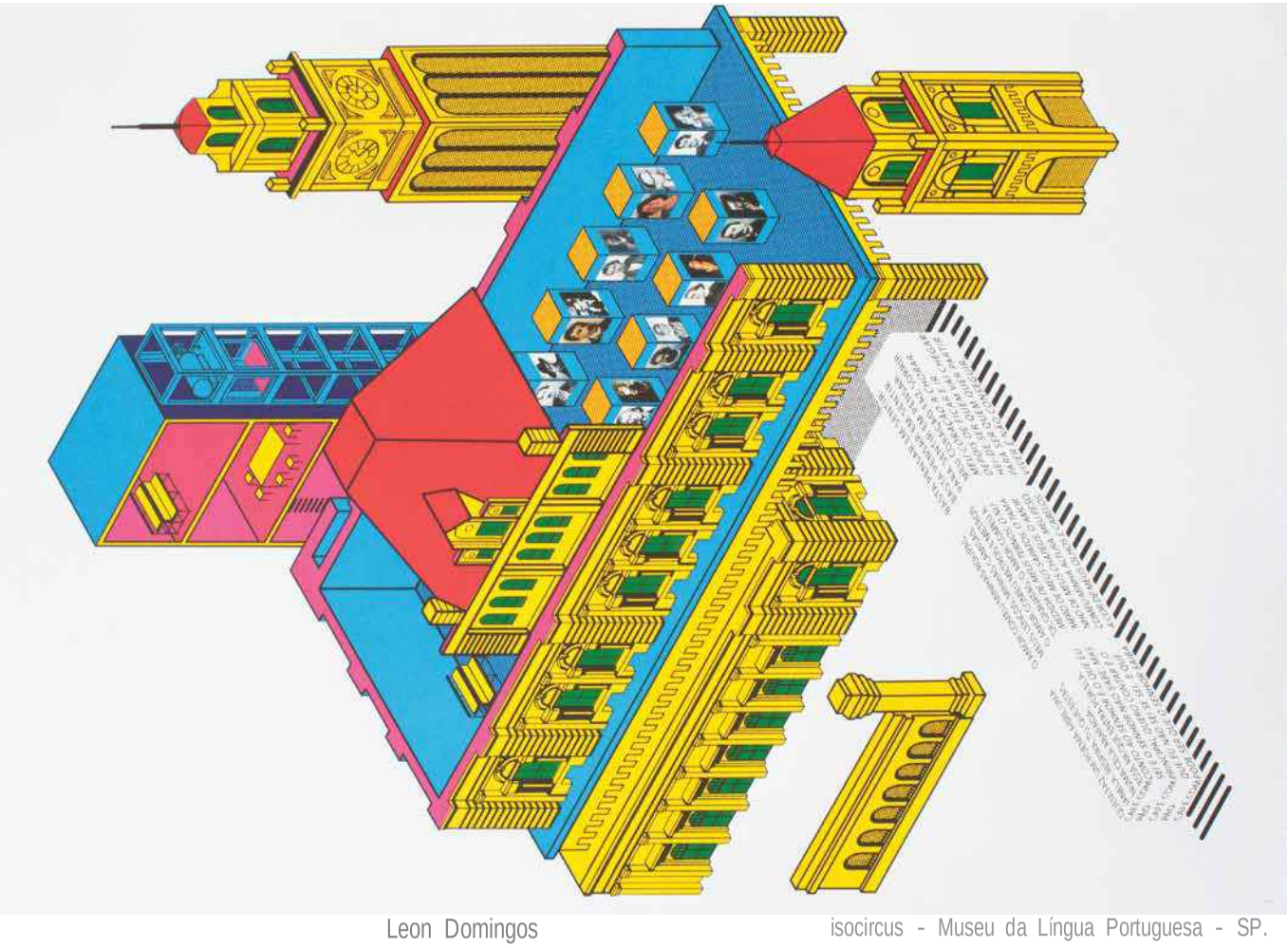
legitimados por eles, outros grupos alicerçavam suas críticas institucionais *de fora* das instituições, com questões relativas à representatividade e cobrando dos museus e galerias um comprometimento significativo com a diversidade. No caso das mulheres, pelo agenciamento coletivo, foram criados espaços alternativos, programas em universidades, cursos de arte, periódicos, comitês, grupos ativistas anônimos, entre outras medidas, fundamentadas no feminismo, preocupadas em denunciar desproporções de gênero e, principalmente, criar um circuito para que os trabalhos de artistas mulheres pudessem ser vistos, apreciados e reconhecidos.

A falta de representatividade funcionou como gatilho para práticas alternativas que foram paulatinamente sendo incorporadas pelas instituições e ajustadas às suas normas. As mulheres em acervo no Centro Pompidou, por exemplo, demonstram a materialização desses processos históricos. Contempla-se, assim, que a força da crítica habita mais na explosão das fronteiras tradicionais e dos critérios artísticos, do que nas tentativas de arruinar os espaços museológicos, indefectíveis. Isso é amplamente verificado pela acomodação institucional das propostas críticas desse período (assim como as vanguardas também o foram) por estes impérios contemporâneos caducos, que continuam intactos, em seu poder de reificação, fetichização e mercantilização. Operando na lógica pós-fordista, os museus atuais propõem a celebração da diferença apoiados nos cada vez mais específicos nichos de mercado. Em nome da desgastada representatividade, assistimos a fabricação de um espetáculo heterogêneo, sem mudanças estruturais, que comumente neutralizam o conteúdo político das práticas artísticas. Essa relação, no entanto, não é de todo plácida. Os embates passados (e agora históricos) possibilitam o estímulo de uma poética contemporânea que não deixa intacto o famigerado cubo branco que, afetado por novas concepções estéticas, define também novas tolerâncias e potencialidades discursivas.

É nesse dualismo entre o cânone e o combate que *Elles* faz sua morada paradoxal. A mostra é dividida por seções, tais como: *As pioneiras da abstração*, *O corpo como espetáculo, Musas contra o Museu*. O uso de blocos conceituais para produzir sentido na associação dessas artistas demonstra uma coerência compositiva das curadoras, pois ao não se basearem em categorias do pensamento historicista (tradição, evolução, cronologia e origem, por exemplo), e sim na arquitetura de tramas teóricas para ligar as poéticas umas às outras, elas nos revelam uma vontade curatorial de fazer experienciar trabalhos de arte familiares, com olhos novos. Os temas que atribuem sentido a estas poéticas circunscritas no museu as inundam de frescor novo, além de deixarem brechas maiores à imaginação do espectador, que é convidado a fazer suas próprias aproximações reflexivas. As críticas feministas possíveis aos museus, diante do cenário exposto, instalam-se nas tentativas de oferecer novos modos discursivos a serem incorporados pelas práticas institucionais, tendo estima principalmente pelas operações intelectuais que valorizam os dissensos, na edificação da cultura como conhecimento, não como espetáculo.

isocircus - MASP.

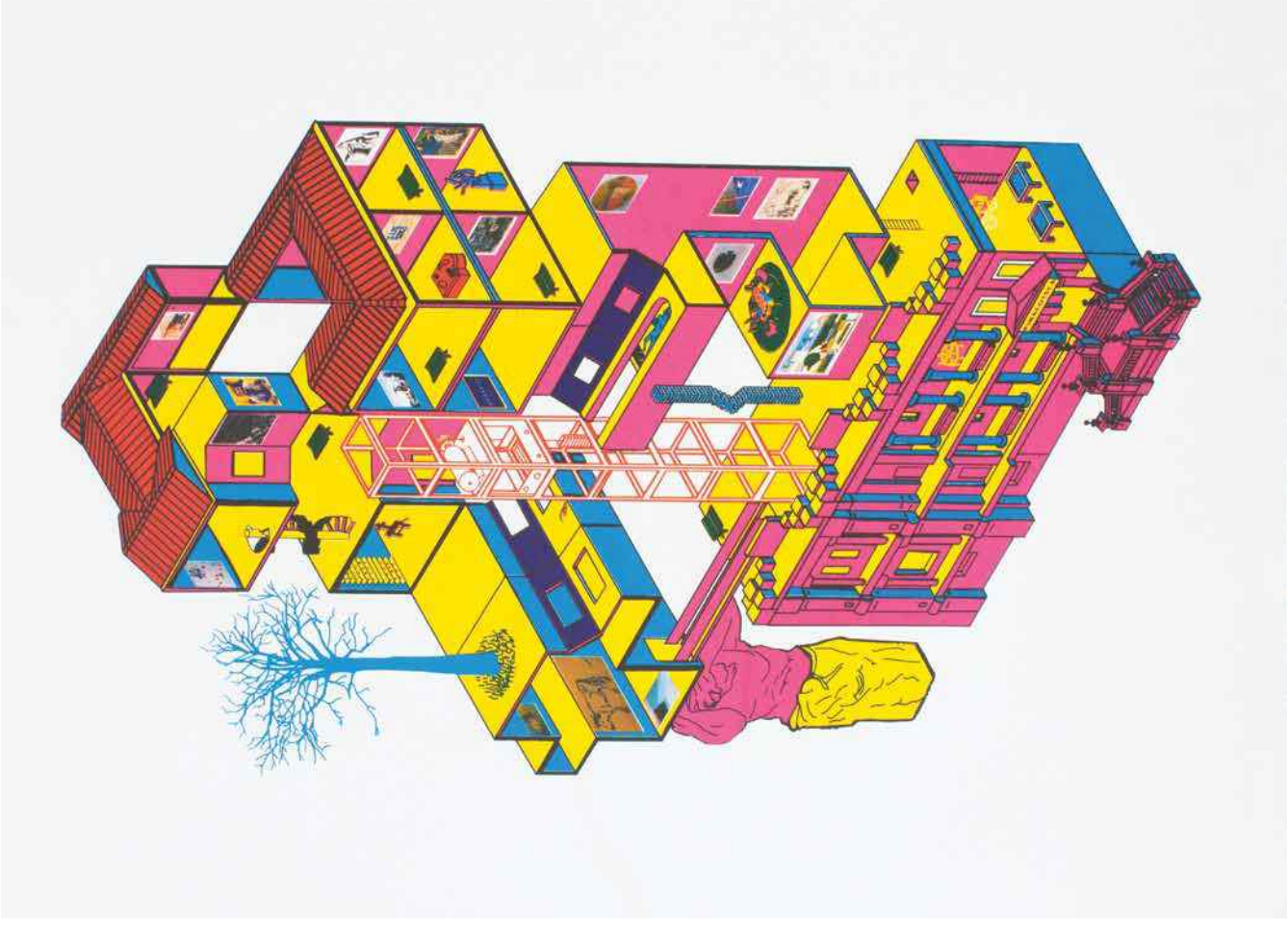


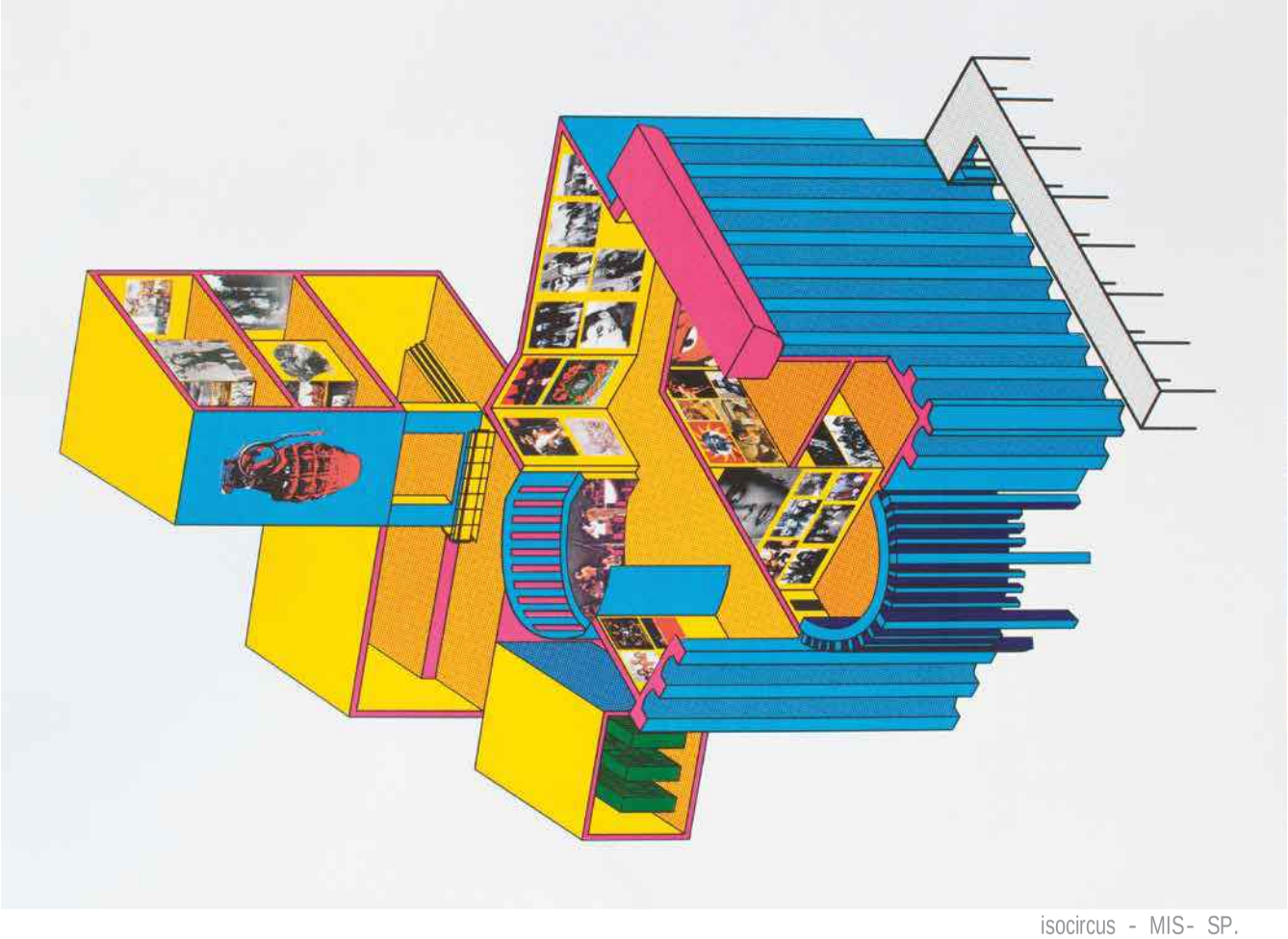


Leon Domingos

isocircus - Museu da Língua Portuguesa - SP.

isocircus - Pinacoteca - SP.





isocircus - MIS- SP.

EXPERIÊNCIAS DE MUSEU

bastidores de um projeto parcialmente realizado

Ana González

Em janeiro de 2012, ocupando o cargo de coordenadora (equivalente ao de diretora) do Museu da Gravura Cidade de Curitiba e diante das dificuldades de compor uma programação pertinente e de bom nível para o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, reuni um pequeno grupo de profissionais residentes em Curitiba para lhes solicitar uma possível colaboração. Movida pela intenção de manter atualizada sua função de museu de arte contemporânea e também o devido respeito à sua identidade forjada pela história, levei ao conhecimento dos artistas Deborah Bruel, Felipe Prando e Newton Goto, e ao curador independente e professor, Paulo Reis, a real situação do Museu e os motivos que me levavam a convocá-los. A história do Museu era mais ou menos conhecida de todos e houve consenso sobre a necessidade de se discutir a ideia de museu de arte hoje e construir conhecimento coletivamente. O evento EXPERIÊNCIAS DE MUSEU foi pensado como um mecanismo de parceria entre instituição pública e sociedade civil. Para melhor compreensão sobre o fundo histórico do qual estávamos partindo, segue um pequeno resumo da história do Museu da Gravura Cidade de Curitiba[1].

Ao longo dos 35 anos decorridos desde sua idealização, em 1978, durante o I Seminário de Gravura ocorrido no Centro de Criatividade de Curitiba como parte integrante da programação da I Mostra da Gravura de Curitiba, ou dos 24 anos desde a criação do seu decreto, o Museu sediou nove das doze Mostras da Gravura de Curitiba (eventos de caráter nacional e depois internacional), ampliou o seu acervo, equipou e abriu seus ateliês ao público e a artistas de localidades brasileiras e estrangeiras, organizou seu Centro de Documentação e Pesquisa, passou por diferentes experiências administrativas e ofereceu ao público bons contatos com grande diversidade de obras e pensamentos de inúmeros artistas e teóricos de diversas procedências. Seu acervo abarca toda a modernidade brasileira e algumas obras relevantes de artistas modernos e contemporâneos, substância suficiente para dar acesso a um panorama atual das artes visuais no Brasil e interessante recorte da arte no mundo. No momento em que o projeto EXPERIÊNCIAS DE MUSEU estava sendo gestado, o quadro não era animador, pois, uma vez extintas as Mostras da Gravura - a última foi em fins de 1999 - como eventos internacionais que movimentavam toda uma cadeia de instituições e profissionais da área expandindo o acesso à arte de forma abrangente, o Museu, pelo menos durante a minha gestão como coordenadora, se deparava com a difícil tarefa de situar as possíveis contribuições que a gravura pudesse oferecer para a arte contemporânea, como já havia acontecido nas três últimas edições das Mostras[2], só que sem as mesmas condições financeiras e em contexto político diferente. Até hoje, o Museu mantém acessíveis aos diversos públicos seus ateliês de gravura, exposições, seu Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro e a Loja da Gravura, porém, como muitos museus ligados a instituições governamentais, sua atuação depende das oscilações políticas e de diferentes experiências administrativas. A ausência de recursos para a programação e para a segurança, aliada à presença de pequena equipe de profissionais, dentre os quais poucos especializados, e a realidade física da sede histórica tombada e há muito precisando de nova reforma, compunham apenas parte do quadro de dificuldades que o Museu estava enfrentando

naquele momento. Senti que precisava compartilhar algo do trabalho do Museu com pessoas da comunidade artística e lembrei com saudades da gestão do Walter Zanini[3], no MAC /USP. Apesar das grandes diferenças entre épocas e contextos, decidi assim mesmo apostar na possibilidade de chegar a algum tipo de colaboração viável, caso conseguíssemos encontrar alguma fresta no limite que percebia tão nítido entre instituição e comunidade artística. O Museu não tinha conselho curatorial, por isso, convoquei aquele grupo de pessoas para algo como um "ensaio de conselho" e o grupo correspondeu às expectativas. Desnecessário dizer que confiava plenamente em suas competências profissionais e, por isso mesmo, o "ensaio" poderia não acontecer. Mesmo sentindo a aspereza da situação, começamos a cogitar possibilidades para o projeto antes mesmo de ter um orçamento definido - e havia a possibilidade de não haver orçamento. Mas houve, ainda que simbólico, e os membros desse conselho curatorial provisório, mas muito real, foram extremamente generosos em todas as etapas e ações da realização do projeto, pois cada membro acabou desempenhando diversos papéis, como veremos mais adiante.

A proposta para o evento EXPERIÊNCIAS DE MUSEU foi construída a partir de ampla observação da situação dos museus brasileiros, levando em consideração sua gestão política no que tange a pesquisa, documentação, mediação e acervos. O projeto procurou estabelecer, numa exposição-evento, um amplo fórum de discussão e apresentação pública de ideias e projetos que pensassem o presente e o futuro dos museus de arte. O projeto EXPERIÊNCIAS DE MUSEU foi concebido como um evento composto por uma exposição de acervos e uma série de diálogos e debates entre instituições dedicadas às artes visuais, cuja proposta teria como foco a ideia de museu, acervo e política cultural, com o objetivo de realizar um acontecimento reflexivo sobre "o museu como musa".

Um dos principais objetivos do projeto foi promover uma reflexão a respeito das instituições que trabalham com Artes Visuais, como meio de contribuir para o aperfeiçoamento de suas atuações junto à sociedade. Outro importante objetivo foi oferecer instrumentos capazes de levar a um envolvimento mais amplo da sociedade nas discussões pertinentes à esfera pública concernentes à área de Artes Visuais. E ainda outro, de igual importância, foi aumentar o conhecimento acerca de questões que envolvem instituições que trabalham com arte ao público em formação – os estudantes de cursos específicos. Através das ações que propunha, o projeto aspirou promover experiências reais de aproximação ao universo que envolve as manifestações artísticas.

Para concretizar esse fórum de discussão, foram convidados profissionais atuantes em distintos museus e instituições brasileiras dedicadas às artes visuais, objetivando sua atuação como curadores e como palestrantes. O evento teve curadoria compartilhada entre Ana González, Deborah Bruel, Felipe Prando, Newton Goto e Paulo Reis que, somada à contribuição dos palestrantes, garantiu proveitosos diálogos e favoreceu a construção de um olhar coletivo que atravessou todas as suas ações. O evento aconteceu no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, de 4 de setembro a 14 de outubro de 2012.

Idealizamos a exposição com acervos de vários museus, brasileiros e estrangeiros, além dos de Curitiba, a começar pelo Museu da Gravura, ainda que cientes de que não haveria orçamento suficiente para seguro, transporte, taxas de empréstimo das obras e tudo o mais, pois o Museu não possuía orçamento anual para a programação. A proposta curatorial inicial relacionava museus brasileiros, da América Latina e da Europa, com participações que incluíam desde o pronunciamento de profissionais nas mesas de debates, ao empréstimo de acervos e

possíveis colaborações futuras entre instituições. A realização plena do projeto só seria viável se houvesse pressuposto proporcional ao número e natureza das ações - um bom volume de recursos que só se alcançaria com bastante tempo de previsão orçamentária e para os processos de empréstimo das obras. Sonhamos muito com as conexões e contrastes entre acervos, e com as discussões que poderiam se estabelecer em função da composição dos grupos de profissionais escolhidos para as mesas de debate. Também fazíamos questão da presença de um artista que trabalhasse poeticamente com o Museu da Gravura. O projeto idealizado era grande, lindo e necessário. O formato final foi determinado pelo orçamento disponibilizado e pelo interesse e generosidade de todos os envolvidos em sua elaboração, produção e realização.

Em sua configuração final, a exposição foi composta por obras do acervo do Museu da Gravura e por obras dos acervos de algumas das entidades participantes das mesas de debates, além de documentos e também informações sobre museus. Do acervo do Museu da Gravura, estiveram presentes pequenas coleções existentes na grande coleção – cartazes de ativismo conjunto entre artistas e outros trabalhadores latinos residentes nos EUA, de Carlos Cortez; parte da série Autobiographical Series, de Louise Borgeois; Zero Cruzeiro e Zero Dolar, Zero Centavo e Zero Cent, e também Estojo, de Cildo Meirelles; sem título (frases encontradas em notas de dinheiro brasileiro), de Jackie Leirner e uma pequena série de intervenções em notas de dinheiro peruano, de autor desconhecido, além de parte da série de impressos produzidos pelo Nervo Ótico, coletivo gaúcho que atuou em finais dos anos 1970 a início dos 80, doada na ocasião ao Museu da Gravura pela Fundação Vera Chaves Barcellos. Em outra sala, um panorama de atuações de uma iniciativa de artista - a Epa! – de Newton Goto. Também fizeram parte da exposição vitrines com publicações de várias instituições públicas voltadas às artes, publicações realizadas por iniciativas de artistas (incluindo um original de Paulo Bruscky, com dedicatória para o Goto) e cópias de documentos resultantes de atuações diversas, relacionadas a políticas públicas em âmbito local e nacional – estas disponíveis para leitura na sala de exposição. Nas paredes dessas salas, alguns organogramas de instituições, publicados em seus sites. Uma das salas foi dedicada à Associação Cultural Videobrasil, com a projeção de uma coletânea de documentários sobre artistas, que também foi doada ao Museu.

Dentre os profissionais cogitados pela curadoria para as mesas de debates, muitos não puderam ser confirmados, seja por indisponibilidade de agendas ou por limites impostos pelo orçamento do projeto, que havia previsto inicialmente um número bem maior de mesas. Ainda assim, chegou-se às felizes configurações que seguem, e agradecemos grandemente as participações de todos. As mesas de debate focaram diversas frentes de reflexão sobre a constituição e atuação de um museu, incluindo aí suas dinâmicas de participação social e de extensão cultural. De maneira geral, foram propostos diálogos entre instituições com perfis institucionais (ou de atuação) semelhantes, procurando reunir uma local e outra de fora, gerando espaço para que as instituições apresentassem seus modos de existir, sua organização e funcionamento, suas políticas de acervo, de pesquisa, de mediação. Os pontos de partida dessas conversas estavam relacionados a questões sobre política cultural, sobre a interface da instituição com a comunidade, o aparelhamento dos espaços culturais, a atuação dos museus na contemporaneidade, a relação entre estado e cultura, a importância da produção artística, das universidades, dos acervos como patrimônio público, a relevância da mediação cultural e tantos outros temas ligados às artes visuais e seus circuitos. Foram três mesas de debate, que aconteceram durante o período expositivo.

5/ SET, 19h
Charles Narloch – Membro titular do Colegiado Setorial de Artes Visuais (2010/2012) e do Conselho Nacional de Política Cultural (2010/2012); Presidente da Comissão de Construção do MAC-Schwanke (Joinville-SC); Diretor Executivo da Fundação Cultural de Joinville; Curador independente.
Denise Bandeira – artista, professora do curso de graduação da Faculdade de Artes do Paraná, membro representante do Paraná no Colegiado Setorial de Artes Visuais de 2009 a 2011.
Debatedor Newton Goto – Artista, pesquisador, curador, produtor e ativista cultural. Membro do Colegiado Setorial de Artes Visuais nos períodos de 2005 a 2010 e de 2010 a 2012 (Curitiba, PR).

26 / SET, 19h
Videobrasil (São Paulo, SP) / Solange Farkas - fundadora, diretora e curadora da Associação Cultural Videobrasil.
MIS - Museu da Imagem e do Som do Paraná (Curitiba, PR) / Fernando Severo – cineasta e diretor do MIS.
Debatedor Felipe Prando – artista e professor da Universidade Positivo (Curitiba, PR).

3 / OUT, 19h
MVM – Museu Victor Meirelles (Florianópolis, SC) / Fernando Bopré - curador e chefe interino do MVM.
MGCC – Museu da Gravura Cidade de Curitiba (Curitiba, PR) / Ana González - artista e coordenadora do MGCC e do Edital Bolsa Produção para Artes Visuais, do Fundo Municipal da Cultura / Fundação Cultural de Curitiba.
MUMA – Museu Municipal de Arte (Curitiba, PR) / Rodrigo Marques – coordenador do MUMA / Fundação Cultural de Curitiba.
Debatedor Paulo Reis – professor do Departamento de Artes da UFPR e curador independente (Curitiba, PR).

DROPS
O cachê, de igual valor para curadores e palestrantes (menos Ana González e Rodrigo Marques, que, como funcionários da Fundação Cultural de Curitiba, não receberiam), foi definido em função do baixíssimo orçamento destinado ao projeto, e apresentava valor bem inferior aos praticados no Brasil para o perfil dos serviços solicitados aos profissionais naquele momento. O valor foi apenas simbólico, mas caracterizava a atitude correta da instituição propositora ao pagar os serviços contratados. A aceitação do cachê, por parte desses profissionais, adveio de sua simpatia e interesse pela temática focada, pelas questões a serem discutidas, pelo leque diversificado de visões ativadas pelos diálogos que seriam travados e pela possibilidade de contribuir com conhecimento construído coletivamente para o desenvolvimento profissional de todos os envolvidos no campo das Artes Visuais.

Alguns curadores e palestrantes declinaram de seus cachês em função das exigências documentais da Fundação Cultural para efetuar os pagamentos.

A Fundação Vera Chaves Barcellos doou ao Museu da Gravura a coleção de cartazes do coletivo Nervo Ótico, do qual foi membro integrante, que atuou a partir de Porto Alegre nos anos 1970. A Associação Cultural Videobrasil doou ao Museu da Gravura uma coleção de publicações de

suas edições dos eventos Videobrasil, além de vídeos sobre a obra de alguns artistas.

Um dos grandes desejos não realizados desse projeto foi a edição de algumas publicações. Essa é uma das razões pelas quais nenhum dos membros da equipe curatorial havia escrito sobre o EXPERIÊNCIAS DE MUSEU - este relato é o primeiro pronunciamento público a respeito.

As formas de participação de cada curador no EXPERIÊNCIAS DE MUSEU variaram, pois enquanto a concepção geral foi de todos, coube a Ana González a coordenação geral e produção do evento e a participação em uma mesa de debate; a Felipe Prando, Newton Goto e Paulo Reis, coube também a mediação em uma das mesas. Goto também organizou, às suas expensas, uma das salas da exposição com material sobre a atuação da EPA! - Expansão Pública do Artista - a partir da qual atua como "artista- etc", além da documentação em vídeo de todas as mesas redondas e fotografias da exposição. Deborah Bruel buscou recursos junto a outras entidades que não a Fundação Cultural de Curitiba, mantenedora do Museu da Gravura. Ana, Goto e Paulo emprestaram obras, documentos e outros materiais para a exposição. Todos ajudaram nas diferentes tarefas.

Eu nunca havia sentido o Museu da Gravura Cidade de Curitiba tão museu quanto durante todo esse processo coletivo. Foi uma grande, angustiante mas maravilhosa experiência, pela qual agradeço imensamente a todos.

Ana González
Artista e pesquisadora da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

NOTAS

[1] Sobre a história do Museu da Gravura, consultar: FREITAS, Artur. Solar da Gravura: uma breve história da gravura no Solar do Barão *in* FREITAS, Artur...[et alii]. Solar da gravura: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba / textos de Ana González, Andréia Las, Artur Freitas e Maria Ivone dos Santos. Curitiba: Medusa, 2011.

[2] X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba - curadoria geral de Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita, com as colaborações de Uiara Bartira e Nilza ProcopiaK, 1992. XI Mostra, curadoria geral de Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita curador assistente, 1995. XII Mostra, curadoria geral Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa curador adjunto, 1999. Catálogos e documentos do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

[3] Sobre a atuação do professor Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nas décadas de 1960-70, consultar: Sulzbacher, Tatiana Cavalheiro. Laboratório no museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte. Tese de mestrado na UDESC, 2010.

[4] Basbaum, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2013.

| GABRIEL PAULST |

ENTREVISTA Nº3

O que se conhece de modo ordinário, aqui talvez deveria ser tratado por seu nome correto. Você acredita que a metáfora é, em essência, aquilo que mais se aproxima da realidade objetiva - a substância em si? [...]

A PAREDE DIREITA () COMENTA SOBRE CRÍTICA INSTITUCIONAL, IDENTIDADE E (TALVEZ) FILMES DE BAIXO ORÇAMENTO

Na maioria dos casos, a funcionalidade da parede de uma instituição de arte é algo já " resolvido ". Seria possível uma estrutura museológica que pudesse repensar a função da parede?

Acho que é muito difícil, e talvez não seja esse o ponto principal da discussão. Nós, paredes, estamos na condição de espaço vulnerável, seja ao artista seja à instituição na qual nos inserimos, portanto não há como projetar um discurso, a nossa narrativa se constrói sempre através de uma apropriação imperativa de quem age sobre nós.
Se fôssemos idealizar uma reformulação para as paredes das salas expositivas, teríamos que pensar antes em uma nova instituição, afinal é ela o primeiro rótulo que uma parede recebe. Para então transformar a instituição, necessita-se que um outro agente (que obviamente não seja ela mesma) questione esse sistema. Lamento fechar assim, mas para mim a crítica institucional não funciona no fim das contas.

Qual é o seu problema com a crítica institucional, você não acredita que ela seja um auxílio para uma reestruturação geral?

Pode ser entendido como uma forma de auxilio, não duvido da boa vontade de quem se envolve com isso, porém existe algo que se sobrepõe à crítica, que é a domesticação institucional. O problema pode se tornar um produto vendável, um bom assunto para o artista, e analisando por essa perspectiva, você pode ver que a coisa se torna descartável enquanto ação.

Você menciona o artista como alguém que pode ser " domesticado " mesmo no momento em que ele se coloca contrário ao espaço institucional. Porém, tornou-se público o fato de que houve reuniões entre a parede direita e a classe artística, na qual assuntos dessa ordem foram discutidos e você, em muitos momentos, apoiou decisões que partiam da classe. Como acontece atualmente a relação entre artista e parede?

Veja, o fato de eu não acreditar na crítica institucional não quer dizer que eu me posicione contrário a classe artística do mesmo modo que me posiciono contrário a instituição, são coisas bem diferentes. Tanto as paredes, quanto os artistas são subordinados, não faz sentido criarmos atrito entre nós, mas também não podemos parar de discutir e apontar as falhas de ambas as partes.
Nas últimas reuniões, as quais você se refere, estávamos discutindo sobre identidade, e foi perceptível que houve um avanço. A maioria dos que estavam presentes começou a se posicionar a favor do que eu estava buscando apontar, chegamos em algo próximo a um consenso.

Sobre a identidade de quem estava se discutindo exatamente?

Era uma discussão sobre identidade utópica. Resumindo, eu buscava falar sobre o artista como produto, ao contrário do agente, que ele se auto idealiza na maioria das vezes. Quando se coloca algo sobre uma parede institucional, como disse no início da entrevista, ele se torna um discurso sobre aquele referido espaço, mas o contrário também costuma acontecer e, claro, com mais potência.
A classe precisar ver de maneira bem mais clara a atual situação que estamos vivendo. Como eu disse anteriormente, não existe ainda nenhum plano ou proposta para uma verdadeira transformação, mas o que devemos fazer é trabalhar com esses limites, nos direcionarmos para uma verdadeira discussão, entender o nosso entorno, nossa identidade, premeditar, analisar. Só iremos agir na hora certa e com muita precisão.

E sobre a identidade das paredes, você poderia falar por todas elas?

Sabe, a formação de uma parede varia muito de acordo com a política de cada instituição e isso pode acabar instaurando princípios e práticas bem específicas para cada uma delas. Mas, de modo geral, me dirijo a todas enquanto espaço vulnerável.

Porque é inadmissível uma parede admirar sua instituição de origem?

Por que a instituição ainda é um poder imperialista.
[...]

cara feia e nariz empinado | o poder e as diretrizes de um museu em crise

erica storer

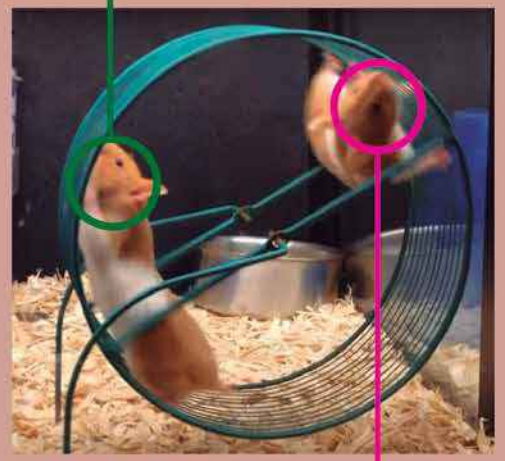
Resumo de uma narrativa sobre as representações de poder do Museu Alfredo Andersen. Quando as disputas, expectativas e frustações são expressas no suor de corpos que correm contra as dificuldades de uma instituição na crise do museu/mausoléu.
O estatuto vira conversa fiada. As decisões, desesperadas e arbitrárias. A verba, promesa. Os textos da seguinte descrição anunciam os deveres e os papeis das entidades no regimento interno da instituição, contrapondo sua inexistência na realidade. Sem Conselho e Comissão Operacional, o diretor caminha sozinho. Até onde diretrizes mal resolvidas levam a instituição a algum lugar.
O museu, em seu movimento repetitivo, anda pra frente e pra trás, mesmo cansado, melhor na inércia do que parado.

- DIREÇÃO
- GOVERNO DO ESTADO
- CONSELHO CONSULTIVO/COMISSÃO OPERACIONAL
- ARTISTA

Art 5. O MUSEU ALFREDO ANDERSEN é administrado por um Diretor assesorado por um Conselho Consultivo e uma Comissão Operacional

O CONSELHO CONSULTIVO + COMISSÃO OPERACIONAL

O DIRETOR = designado pelo Secretário de Cultura, indicado pelo Conselho Consultivo do Museu



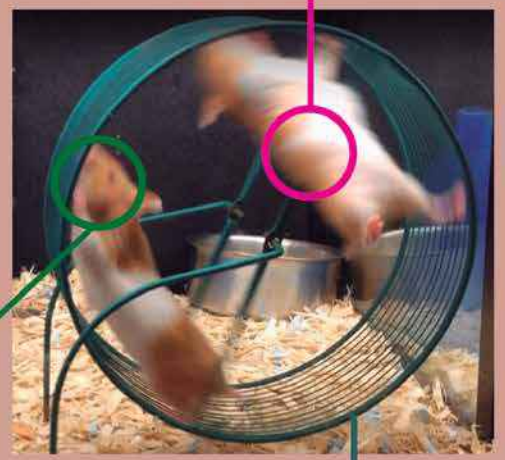
O DIRETOR

O MUSEU

O ARTISTA

O CONSELHO CONSULTIVO = personalidades de alto conceito e conhecimento artistico cultural
A COMISSÃO OPERACIONAL = assessor técnico + chefes das divisões técnico-administrativo

cabe ao CONSELHO emitir parecer sobre aspectos relevantes ao museu, e a COMISSÃO garantir a coerência e a continuidade dos trabalhos dos diferentes setores da instituição.



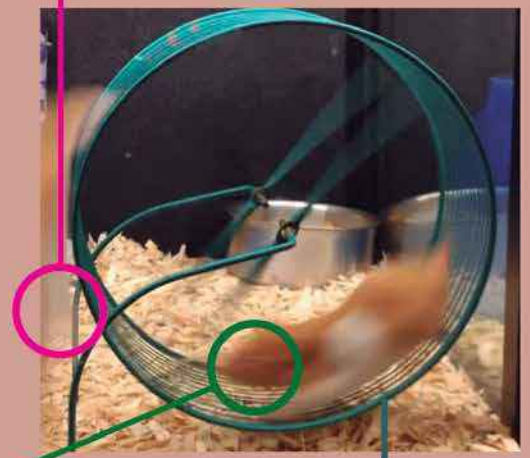
compete ao DIRETOR organizar com a COMISSÃO OPERACIONAL o calendário anual das atividades do Museu, aprovando-o após ouvir o Conselho Consultivo.

O MUSEU

O ARTISTA

O ARTISTA

cabe ao CONSELHO participar na captação de recursos à iniciativa privada e emitir parecer na aplicação desses recursos



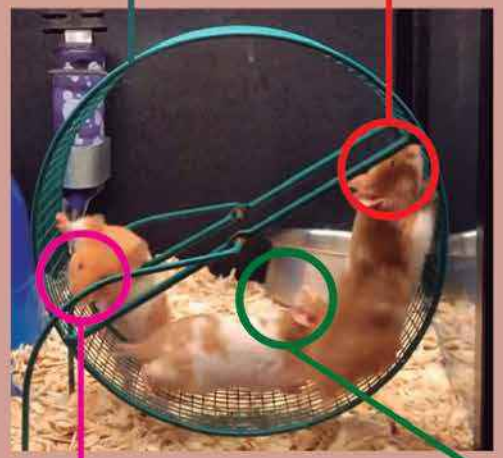
O DIRETOR

O MUSEU

GOVERNO DO ESTADO

O MUSEU

cabe ao GOVERNO DO ESTADO avaliar a gestão do museu e oferecer suporte fincanceiro ao mesmo.



O CONSELHO/COMISSÃO

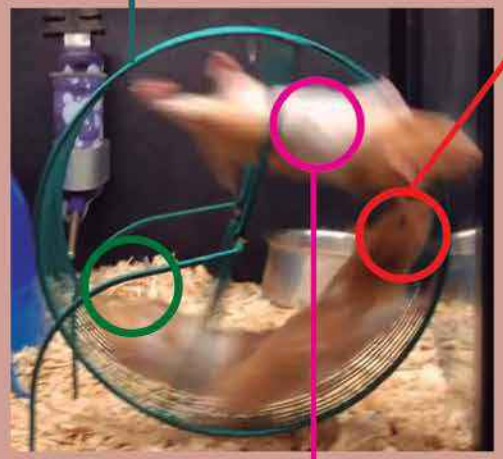
O DIRETOR

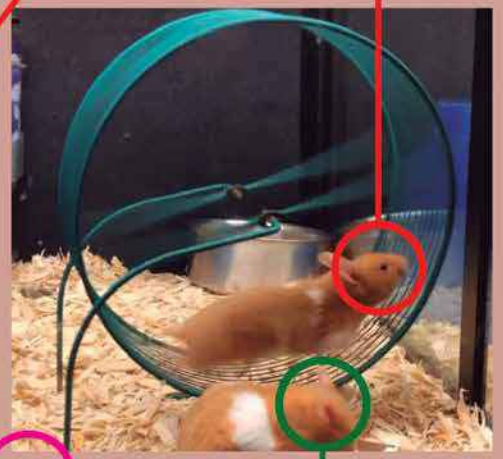
O ARTISTA

"- Não tem verba para fazer tudo isso não.
Muda tudo, trás outro e começa de novo"

O ARTISTA

O MUSEU





A ausênsia de membro do CONSELHO
a 3 reuniões consecutivas ou 5
alternadas, não justificadas,
ocasionará a perda do cargo.

FIM DE MANDATO.

NÓS TEMOS UMA
OPORTUNIDADE
PARA VOCÊ

COMPLEXO
SOLARES

Padrão da arquitetura residencial dos ervateiros curitibanos com pisos hidráulicos insubstituíveis.

3
PAVIMENTOS

+ DE
3000
M²

SALAS DE
24 A **105**
M²

LOCALIZAÇÃO

*Em uma região **histórica**. O centro da **cultura, dos shoppings**, dos cafés e dos **grandes eventos**. Cada esquina uma nova **experiência**.*

R. PRESIDENTE CARLOS CAVALCANTI, 533
CENTRO - CURITIBA/PR

*Nós garantimos a **tranquilidade** no centro da cidade!*

Grandes Ideias

NÓS REALIZAMOS POR *VOCÊ!*

GRUPO MOINHO

Conheça esse e outros projetos!

www.pararepensaromuseu.com.br

sumário

2 Arthur do Carmo

4 C. L. Salvaro

8 Deborah Bruel

14 Isadora Mattiolli

20 Leon Domingos

24 Ana González

34 Gabriel Paulst

38 Erica Storer

45 Guilherme Jaccon

abrigo portátil 2016
coleção em revista
n. 8 [espaço museológico]

A coleção se organiza por assuntos coordenados em parceria com uma editora ou editor convidado para cada número. As edições publicadas em conjunto de dois números sugerem atravessamentos de assuntos que provocam a presença de edições figuradas, em números fantasmas, dentro da série acomodada em oito números.

Editor convidado: Arthur do Carmo

Editores: Eliana Borges, Ricardo Corona, Luana Navarro e Arthur do Carmo

Designer gráfico: Eliana Borges

Capas: Pierre Lapalu

Colaboradores desta edição: Arthur do Carmo, C. L. Salvaro, Deborah Bruel, Isadora Mattioli, Leon Domingos, Ana González, Gabriel Paulst, Erica Storer e Guilherme Jaccon

Revisão: Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra e Michela Moreira

Captação: Agarra Cultura, Arte e Design

medusa

Distribuição nacional em livrarias:
Editora Iluminuras Ltda.
Medusa Editora e Produtora Ltda.

facebook.com/EditoraMedusa
abrigoportatil@gmail.com
editoramedusa@hotmail.com

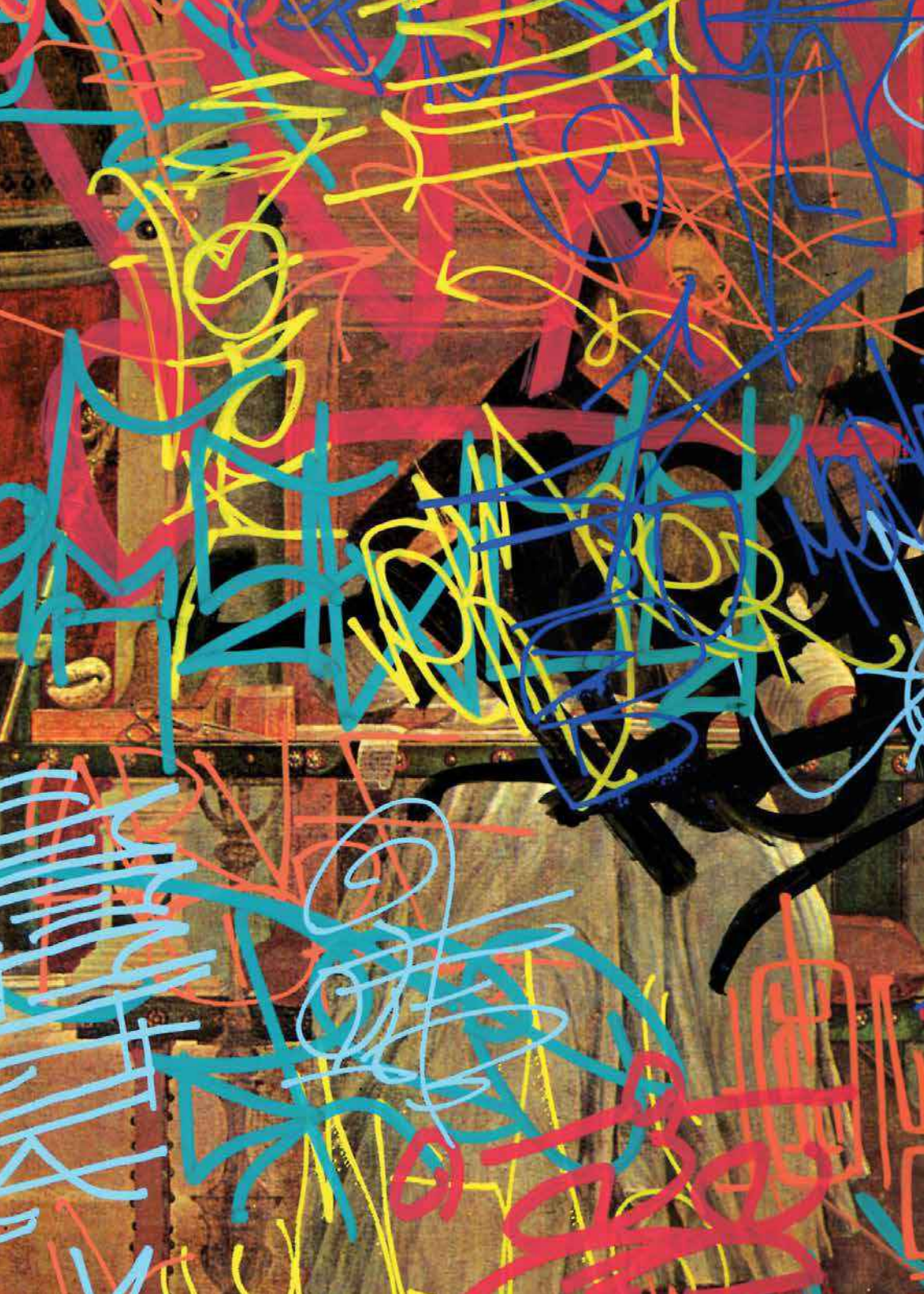
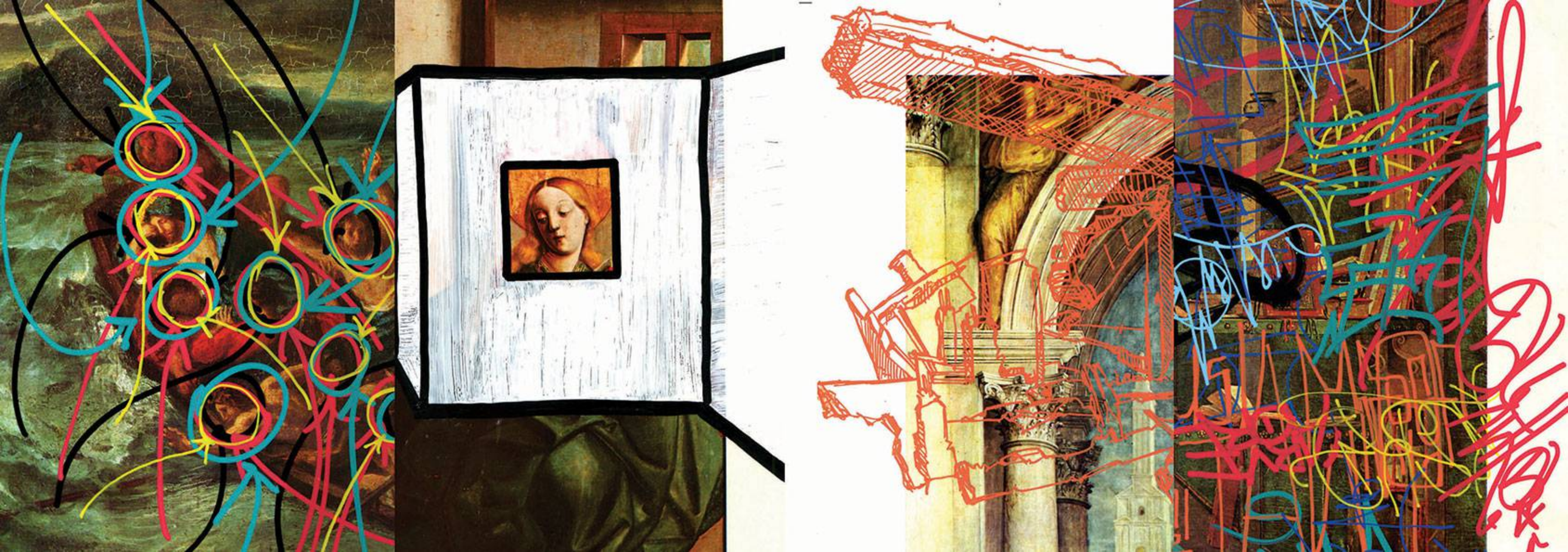
Caixa postal 5013 - CEP 80061-981
Curitiba - PR - Brasil

incentivo

cedip diagnóstico por imagem Curitiba • São José dos Pinhais

Galvão

PREFEITURA DE CURITIBA

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

PROJETO REALIZADO COM O APOIO DO PROGRAMA DE APOIO E INCENTIVO À CULTURA
FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA E DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA