

ARTIGOS

SISTEMAS DA ARTE: O DESEJO DA INDEPENDÊNCIA

Ananda Carvalho

Professora adjunta no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, curadora e crítica de arte. Sua pesquisa atual engloba a ideia de práticas de partilha por meio dos atravessamentos dos processos de criação artísticos-curatoriais no contexto da arte contemporânea.

Resumo. Este artigo parte das reflexões sobre o sistema da arte contemporânea elaboradas por Anne Cauquelin para apresentar uma leitura de algumas experiências que buscam por contestação ao circuito vigente. Observa a crítica institucional como forma de produção e exibição nos anos 1960 e 1970 (por meio da *REX Gallery* e da *Operação X-Galeria*); a incorporação da crítica pelas instituições nos anos 1990 (como no projeto da *6ª. Bienal do Caribe* e a exposição *O museu como musa* no MoMa); e as continuidades dos atravessamentos constituídos pelos chamados espaços independentes a partir dos anos 2000. Com a análise destes exemplos, procura-se observar o sistema da arte como uma rede complexa em que não existe uma separação entre dentro e fora.

Palavras-chave. arte contemporânea, sistema da arte, crítica institucional, redes.

ART SYSTEMS: THE DESIRE FOR INDEPENDENCE

Abstract. This article starts with the reflections about the contemporary art system wrote by Anne Cauquelin to present a reading of some experiences that seek to challenge the current art circuit. It observes institutional criticism as a form of production and exhibition in the 1960s and 1970s (through *REX Gallery* and *Operação X-Galeria*); the incorporation of criticism by institutions in the 1990s (as in the project of the *6th Caribbean Biennial* and the exhibition *The museum as muse* at MoMa); and the continuities of the crossings constituted by the independent spaces from the 2000s. With the analysis of these examples, this article aims to observe the art system as a complex network where there is no separation between inside and outside.

Keywords. contemporary art, art system, institutional critique, art network.



Para iniciar este artigo, é importante retomar os pensamentos de Anne Cauquelin (2005) que defende que, em contraposição à arte moderna, que seguia um esquema fechado de um regime de consumo, a arte contemporânea acontece numa sociedade configurada pela comunicação. Para compreender a denominação arte contemporânea, a autora retoma as proposições dos artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol e o trabalho do galerista e marchand Leo Castelli para apresentar a existência de um sistema da arte, cujo conhecimento é o que “permite apreender o conteúdo das obras” (Cauquelin, 2005, p. 14).

A partir dos *ready-mades* de Duchamp, Cauquelin (2005, p. 99) demonstra que “o artista não é um elemento à parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma” (Cauquelin, 2005, p. 99). O valor artístico é construído pela relação do artista com os espaços institucionalizados – salão, galeria, museu – e também através da imprensa e outras publicações. De acordo com Cauquelin (2005, p. 58-62), constata-se que a arte contemporânea, compreendida pela perspectiva de sistema, reverbera uma rede construída através da interatividade de seus agentes. Uma vez que é estabelecida uma conexão, diversas outras podem ser construídas ou reativadas. A rede também apresenta hierarquias que dependem da complexidade da conexão.

Pode-se retomar também Andrea Fraser, que considera a instituição como campo social, composta por artistas, críticos, curadores, etc. A autora observa que o “dentro” e o “fora” no sistema da arte contemporânea nunca existiu. As proposições “nunca estão ‘lá fora’, em *sites* e situações, muito menos em ‘instituições’, que sejam distintos e separáveis de nós mesmos” (Fraser, 2014, p. 04). Em outro texto, ela afirma que “o que é anunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes no campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética mas fundamentalmente social em sua determinação” (Fraser, 2008, p.186).

Considerando essas reflexões, este artigo apresenta algumas experiências que buscavam a contestação ao circuito vigente com o intuito de analisar e tensionar a ideia de independência que atravessa o sistema da arte contemporânea.



ANOS 1960 E 1970: A CRÍTICA INSTITUCIONAL COMO FORMA DE PRODUÇÃO E EXIBIÇÃO

A crítica às instituições museológicas ganhou força nos anos 1960 e 1970, momento em que a produção artística questionava cada vez mais o carácter objectual e contemplativo da arte através de obras efêmeras e processuais como a *land art*, arte conceitual, arte ambiental, videoarte, instalação, performance etc. Os museus eram “acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas” (Gonçalves, 2004, p. 62). Na cidade de São Paulo, até os anos 1960, o “frágil” circuito artístico brasileiro era composto por museus, leilões e galerias que concentravam suas atividades na “arte moderna e na arte abstrata brasileira” (Lopes, 2009, p. 20).

Um exemplo da busca por espaços alternativos de exibição foi o *happening* que Wesley Duke Lee organizou em 1963 no João Sebastião Bar, no centro da cidade de São Paulo. O evento concatenava “cinema, som, dança, (...), tiros de uma espingarda de brinquedo, um anti-striptease frustrante, além da exposição dos desenhos no escuro” (Lopes, 2009, p. 58). Mas foi a dificuldade de expor os desenhos que motivou a ação:

Aquela época era a fase da “Série das ligas”, considerada altamente pornográfica. Acharam que eu era um tarado sexual, que tinha fixação em liga e acabou. Fui cortado do Salão, da Bial, ninguém mais queria expor meus trabalhos. Não entendiam, eu me permitia romper, ser livre, e isso era uma barreira incrível. O que eu fazia não era “parecido”, você entende? Só me restava, portanto, a ação individual. Foi quando aconteceram os *happenings*. Fiz a exposição no João Sebastião Bar, porque não tinha onde expor, e então “cometi” lá minhas invenções (Lee apud Lopes, 2009, p. 59 e 60).

Ao mesmo tempo que a falta de clareza do espaço escolhido dificultava a visualização dos desenhos, a opção do bar como espaço expositivo era uma metáfora e uma contestação ao circuito oficial das artes visuais da época. Essa inquietação perante uma crítica que considerava suas obras subversivas foi uma das motivações para Wesley Duke Lee criar a *Rex Gallery & Sons* junto com Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Thomaz Souto Corrêa, em junho de 1966. O projeto durou por volta de um ano e englobou cinco exposições, a publicação de cinco edições do jornal-boletim *Rex Time*, exibições de filmes, palestras e debates (Lopes, 2009, p. 40). Nelson Leirner (apud Lopes, 2009, p. 40) afirma que “o nome da galeria e do movimento era sempre em inglês para dar aquele ar de seriedade, de credibilidade daquelas firmas inglesas que vão passando de pai para filho durante gerações”. A atitude irônica buscava dar lastro e credibilidade à iniciativa, mesmo sendo um espaço experimental.



Fernanda Lopes (2009, p. 145), curadora e crítica de arte que desenvolveu sua pesquisa de mestrado sobre o *Grupo Rex*, ressalta que o objetivo desses artistas não era a dissolução do sistema da arte, mas sim propor alternativas para o seu funcionamento: galerias, exposições, publicações e conferências são proposições comuns tanto ao circuito tradicional quanto à contestação *Rex*. Essa discussão sobre o sistema da arte era um dos principais interesses da *Rex Gallery*, conforme explica Nelson Leirner no depoimento abaixo.

Desde seu início, ela nunca teve uma função comercial, não se enquadrava no convencionalismo que permite às galerias de arte equilibrarem os seus orçamentos. *A arte que expúnhamos era pouco vendável, arte de procura de novos termos de comunicação*. Quando, em nosso trabalho, eu e meus sócios vimos que esta fase estava superada, fizemos o cálculo do nosso prejuízo, que foi maior ainda do que pensávamos. Para que a *Rex* se mantivesse pelos meios tradicionais de compra e venda de trabalhos, teria que cair no comercialismo. Eu não quero ser *marchand*, não o querem ser Wesley e Geraldo. A solução foi, pois, o fechamento (Leirner apud Lopes, 2009, p. 189, grifos da autora).

A mais famosa provocação ao posicionamento do público ocorreu na última exposição promovida pelo grupo: a *Exposição não exposição*, com trabalhos de Nelson Leirner que poderiam ser levados para casa por qualquer pessoa. O convite da exposição dizia “Pare... Olhe... Entre... Pegue...” (Lopes, 2009, p. 160). Leirner não permitiu, entretanto, que seus quadros fossem disponibilizados assim tão facilmente. Os trabalhos foram presos a um bloco de concreto armado de 60 quilos, presos com correntes de ferro, amarrados a modelos, outro demandava atravessar uma piscina etc (Lopes, 2009, p. 160). Mesmo com todos estes empecilhos, a exposição durou apenas oito minutos caóticos, após os quais o público havia levado todas as obras.

Leirner (apud Lopes, 2009, p. 164) relata que “tudo o que tinha lá dentro eles levaram. Não deixaram nada, nem os obstáculos. Foi uma fúria incrível. E eu esperando que as pessoas viriam comportadamente”. A euforia descrita por Leirner no evento de encerramento da *Rex Gallery* demonstra uma das possibilidades de ativação do público. Mesmo uma experiência mais “independente” insere-se no circuito, seja através da repercussão das matérias publicadas na imprensa ou através da própria presença das pessoas.

Outra proposta contestadora foi a *Operação X-Galeria*, intervenção urbana organizada pelo grupo 3NÓS3 (Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro) em 2 de julho de 1979. O trabalho consistiu em uma ação na qual os artistas percorreram as galerias da cidade lacrando suas portas com fita crepe. Junto a esse



“lacre”, também colaram papéis, nos quais estava escrito “O que está dentro fica. O que está fora se expande”. De acordo com Hudinilson Jr. (no vídeo *Arte/Ação - 3NÓS3* produzido pelo Centro Cultural São Paulo), naquela época “não havia espaço expositivo para jovens. Você tinha que tocar campainha em galeria para entrar”. A ação e o texto no cartaz eram uma proposta para “tomar o espaço já que ele não nos oferecia espaço algum”.

Uma das estratégias do 3NÓS3 era buscar pelo registro e divulgação dos seus trabalhos por meio da imprensa. As suas intervenções ganhavam espaço na mídia, apesar de algumas vezes serem repercussões negativas como na matéria *O ataque às galerias*, publicada no *Jornal da Tarde* em 04 de julho de 1979, em que a maioria dos galeristas entrevistados afirmou dar espaço para jovens artistas e condenou a ação. Por exemplo, Artur Camargo, da Cosme Velho, afirmou que a galeria “procura promover artistas que são bons, mesmo que não sejam vendáveis” e comparou a ação a uma pichação. Já o diretor do MASP (que recebeu a intervenção no elevador da marquise), Pietro Maria Bardi, disse não concordar com a forma de abordagem dos artistas e sugeriu que estes deveriam ter feito um “contato ‘direto’ e ‘cordial’ com os diretores dos museus e galerias”. Afirmou também que o MASP produzia exposições de jovens artistas e já tinha realizado cinco ou seis naquele ano (*Jornal*, 1979). Ou seja, os discursos vindos de dentro das instituições eram construídos na defensiva da estrutura que já era vigente e não se propunha a desenvolver outras exposições que acolhessem o trabalho dos artistas do grupo 3NÓS3.

ANOS 1990: A CRÍTICA NO INTERIOR DAS INSTITUIÇÕES

Se, naquela época, o sistema da arte não incorporava as suas críticas imediatamente, pode-se observar, a partir do final dos anos 1990, que o próprio circuito da arte contemporânea começa a englobar produções críticas às suas instituições. Um dos casos mais conhecidos é a 6ª. *Bienal do Caribe*, organizada pelo artista Maurizio Cattelan e pelo curador Jens Hoffmann em 1999. A 6ª. *Bienal do Caribe* era uma mostra fictícia, não havia edições anteriores ou posteriores. Não obstante, os organizadores promoveram o evento internacionalmente e obtiveram financiamento para oferecer a uma seleção de dez artistas - Vanessa Beecroft, Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Mariko Mori, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Elizabeth Peyton, Pipilotti Rist, Tobias Rehberger, Rirkrit Tiravanija – a oportuni-



de de vivenciar uma semana de férias na Ilha de St. Kitts sem nenhum trabalho artístico para realizar (Altshuler, 2013, p. 23).

As bienais, tanto a primeira (Bial de Veneza) como as criadas no final do século XX, foram desenvolvidas sob a justificativa de fortalecer o turismo das cidades que as sediam. Com a mercantilização do circuito da arte contemporânea, a ideia de “férias culturais” também é ampliada num momento em que cada vez mais o público viaja o mundo para acompanhar as grandes exposições. Jens Hoffmann elabora uma crítica à proliferação das bienais como uma “ferramenta de exposição global, formando um modelo universal de como exibir arte” nos mais diversos países como “Índia, Senegal, Coreia, Albânia, Turquia, Cuba ou Taiwan”, apesar do contexto histórico, político e cultural de cada um deles ser distinto.

De acordo com o curador, a utilização deste modelo “universal” não desenvolve relações com as comunidades locais: “na maioria dos casos as bienais chegam a uma cidade como um óvni, permanecem duas semanas ou meses e depois desaparecem tão repentinamente como vieram, como uma pancada de chuva passageira” (Hoffmann, 2004, p. 23 e 24). A proposta da 6ª. *Bienal do Caribe* discute este contexto e ressalta a mercantilização da política das artes através de uma reflexão inserida no próprio circuito. Suas reverberações foram discutidas em diversas publicações e marcaram um momento em que as críticas realizadas pelos artistas passaram a ser incluídas nas bienais e nas feiras de arte.

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), uma das instituições mais tradicionais de exibição de arte moderna, realizou no mesmo ano (1999) a exposição *O museu como musa (The museum as muse: artists reflect)*, a qual apresentava trabalhos que repensavam ou criticavam diversos aspectos que compõem a ideia de museu. A mostra refletia sobre as políticas administrativas e curatoriais, as estratégias de exibição e as práticas de patrocínio e financiamento a partir de obras realizadas especificamente para a exposição e de trabalhos que já possuíam importância histórica sobre o assunto, como o *Museu de arte moderna, departamento das águas (Musée d'art moderne, département des aigles)* desenvolvido por Marcel Broodthaers entre 1968 e 1972 (Museum, 1999). Com este projeto, considerando a ideia de “valor de exposição” proposta por Walter Benjamin (1996, p. 173), pode-se observar aqui um gesto de institucionalização da própria crítica.

De acordo com o curador Felipe Scovino (2013, p. 35), “a ironia associa-se ao descontentamento, passa a ser um ato político. Acho muito curioso como o meio da arte se refaz, se questiona, cria mecanismos. Ao mesmo tempo que critica



e questiona, se autodenuncia e fatura”. Já Renato Rezende observa a relação do artista contemporâneo com o sistema capitalista como uma constante brincadeira de pega-pega, em que a postura do artista se modifica de acordo com o contexto.

O artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: dedica-se a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas etc.), travando um combate cruel, dialético e sutil, sem campos definidos, no qual o mesmo posicionamento e o mesmo signo podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição (Rezende, 2013, p. 12).

Diante dessa ambiguidade das relações entre os artistas, o mercado e as instituições comentada por Rezende, propõe-se observar também os chamados “espaços independentes”. Criados sob a justificativa de buscar por formatos alternativos de exposição, esses espaços fogem dos formatos tradicionais das instituições, mas estabelecem outras redes de relações para manterem suas atividades, conforme será apresentado a seguir.

ANOS 2000: ESPAÇOS INDEPENDENTES OU A PROPOSIÇÃO DE OUTRAS REDES

O movimento dos chamados espaços independentes começa a aparecer na década de 1960. Assim como a proposta da *Rex Gallery*, procurava-se oferecer uma possibilidade dentro do sistema de arte – então composto por museus e galerias comerciais – que ainda não absorvia as produções mais experimentais daquela época, como a arte conceitual e a performance. De acordo com Kamilla Nunes, que publicou a pesquisa *Espaços autônomos de arte contemporânea*, estes locais são nomeados por uma terminologia diversa: “‘espaços autônomos’, ‘espaços independentes’, ‘espaços alternativos’, ‘espaços autogestionados’, ‘espaços experimentais’” (Nunes, 2013, p. 47). A variedade de nomes ou a dificuldade de formatar a especificação dessas instituições sinaliza a diversidade dos modos de gestão e financiamento, o conteúdo da programação e até as estruturas físicas (Nunes, 2013, p. 47). Essa multiplicidade de nomes também expressa diretamente a dificuldade de manter a ideia de oposição que os termos “independente” ou “alternativo” carregam, conforme veremos mais adiante.

No Brasil, apesar das iniciativas anteriores, os espaços independentes surgiram em maior número no final dos anos 1990, em conjunto com as iniciativas



de coletivos de artistas. Na cidade de São Paulo, os pioneiros que continuam em funcionamento são a Casa da Xiclet, inaugurada em 2001, e o Ateliê 397, fundado em 2003.

Thais Rivitti (2012, p. 4), uma das curadoras e gestoras do Ateliê 397, afirma que a atuação dos espaços independentes é desenvolvida por meio da busca de lacunas no circuito tradicional da arte.

Podemos pensar o papel experimental dos independentes nos seguintes termos: um questionamento acerca da forma exposição como forma privilegiada de conhecer a produção de um artista, uma recusa em apartar das discussões propriamente estéticas os embates financeiros e administrativos que o mercado da arte coloca e, por fim, uma escolha em ter como aliados, como parceiros que permitem a continuidade do projeto, não o setor público ou o setor privado, mas os próprios beneficiários das ações que promovem (artistas, curadores, pesquisadores e interessados em arte) (Rivitti, 2012, p. 5).

Entretanto em *Espaços independentes*, outra publicação organizada pela equipe do Ateliê 397 – que na época incluía, além de Rivitti, Carolina Soares, Cesar Rivitti, Isabella Rjeille, Marcelo Amorim e Mariana Trevas –, a atuação destes espaços é definida no futuro do pretérito.

(...) em tese, esses espaços independentes deixariam de estar submetidos a injunções de diferentes ordens – econômica, política ou social – para atuarem de maneira mais livre. Isso implicaria novas articulações a partir de uma atitude reflexiva sobre o papel que esses lugares assumem no contexto contemporâneo” (Rivitti, 2010, p.13).

A conjugação verbal da citação anterior (que indica a forma como as coisas deveriam ser, mas que não acontecem na prática) e a amplitude das autonomações refletem a necessidade sentida por estes espaços de estabelecer algum tipo de relação com o circuito de arte contemporânea. De acordo com o curador e crítico de arte Jorge Sepúlveda (apud Nunes, 2013, p. 46), “todas as gestões independentes estão condenadas inevitavelmente a se converterem em instituições ou a desaparecer. Porque uma vez que houver um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento, e os espaços se converterão em instituições”. Um posicionamento realista perante o circuito de arte contemporânea é a descrição do Ateliê Aberto (Campinas), criado por Samantha Moreira e Reginaldo Pereira.

Entendemos que o termo independente foi superado por outros que definem melhor estes espaços. Independente traz uma inverdade. As iniciativas e suas gestões dificilmente são independentes. Elas de fato partem da *disponibilidade* de tempo de pessoas com um interesse comum que formam um grupo, que por sua vez está *interconectado* a uma série de outros organismos (empresas, instituições públicas e privadas, clientes) e *depende* de uma série de atores, fatores e contextos (envolvendo amigos, apreciadores, frequentadores, vi-



zinhos, familiares e parceiros de toda espécie) para existir, sobreviver. O Ateliê Aberto é *autônomo, autogerido* (todos os seus integrantes participam ativamente da gestão) e *interdependente* (Nunes, 2013, p. 52, grifos da autora).

A descrição do espaço envolve as palavras “interconectado”, “depende” e “interdependente”, que explicitam a existência de uma rede. É a partir de sua ativação e da “disponibilidade” de seus gestores que o Ateliê Aberto, assim como outros espaços semelhantes, desenvolvem as suas atividades.

A programação desses espaços vai além das exposições, incluindo residências, debates e outras atividades baseadas no diálogo, produção de publicações, mostras de processos, de filmes, performance, música etc. Em geral, suas proposições são mais experimentais e não são engessadas pela lógica das instituições tradicionais. Reconhecem, porém, a sua participação no mesmo circuito da arte e esta atuação acontece de duas formas: “friccionando com instituições e galerias, mas também indicando novos caminhos possíveis” (Rivitti, 2010, p. 14).

Esses espaços, entretanto, enfrentam dificuldades financeiras para manter sua programação sem seguir a lógica comercial do mercado. Por isso, sua atividade também engloba a busca constante de mecanismos de financiamento, parcerias e outras formas para viabilizar sua programação. Rivitti afirma que a continuidade desses espaços está sempre “por um fio”.

No lado da vida prática, o grande “x” da questão parece ser como um local que não tem, a priori, nenhuma dotação orçamentária, nem uma ligação grande com o mercado de arte (embora ações de venda de trabalhos de arte, sempre a preços quase simbólicos, desponhem aqui e acolá), parece ser um grande desafio também. E, sobretudo, como não burocratizar as atividades, como não deixar que o cotidiano desses espaços seja completamente voltado para o pensamento de como sustentá-lo, como pagar seus colaboradores, como arrecadar fundos para fazer as atividades e projetos. Estas são perguntas que permanecem sem resposta. Sim, porque a viabilidade desses espaços é sempre uma pergunta: “Será possível? Como?” (Rivitti, 2010, p. 14 e 15).

Uma das estratégias para viabilizar a programação desses espaços, em geral gratuita, é por meio de editais públicos ou leis de incentivo (que atualmente tem sido cada vez mais raros). Outra forma de financiamento são as parcerias com outras instituições, públicas ou privadas, e com colaboradores. Por exemplo, a partir da doação de obras por artistas são realizados leilões e venda de múltiplos. Os espaços também comercializam bebidas e comidas durante os eventos, vendem publicações e alugam salas. Observa-se que a ativação de redes de colaboração é constante, mas a maior dificuldade é “manter uma estrutura física e profissional que possibilite os encontros, sem perder o caráter crítico e experimental” (Nunes, 2013, p. 75).



Outro procedimento recorrente é os próprios artistas arcarem com os custos das exposições como ocorre na Casa da Xiclet, uma mistura de casa e galeria. Neste espaço, os artistas pagam uma taxa que inclui espaço expositivo, divulgação, montagem/desmontagem, atendimento, iluminação, vendas, evento de abertura. Em 2018, os pagamentos variam de R\$100,00 a R\$600,00, de acordo com o tamanho da obra e do espaço escolhido para participação em mostras coletivas. Com esse procedimento de inclusão – “pagou está escrito” –, a Casa da Xiclet tem o desejo de contrapor a lógica do sistema da arte (conforme citamos Anne Cauquelin no início deste artigo): “o espaço da galeria de arte não nos diz o que é arte e o que não é, não detém este poder, nem assume este papel” (Casa, [200-]).

Xiclet chamou a atenção do público através da Internet, algumas matérias publicadas pela imprensa e apoio do Mapa das Artes, mas, principalmente, por conta dos irônicos títulos das exposições. Fez referências às Bienais de São Paulo: 26ª. *Bienal de cu é rola* (2004); *Quero ser amiga da Lisette* (2005) – Lisette Lagnado seria curadora da Bienal de São Paulo do ano seguinte; 27ª. *Bienal da Casa da Xiclet – como viver longe* (2006) – neste ano a Bienal de São Paulo tinha o título *Como viver junto*; *Bienal tô cheia – not good enough* (2008) – a edição da Bienal de São Paulo desse ano ficaria conhecida como a Bienal do vazio; *Não seja Bienal – não seja marginal* (2012); entre outros.

Entretanto, a Casa da Xiclet abre espaço para novos artistas ao mesmo tempo que se insere no mercado através da ironia em relação ao circuito. Esse procedimento traz à luz o fato que é necessário sim fazer parte do sistema da arte, que também inclui o que é considerado alternativo. Por exemplo, a Casa da Xiclet cedeu seu espaço expositivo para o *Salão dos artistas sem galeria* (organizado pelo o jornalista e crítico Celso Fioravante e o Mapa das Artes) de 2010 a 2014; mais que isso, as edições de 2013 e 2014 receberam também o apoio da Galeria Zipper, galeria comercial focada em jovens artistas, que sediou uma parte da exposição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltando-se às proposições de Anne Cauquelin e Andrea Fraser citadas no início deste artigo, pode-se observar que seja qual for a forma do vínculo do artista ou curador com o sistema da arte, é necessário considerar sua inserção dentro de uma rede de relações. Ressalta-se que essa ideia de rede insere-se aqui para considerar que o sistema da arte engloba além dos grandes museus e galerias



comerciais, os espaços alternativos e outras proposições experimentais em relação ao próprio circuito. E, se, como afirma Andrea Fraser, todos fazemos parte da instituição, a pergunta que reverbera é “que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipo de recompensas aspiramos” (Fraser, 2008, p. 189).

Antes de finalizar, é importante fazer uma ressalva que as estruturas de poder podem sim variar entre os diversos elementos que compõe essa rede que observamos como sistema da arte. Porém, pode-se constatar que na arte contemporânea não existe uma separação dicotômica entre dentro e fora do circuito: há uma rede ampla que se constitui por diversas camadas, que ora se conectam, ora desconectam-se.

REFERÊNCIAS

ALTSHULER, Bruce. *Biennials and beyond: Exhibitions that made art history: 1962 – 2002*. London: Phaidon Press Limited, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Casa da Xiclet: exposições anteriores [200-]*. Disponível em <<http://casadaxiclet.com/>>. Acesso em 28abr2014.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional?. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 15, número 24, dezembro 2014.

_____. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 5, número 6, julho 2004.



JORNAL da Tarde. *O ataque às galerias*. São Paulo, 04jul1979, p. 13.

LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.

MUSEUM of Modern Art. *The museum as muse: Artists reflect* [site da exposição]. New York, 1999. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>>. Acesso em 28abr2014.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

REZENDE, Renato. Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artista. In: NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

RIVITTI, Thais. Solo comum. In: *ATELIÉ 397. Espaços independentes - a alma é o segredo do negócio* [Catálogo da exposição]. São Paulo: Funarte, 2012. Disponível em <<http://materias.atelie397.com/artigo/catalogo-espacos-independentes-a-alma-e-o-segredo-do-negocio/>>. Acesso em 28abr2014.

_____ et all. *Espaços independentes*. São Paulo, 2010. Disponível em <http://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes>. Acesso em 28abr2014.

SCOVINO, Felipe. Entrevista com Felipe Scovino. 01mar2011. Entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno. In: REZENDE, Renato e BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

