



Instituições Experimentais de Arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração

Experimental Art Institutions in Europe in the nineties and two thousands: contextualization, conflicts and inspiration

Ms. Nicole Palucci Marziale

Como citar:

MARZIALE, N.P. Instituições Experimentais de Arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.24-43, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3879>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.3879>.

Imagem: Performance *What is the city but the people?*, Utrecht, 2018, organizada pelo BAK junto ao Central Museum Utrecht e o SPRING Performing Arts Festival. Fotografia: Tom Janssen.

Instituições Experimentais de Arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração

Experimental Art Institutions in Europe in the nineties and two thousands: contextualization, conflicts and inspiration

Ms. Nicole Palucci Marziale*

Resumo

Este artigo propõe uma contextualização acerca de propostas realizadas em museus e centros de arte, a partir dos anos 1990, principalmente no âmbito europeu, para promover programas experimentais dentro de seus contextos institucionais. Tais propostas surgem em decorrência de ou como resposta a acontecimentos como: a gradual transformação das estruturas museológicas tradicionais em direção à possibilidade de emergência de novos modelos; a internalização das propostas de duas gerações de artistas engajados com a Crítica Institucional, que levaram à constituição de Instituições de Crítica; o surgimento da figura do curador independente; a reação dessas instituições diante da crescente influência do capitalismo globalizado e corporativo sobre a dinâmica das instituições de arte. É abordado, como exemplo de instituição experimental, o caso do *basis voor actuele kunst* (BAK). Observa-se, ainda, como muitas dessas experiências sofreram alterações como cortes orçamentários, mudanças de direcionamento político e substituição de diretores, o que levou diversos autores a indagar acerca da possibilidade de continuidade dessas experimentações institucionais.

Palavras chave

Instituições Experimentais. Crítica Institucional. Instituições de Crítica. Museus de Arte. Centros de Arte.

Abstract

This paper intends to contextualize propositions that took place in art museums and art centers since the 1990s, mostly in the European context, to foster experimental programs inside their institutional contexts. These propositions result from elements such as: the gradual transformation of the traditional museological structures towards the emergence of new models; the internalization of propositions from two generations of artists engaged with Institutional Critique, which led to the constitution of Institutions of Critique; the emergence of the independent curator; the reaction of these institutions in the face of the rising influence of globalized and corporate capitalism over the dynamic of art institutions. As an example, we contemplate the case of *basis voor actuele kunst* (BAK). We also observe that many of these institutions suffered alterations such as budget cuts, changes in its political thinking and the substitution of its directors, which led many authors to question the possibility of continuity of these institutional experimentations.

Keywords

Experimental Institutions. Institutional Critique. Institutions of Critique. Art Museums. Art Centers.

Este artigo propõe um percurso ao longo de propostas realizadas em museus e centros de arte no âmbito europeu, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, para promover programas experimentais dentro de seus contextos institucionais. Tais propostas surgem em decorrência de ou como resposta a diversos acontecimentos: em primeiro lugar, destaca-se a gradual transformação das estruturas museológicas tradicionais, herdadas do modelo de museu moderno europeu a partir do século XVIII, em direção à reconfiguração quanto à sua rigidez e à possibilidade de emergência de novos modelos. Em segundo lugar, essas instituições experimentais teriam internalizado as propostas de duas gerações de artistas engajados com a Crítica Institucional, assumindo a forma de Instituições de Crítica. Outro elemento relevante a ser considerado é a ascensão dos curadores independentes, já que muitas dessas figuras são responsáveis pelas transformações realizadas nas instituições em questão, à medida que passam a atuar como seus diretores. Pretende-se traçar um panorama, a título de contextualização, acerca das reconfigurações quanto ao modelo tradicional de museu; o movimento de Crítica Institucional; o conceito de Instituições de Crítica; as mudanças ocorridas quanto ao papel do curador dentro das instituições de arte. Por fim, evidencia-se como, em meio à crescente influência do capitalismo globalizado e corporativo sobre a dinâmica das instituições de arte, essas instituições experimentais objetivam reafirmar seu caráter crítico e reflexivo, ameaçado diante da disseminação, no âmbito cultural, de imperativos econômicos e da primazia do entretenimento por si só. Para melhor ilustrar a quais tipos de instituições e programas nos referimos, trazemos o caso do *basis voor actuele kunst* (BAK), fundado em 2003 pela curadora Maria Hlavajova. Por fim, observamos como muitas dessas experiências sofreram alterações como cortes orçamentários, mudanças de direcionamento político e substituição de diretores, o que levou diversos autores a discutir e a indagar acerca da possibilidade de continuidade dessas experimentações institucionais.

Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, são observadas, de acordo com Kolb e Flückiger (2013), uma série de práticas curatoriais, arte educacionais e educativas por parte de instituições de arte contemporânea que buscaram reorganizar suas estruturas, além de definir formas alternativas de programação. Para os projetos iniciados nesse contexto, as práticas institucionais não estavam limitadas a programas expositivos tradicionais, como exposições individuais ou temáticas, mas eram concebidas como projetos sociais e operadas junto a seminários, programas de exibição de filmes, programas de rádio e televisão, bibliotecas e livrarias integradas, grupos de leitura, exibições *online*, residências de pesquisa, entre outras atividades (Kolb; Flückiger, 2013). Os usos desses formatos permaneciam adaptáveis e abertos a mudanças, de modo que produção, apresentação e recepção/crítica não eram atividades sucessivas e separadas, e sim aconteciam simultaneamente, frequentemente intersectando-se. A instituição de arte funcionava como um espaço de produção, pesquisa e debate, em que aos visitantes eram atribuídos um papel ativo (*Ibidem*).

Em 2003, o curador Jonas Ekeberg introduz, na primeira edição da série de publicações *Verksted*, publicada pelo *Office for Contemporary Art in Norway* (Oslo, Noruega), o termo Novo Institucionalismo, a partir da observação de projetos por parte de instituições como o Rooseum, em Malmö, Platform Garanti Contemporary Art Center, em Istambul, a Kunsthalle de Bergen, a Kunstverein de Munique, bem como as Bienais de Johannesburgo e Moss, as quais ele cita na publicação. Ekeberg (2003) descreve um cenário em que as instituições de arte pareciam estar “recuperando o atraso” com relação à arte contemporânea, uma vez que artistas, operando em um campo constantemente em expansão, passaram a requerer que as instituições fossem mais flexíveis e abertas. Como exemplo, ele se refere aos projetos orientados para a comunidade por parte do coletivo de arte *New Meaning of Trondheim*, da Noruega, para mostrar como grupos como esses não mais simplesmente esperavam ser convidados

pelas instituições para apresentarem projetos em seu espaço por algumas semanas, e sim exigiam que a instituição com eles colaborasse a longo prazo, buscando maneiras de dividir tarefas e objetivos. Por outro lado, também as instituições de arte pareciam esperar que os artistas estivessem prontos para colaborar em debates, oficinas e até mesmo criticamente em relação à posição da instituição anfitriã. Assim, destaca-se o papel chave desempenhado por grupos de artistas e coletivos interdisciplinares nos programas dessas instituições. Para Farquharson (2006), os coletivos de artistas, que ele caracteriza como políticos, ativistas, integrados em rede, colaborativos, auto organizados e flexíveis, acabam por espelhar os novos desejos institucionais. Ele também ressalta como uma das características definitivas dessas “novas instituições” a de que as exposições nelas realizadas não mais se sobrepõem a outros tipos de atividades. Desse modo, elementos como produção, arquivos, pesquisa, publicações, residências e debates são igualmente enfatizados. Além disso, elas estariam profundamente interessadas em educação, em seu sentido mais amplo, em oposição aos modelos de educação hierarquizados presentes na maioria das instituições de arte, voltados para crianças e com o intuito de suplementar ou compensar pelas falhas nos sistemas educacionais governamentais (Farquharson, 2006).

Vale notar que, além do uso do termo Novo Institucionalismo para tratar das práticas até aqui explicitadas, outros curadores e diretores de instituições criaram seus próprios termos, sendo que não há um consenso quanto a uma nomenclatura, e nem mesmo a noção de Novo Institucionalismo se pretende como criadora de um modelo conceitual, tendo sido utilizada apenas de forma especulativa por Ekeberg, e adotada por outros autores. Jorge Ribalta, diretor de programas públicos do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), entre 1999 e 2009, refere-se às atividades experimentais desenvolvidas nesse período no museu como Experimentos para uma Nova Institucionalidade. Já Charles Esche, atual diretor do Van Abbemuseum, prefere utilizar o termo Institucionalismo Experimental. Cabe destacar que, ainda que o termo “novo” seja por vezes utilizado para tratar das práticas institucionais aqui estudadas, deve-se enfatizar que essas não são inéditas. Desse modo, observamos, no decorrer do artigo, tanto propostas curatoriais que precedem e servem como referência para aquelas aqui abordadas, bem como práticas de Crítica Institucional internalizadas por esses diretores, e aplicadas na estruturação de Instituições de Crítica.

Começamos nosso percurso de contextualização pela ascensão dos museus modernos, a partir do final do século XVIII e século XIX, na Europa, de modo a observar graduais mudanças em sua configuração, resultantes de um processo de mudanças na própria forma e práticas artísticas.

De acordo com Uusitalo (2008), os museus, em seu sentido moderno, são originalmente um produto da Renascença, período durante o qual cresceu o interesse por artefatos produzidos pelas mãos humanas, bem como a sistematização e classificação científicas das obras de arte. Apenas após a Revolução Francesa, as coleções privadas, anteriormente pertencentes à aristocracia, foram abertas ao público, o que fez com que vários museus públicos se proliferassem no século XIX na Europa (Uusitalo, 2008). De acordo com Foster:

O cenário inicial para a exposição da pintura e da escultura modernas – produzidas, como eram, tipicamente para o mercado – foi o espaço interior do século XIX, em geral a residência burguesa, e os primeiros museus dedicados a essa arte constituíram-se, muitas vezes, de salões de características semelhantes, remodelados para tal fim (Foster, 2015, n.p).

Hooper-Greenhill (2007) destaca como, em oposição aos anteriores gabinetes principescos e coleções reais, o museu moderno europeu do século XIX foi concebido para cumprir um papel público como parte do Estado-Nação, cuja maior tarefa consistia na educação de amplos setores da sociedade. Também desempenhava as funções de coleção e classificação de artefatos e espécimes, frequentemente advindos de territórios sob controle das nações colecionadoras, de modo a produzir uma visão de mundo enciclopédica, entendida a partir de uma perspectiva ocidental. Por meio da disposição cuidadosa de objetos, produzia declarações visuais que apresentavam aspectos de uma visão de mundo europeia (Hooper-Greenhill, 2007). Para Bennett (1995), a formação do museu não pode ser entendida adequadamente exceto se observada à luz de um conjunto mais geral de desenvolvimentos por meio dos quais a cultura, que passa a ser considerada útil para governar, foi moldada como um veículo para o exercício de novas formas de poder. O autor explica como ela passa a ser tratada, no que tange aos hábitos, maneiras, crenças e à moral das classes subordinadas, como um objeto do governo, que necessitava transformação e regulação. Assim, a partir de meados do século XIX, as relações entre cultura e governo viriam a ser organizadas de maneira distintivamente moderna, por meio da concepção de que as obras, formas e instituições da alta cultura deveriam servir ao propósito de civilizar a população como um todo (Bennett, 1995). Desse modo, acreditava-se que os museus poderiam aumentar o nível do gosto popular, além de evitar revoltas e conspirações (*Ibidem*).



Fig. 1. *Gallery of The Louvre* (1831-1833), Samuel Morse, óleo sobre tela. Disponível em: <<http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse>>.

Nesses museus de arte, o modo de exibição das obras era marcado pelo acúmulo de quadros nas paredes, de cima a baixo, e muito próximos entre si [fig. 1]. O’Doherty (1986) explica que tal configuração se devia à visão de cada obra como uma entidade independente, totalmente isolada de suas vizinhas por uma pesada moldura ao seu redor, e um complexo sistema de perspectiva em seu interior. Assim, a moldura ajudaria a estabelecer os limites do quadro, enquanto a perspectiva garantiria a ilusão que convida, para dentro, os olhos do espectador. No entanto, aos poucos, algumas imagens passaram a “pressionar a moldura”, processo ocasionado principalmente pelo advento da fotografia: a noção das margens como uma firme convenção, trancando o tema dentro da figura, tornou-se frágil (*Ibidem*). Uma força ainda maior, o mito do “planaridade” (*flatness*), eventualmente alterou a ideia da imagem, a forma como ela era pendurada e o espaço da galeria. O desenvolvimento de um espaço literal e “achatado”, em oposição ao espaço ilusório que continha formas “reais”, passou a pressionar ainda mais os limites do quadro. Trata-se, pois, do prelúdio para a definição da pintura como um objeto autossuficiente, que caracteriza a obra de arte moderna (*Ibidem*).



Fig. 2. Vista da primeira exposição do MoMA, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, 1929. Arquivo do Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. Foto: Peter Juley. Disponível em: <https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2010/03/Installation-view-1929.sm_>.

De acordo com Foster, “à medida que a arte moderna foi se tornando mais abstrata e autônoma”, passa a “demandar um espaço que espelhasse essa sua condição destituída de um lar, um espaço que ficou conhecido como o ‘cubo branco’” (Foster, 2015, n.p). O’Doherty (1986) descreve esse espaço, que deve permanecer isolado do mundo exterior, de modo que as janelas costumam ser vedadas; as paredes

são pintadas de branco e o teto torna-se a fonte de luz; o piso de madeira é polido para facilitar o deslocamento do visitante, ou, ainda, acarpetado, para que esse transite de maneira silenciosa, descansando os pés, enquanto seus olhos fixam-se nas paredes, atentos à contemplação das obras. Essas, por sua vez, são penduradas lado a lado, separadas entre si pela mesma distância. O maior ícone desse modelo é o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), inaugurado em 1929 [fig. 2]. A hegemonia do cubo branco, no entanto, entra em crise, de acordo com Foster (2015), à medida que esse:

viu-se pressionado pela obra de arte mais ambiciosa, que, depois da Segunda Guerra Mundial, começou a expandir suas dimensões – das vastas telas de Jackson Pollock, Barnett Newman e outros, passando pelos objetos seriados de minimalistas como Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin, até as instalações vinculadas a espaços específicos, de uma gama de artistas posteriores que vai de James Turrell a Olafur Eliasson (Foster, 2015, n.p).

Trata-se, pois, da necessidade de adequação dos espaços institucionais à própria crise enfrentada pela arte diante de práticas artísticas que se opunham ao hermetismo ascético da arte moderna, conforme teorizado por Danto (2010), tais como a *pop*, a arte conceitual, a performance e a infinidade de novas mídias utilizadas principalmente a partir dos anos 1960.

Ao mesmo tempo, foram realizadas diversas atividades por parte de artistas, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, que posteriormente viriam a ser abarcadas sob o conceito de Crítica Institucional, envolvendo os agora canônicos trabalhos de artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Hans Haacke, grupos como o Groupe Recherche d'Art Visuel, Art Workers Coalition, Guerrilla Art Action Group, entre tantos outros. Suas propostas remetem às investigações de Marcel Duchamp acerca do status do objeto de arte, no início do século XX, bem como caracterizam-se como desdobramentos das práticas de arte conceitual realizadas a partir dos anos 1960. Com suas propostas, esses artistas criticaram a tradicional separação entre o público e as obras, reivindicando uma maior interação entre ambos, bem como buscaram evidenciar as estruturas de poder, fatores ideológicos e econômicos que alicerçavam as instituições de arte, de modo a entender e criticar a forma como esses elementos influenciavam na escolha dos artistas e dos trabalhos a serem exibidos em museus e galerias, além de condicionar a produção dos artistas e a própria definição do que seria ou não arte. Trata-se do que ficou conhecido com a “primeira geração” da Crítica Institucional. Como exemplos, vemos como em "The function of the museum" (1970), Buren (2009) define o espaço institucional como um local privilegiado, com um papel triplo: estético, uma vez que o museu atua como moldura e respaldo para a inserção do trabalho como obra de arte; econômico, já que atribui valor de venda àquilo que exhibe e seleciona, ou seja, ao preservar o trabalho ou retirá-lo do lugar-comum, o museu promove-o socialmente, garantindo sua exposição e consumo; místico, pois o museu ou galeria promove instantaneamente ao status de “arte” tudo aquilo que exhibe, constituindo o corpo místico da arte (Buren, 2009).

Outro grupo atuante na crítica das instituições de arte, o Groupe Recherche d'Art Visuel (GRAV), criado em Paris, em 1960, foi formado por artistas interessados em repensar os conceitos de objeto de arte e a relação entre obra e artista [fig. 3], no sentido de uma arte que é controlada e não mais inspirada, além da relação entre artista e sociedade, e entre obra de arte e público. A realização de tais propostas dependia da contestação do papel exclusivo de museus e galerias como lugares especiais para a venda e sublimação das obras de arte, além do entendimento de críticos e estetas como os únicos qualificados a entender e comentar sobre a mensagem artística (Groupe Recherche d'Art Visuel, 2009). Em um

manifesto de 1966, o grupo destaca o interesse na proliferação de trabalhos que permitam situações variadas, seja por engendrar um forte estímulo visual, demandar uma movimentação por parte do espectador, conter em si mesmos um princípio de transformação ou envolver a participação ativa do espectador (Groupe Recherche d'Art Visuel, 1996). O segundo passo, ainda de acordo com o manifesto, seria produzir conjuntos (*ensembles*) que fariam o papel de “incitamentos sociais”, prezando a participação do público e liberando-o do que o grupo caracterizava como uma “obsessão pela posse [das obras de arte]”. Esses *ensembles* poderiam assumir a forma de centros de ativação, como labirintos e salões de jogos, que seriam montados e utilizados de acordo com o local e as características dos espectadores, de modo que a participação seria coletiva e o público poderia expressar-se para além da fruição individual (*Ibidem*). Exemplos como esses evidenciam a vontade de diversos artistas que integraram a primeira fase da Crítica Institucional de se manifestarem tanto contra as estruturas de poder que permeavam as instituições de arte, como contra o próprio sistema de legitimação dos trabalhos, além da diminuta possibilidade de interação entre as obras, o espaço expositivo e o público.

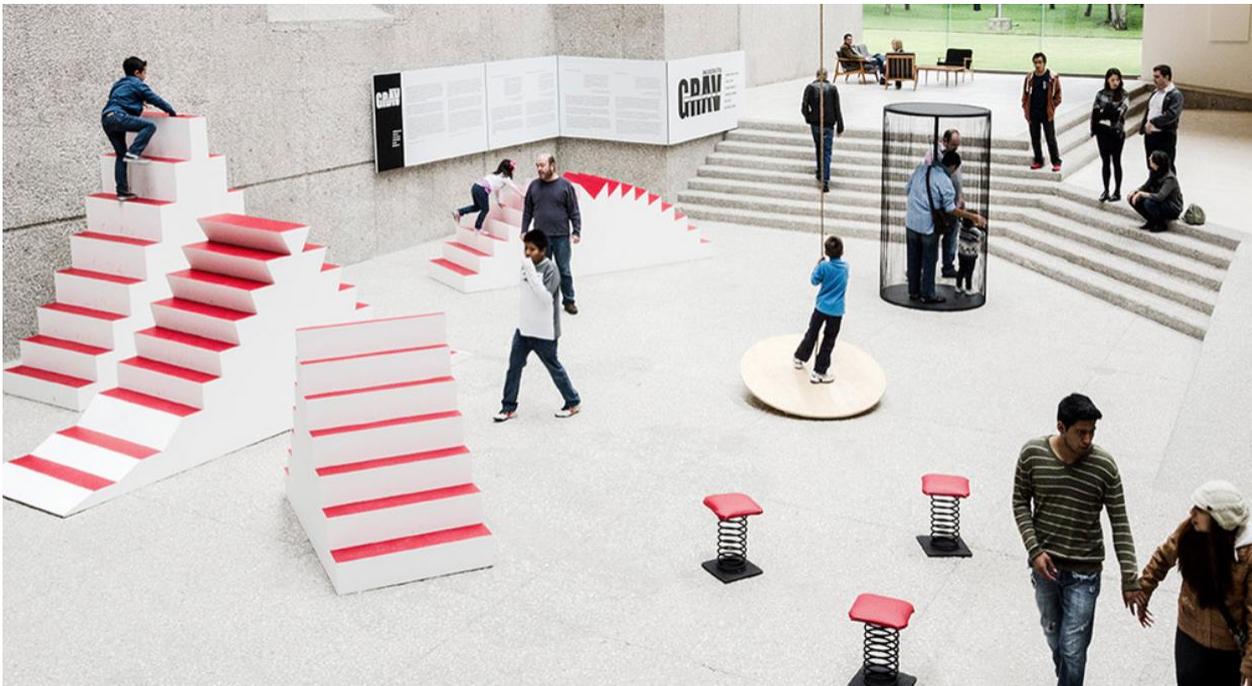


Fig. 3. Vista da exposição *Una Visión Otra – GRAV* (2013-2014), retrospectiva dos trabalhos do *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, no Museu Rufino Tamayo (Cidade do México), em que podem ser observados alguns dos “centros de ativação”. Disponível em: <<http://museotamayo.org/exposicion/una-vision-otra-grav>>.

A partir dos anos 1980, de acordo com Welchman (2006), a Crítica Institucional é reavaliada por uma segunda geração de artistas como Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson, entre outros, que se engajaram em intervenções ainda mais interativas e performativas, e por críticos, como Benjamin Buchloh, que ofereceu algumas das primeiras histórias críticas dos pioneiros do movimento. Segundo Alberro (2009), muitos desses artistas tentaram conectar as políticas de identidade dos novos movimentos sociais do período, em que se destaca o feminismo e a historiografia pós-colonial, a novas

formas de subjetividade artística, o que implicou na criação de conexões entre a prática artística e várias lutas democráticas contra diferentes formas de subordinação.

Os trabalhos de artistas no contexto da Crítica Institucional são referências essenciais para a reestruturação proposta pelas instituições aqui estudadas, a partir dos anos 1990. Para Montmann (2007), elas teriam internalizado as propostas da primeira e da segunda geração, passando a atuar como “Instituições de Crítica”. Tal termo é cunhado por Fraser, em 2005, no artigo "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", em que a autora assinala mudanças quanto à Crítica Institucional praticada pelas primeiras gerações, bem como realiza importantes esclarecimentos. Fraser (2005) questiona como seria possível, atualmente, realizar uma crítica das instituições de arte em um contexto onde museu e mercado se transformaram em um aparato conjunto de reificação cultural. Ela rompe com a compreensão das instituições como lugares específicos, organizações e indivíduos, enfatizando sua configuração como campo social, o que torna os limites entre “dentro” e “fora” ainda mais nebulosos. Assim, para a autora, não mais existe um “exterior” às instituições de arte¹, o que dificultaria tal posicionamento por parte dos artistas. A partir desse entendimento, a Crítica Institucional daria então lugar às Instituições de Crítica, pois, para ela, não se trata de ser contra a instituição, mas sim de decidir qual tipo de instituição se quer ser, quais valores internalizar, quais formas de prática recompensar e a quais tipos de recompensas aspirar², decisões que, por sua vez, são tomadas em um processo conjunto entre diretores, curadores e artistas (Fraser, 2005). Sendo assim, consideramos as instituições em questão no presente artigo como Instituições de Crítica, já que acreditamos na possibilidade de se operar de maneira socialmente responsiva a partir dos mecanismos institucionais.

Mudanças quanto ao papel do curador no contexto institucional

Outro elemento considerado como crucial para o desenvolvimento das propostas experimentais em questão é a gradual mudança nas funções atribuídas ao curador, que passa a ganhar cada vez maior proeminência no contexto institucional. Nos primeiros museus modernos, os curadores tinham como tarefa principal zelar pelas coleções e pelos objetos recém adquiridos pelas instituições, assim, seu papel girava em torno da interpretação e da preservação das obras de arte. Tal configuração esteve presente nos museus de arte ao longo de todo o século XIX e grande parte do século XX. Nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, passa a haver uma mudança quanto à figura do “curador de museu” para o que eventualmente viria a ser chamado “autor de exposições”, ou seja, para a noção de curador que temos atualmente (Martini, F.; Martini, V., 2010). Para Martini e Martini (2010), é apenas nos anos 1960 que o debate sobre o que era um curador de fato se inicia, à medida que emerge uma figura que não é necessariamente um historiador da arte, mas um apaixonado por práticas artísticas contemporâneas, que viaja para conhecer artistas e visitar exposições, um intelectual que faz juízos de valor baseados em sua própria experiência. Desse modo, ao ser convidado para organizar uma exposição, esse novo profissional seleciona artistas de acordo com sua visão crítica específica sobre um tema ou uma questão.

Nota-se, então, uma reconfiguração quanto ao papel do curador dentro das instituições, que não mais se caracteriza como responsável unicamente pela seleção, obtenção e instalação de obras para uma exposição, e sim passa a desempenhar funções administrativas, determinar quadros conceituais, selecionar colaboradores especializados advindos de várias disciplinas, dirigir equipes, consultar arquitetos, assumir uma posição formal em termos de apresentação das obras e organizar a publicação de catálogos (Heinich; Pollak, 1996).

É também a partir dos anos 1960 que os curadores passam a subverter os formatos expositivos, assim, a reflexão crítica acerca da relação entre as obras de arte e o espaço expositivo, que desde movimentos de vanguarda histórica, e, como vimos, a partir das práticas de Crítica Institucional, vinham sendo principalmente desenvolvidos por artistas, passaram a integrar também o trabalho curatorial (Martini, F.; Martini, V., 2010). As autoras destacam que exposições organizadas por curadores como Seth Siegelaub, Lucy Lippard e Harald Szeemann contribuíram para uma revisão quanto à forma como as mostras eram concebidas e, como resultado desses esforços, foram propostas novas definições da figura do curador. Entre elas, é citada a noção de “realizador de exposições”, cunhada por Szeemann ao deixar a Kunsthalle de Berna, em 1969, tendo ele ficado conhecido como o primeiro curador independente. A definição desse novo papel do curador e a afirmação do discurso da autoria curatorial ocorreram em paralelo ao estabelecimento de novas formas de colaboração entre artistas e organizadores de exposições (*Ibidem*). Smith (2015) destaca como as intensas trocas entre artistas e curadores, durante os anos 1960 e 1970, teriam moldado as práticas de ambos desde então.

De acordo com O'Neill (2012), após notáveis exposições realizadas por curadores independentes, tais como *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (1969), de Harald Szeemann; *January 5-31, 1969* (1969), de Seth Siegelaub; *Op losse schroeven: Situaties en cryptostructuren* (1969), de Wim Beeren; *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (1969), de Marcia Tucker e James Monte; *Spaces* (1969-1970), de Jennifer Licht; e *Information* (1970), de Kynaston McShine, tanto artistas como curadores ganharam reconhecimento internacional, e a produção curatorial, nesses casos, consistiu no agrupamento de trabalhos de artistas com preocupações similares, o que fez com que a forma da exposição fosse tratada como um meio em si mesma. Para O'Neill (2012), a exposição tornou-se então identificada com o estilo característico de cada curador-produtor e sua habilidade de contextualizar uma amplitude de trabalhos sob um mesmo conceito.

Farquharson (2006) destaca como, nos anos 1990, há uma ascensão da curadoria independente, enquanto que nos anos 2000 esses curadores passam a assumir o comando de instituições de arte. Desse modo, relevante número de curadores, que em grande parte ficaram conhecidos ao atuar de maneira independente, assumem o comando de museus e centros de arte nesse período. Assim, muitos desses curadores serão responsáveis pela implementação dos programas experimentais que são objeto do presente estudo.

Diante dos novos formatos das manifestações artísticas, bem como das diversas proposições, tanto por parte de artistas como de curadores, para promover reorganizações quanto às estruturas institucionais e à configuração dos espaços expositivos, que até então ofereciam pouca possibilidade de interação por parte dos visitantes, Fernandez (2015) destaca, desde o final dos anos 1960, uma gradual mudança quanto à missão tradicional de alguns museus, inicialmente voltados para o estudo e conservação de suas coleções, e que passam a buscar maneiras de torná-las mais acessíveis ao público tanto conceitual como fisicamente. De acordo com Fernandez (2015), as formas de apresentação das coleções têm sido renovadas pelas instituições a fim de abarcar a comunidade e manter contato com seus visitantes por meio do compartilhamento da memória, o que propiciaria, por sua vez, a conexão entre diferentes tipos de coleções e seus públicos. Ela nota como tem sido discutida a forma como as instituições de arte devem considerar sua contribuição para a sociedade. Desse modo, tem-se cobrado dos museus que reflitam sobre sua missão e objetivos, além de que eles se convertam em instrumentos

que melhorem a vida dos cidadãos, e não apenas proporcionem um refúgio que os evada da vida cotidiana, ou que sejam simples repositórios de conhecimentos e bens patrimoniais (*Ibidem*). Nesse entendimento, os museus devem contemplar os interesses e as necessidades dos indivíduos e da sociedade, de modo a colocar-se a seu serviço, além de se implicar na preservação das tradições e servir de apoio à educação de todo tipo de público, sempre buscando maneiras de se tornar relevantes para a comunidade.

Podemos então perceber como as propostas de reestruturação institucional a partir dos anos 1990 advêm de um processo contínuo de questionamento acerca da configuração tradicional dos museus de arte, que tinham no colecionismo sua principal preocupação, enquanto os visitantes eram considerados figuras passivas, receptores unilaterais das informações e do conhecimento por eles difundido. Sendo assim, as instituições experimentais aqui analisadas estão em consonância com a noção do que Hooper-Greenhill (2007) chamou de “pós-museu”. Este é marcado por diversas atividades, como parcerias comunitárias, realização de *workshops*, apresentações musicais, performances, programas educacionais e colaborativos, em que a exibição não atua como a principal forma de comunicação, conforme ocorre no museu modernista, mas integra um programa articulado e coeso que permite a incorporação de várias vozes e perspectivas ao museu. Como resultado, o pós-museu torna-se fragmentado e multivocal: não se baseia em uma perspectiva única, mas sim em uma cacofonia de vozes que apresentam uma variedade de visões, experiências e valores. Também Weil (2012) destaca como, ao longo dos últimos 50 anos, houve um deslocamento, nos museus de arte, da ênfase quanto ao estudo e conservação de sua coleção para a oferta de uma variedade de serviços educacionais ao público. Ele assinala, no entanto, que as atividades tradicionais de preservação, interpretação e pesquisa não devem deixar de ser valorizadas, ao mesmo tempo que defende a emergência de um novo modelo de museu: uma instituição transformada e redirecionada que, por meio de seus serviços públicos, utiliza suas competências para contribuir positivamente para melhorar o bem-estar dos indivíduos e das comunidades (WEIL, 2012).

Outro aspecto relevante a ser ressaltado para os efeitos da presente contextualização diz respeito ao intenso envolvimento das corporações no campo da arte e da cultura, a partir dos anos 1980. De acordo com Wu (2006), o interesse do mundo dos negócios nas atividades culturais:

(...) em particular quando são publicamente endossadas pelo governo, deve ser visto como parte de uma estratégia global para reunir o poder econômico privado e a autoridade cultural pública. Isso é feito com a expectativa de que o capital cultural assim criado possa, no devido tempo e na conjuntura adequada, transformar-se em poder político para atender, abertamente ou não, aos interesses econômicos específicos dessas corporações (WU, 2006: 39).

Rectanus (2002) argumenta que as corporações institucionalizaram suas próprias políticas culturais, assim, apesar de sua contribuição relativamente pequena para o financiamento cultural, essas empresas têm definido as agendas públicas e privadas da programação cultural. Isso se deu à medida que modelos corporativos de operação e gerenciamento institucional foram sendo cada vez mais legitimados por instituições governamentais, sem fins lucrativos e educacionais (Rectanus, 2002). Instaura-se, assim, uma relação em que as corporações e entidades comerciais desenvolvem suas próprias formas e estratégias de políticas culturais, por exemplo, por meio de patrocínios, a fim de manter e expandir sua esfera de influência política, ao passo que instituições públicas e sem fins

lucrativos passam a adotar e modificar estratégias corporativas a fim de garantir reconhecimento público e estabilidade financeira (*Ibidem*).

Um problema se instaura, nesse contexto, a partir do momento em que o imperativo de uma lógica de mercado passa a reger as atividades das instituições de arte. Como resultado, a programação das instituições de arte acaba, em sua maioria, por ser ditada pelo entretenimento, que atua como ferramenta para atrair o maior número de visitantes possível, deixando de lado a possibilidade de suscitar a reflexão e a criticidade em seus espaços. Exemplo de tal fenômeno é o advento do que Foster (2015) chama de modelo de “museu como ícone”: espaços monumentais projetados por arquitetos famosos, que se tornam “emblemas midiáticos” a serviço da nova economia do turismo cultural. Ele cita os casos do Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry, e o MAXXI (Museu Nacional das Artes do Século XXI) de Roma, desenhado por Zaha Hadid e ressalta que, em casos como esses, os “museus são tão esculturais que a arte que apresentam é secundária, figurando apenas em segundo plano” (Foster, 2015, n.p). Ainda, tal tendência à construção e renovação de museus de forma monumental está ligada a um “megapropósito, tão óbvio que nem é enunciado: o do entretenimento” (*Ibidem*, n.p). Isso pode ser explicado, de acordo com Voorhies (2017), pela tendência à consideração das principais instituições de arte como motores econômicos, o que faz com que elas sejam incumbidas de oferecer experiências para os visitantes, transformados em consumidores no que emergiu como uma indústria cultural globalizada.

Frente a esse cenário, podemos assinalar mais uma das características distintivas das instituições experimentais em questão, que diz respeito à intenção de opor-se ao modelo de instituição baseado no entretenimento e guiado unicamente por uma lógica de mercado, no qual elementos como a atração de público acabam por ser mais relevantes que o trabalho reflexivo, colaborativo e horizontal junto aos visitantes e membros de sua comunidade.

Há exemplos tanto de instituições colecionadoras que procuram manter esse tipo de diretrizes, bem como centros de arte não dotados de acervo. Quanto ao primeiro caso, vale notar como Bishop (2013) introduz o conceito de Museologia Radical (*Radical Museology*), que diz respeito a um modelo mais experimental de museu, menos determinado por sua arquitetura, e que oferece um engajamento mais politizado com o atual momento histórico. A autora cita como exemplos três museus europeus: o Van Abbemuseum, em Eindhoven, o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, e o Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM), em Ljubljana (Bishop, 2013). Para a autora, essas instituições, orientadas por compromissos políticos claros, diferenciam-se do modelo presentista de museu em que os interesses de mercado influenciam no que é exposto; ao contrário desta vertente, utilizam-se de sua coleção para sugerir uma reflexão provocativa acerca da arte contemporânea em termos de uma relação específica com a História, motivada por um senso de urgências sociais e políticas do presente. Assim como Bishop cunha o termo Museologia Radical para marcar diferenças com relação ao modelo tradicional de museu, Esche (2001) trata de distinguir entre os museus tradicionais e os centros de arte. O curador acredita que um centro de arte, em oposição a um museu, deve criar um espaço de reflexão e discussão para artistas, grupos criativos e indivíduos, dando forma de expressão à mudança social.

O caso do *basis voor actuele kunst* (BAK)

Para melhor exemplificar as instituições experimentais às quais temos nos referido, trazemos o caso do *basis voor actuele kunst* (BAK), sediado em Utrecht, na Holanda, cujas propostas foram analisadas a

partir da perspectiva da própria instituição. Fundado em 2003 pela curadora Maria Hlavajova, o BAK foi idealizado para funcionar como um espaço para a arte, conhecimento e ativismo. Tem como missão principal advogar pelo papel crítico e dinâmico da arte na sociedade, encarando-a como forma de conhecimento ativo acerca de urgentes questões sociais e políticas da contemporaneidade (BAK, s.d). Cabe destacar como o norte da Europa foi o principal cenário de desenvolvimento do Novo Institucionalismo, pois, apesar do avanço do neoliberalismo pelo mundo nos anos 1980 e 1990, o Estado de Bem-Estar cresceu nesses países. Isso significou um aumento no investimento público em cultura, formando a base econômica e, possivelmente, ideológica, para o crescimento do Novo Institucionalismo (Ekeberg, 2013). Desse modo, o BAK pode ser considerado como um reflexo desse processo.

Os programas do BAK acompanham um tema de pesquisa específico e de longo prazo, que é periodicamente alterado, e com base no qual são realizados painéis de discussão, palestras, *workshops*, conferências, exposições, publicações e módulos educativos, em colaboração com academias de arte, universidades e escolas. O formato assumido pelo programa é determinado de acordo com as necessidades de cada projeto de pesquisa e a intenção é que nenhuma atividade se sobreponha à outra, a fim de que todas sejam consideradas espaços para reflexão e troca de conhecimento, com o objetivo de oferecer meios de mobilizar ideias, encorajar discussões, motivar colaborações interdisciplinares e inspirar ação (BAK, s.d). Os temas para os projetos são definidos a partir do envolvimento de vários grupos, como artistas, teóricos, cientistas sociais e curadores (Hlavajova, 2015).

O programa previsto para o período entre 2017 e 2020 é *Propositions for Non-Fascist Living* (Proposições para uma vivência não fascista), que, instigado pelo dramático ressurgimento e normalização de fascismos históricos e contemporâneos, vem realizando proposições em direção a uma arte de vivência contrária a todas as formas de fascismo, sejam essas já presentes ou iminentes no contexto atual (BAK, 2017a). O projeto assume variadas formas, como exposições, conversas, performances, exibições de filmes e conferências performáticas, por parte de artistas, educadores, pesquisadores, entre outros. Entre as exposições já realizadas dentro do programa está *Matthijs De Bruijne: Compromiso Político* (2018), sobre a obra desse artista, cuja prática esteve ligada, nos últimos quinze anos, a colaborações de longo prazo com movimentos sociais, grupos e organizações fora das instituições tradicionais de arte. Assim, De Bruijne analisa maneiras de unir arte e lutas sociais, buscando conexões entre a prática artística e organizações políticas de base, formas de representação e protesto, e o desejo por criar novas imagens e imaginários relacionados à justiça social (BAK, 2018a). A exposição também apresentou obras de Jeremy Deller, Piero Gilardi e Mierle Laderman Ukeles, que tratam de temas como relações de trabalho e a associação entre arte e protesto. Vinculado à exposição, foi realizado o encontro *Propositions #3: Art as Commitment* (Proposições #3: Arte como Comprometimento), referindo-se ao título da exposição, Compromisso Político, que diz respeito não a um compromisso, mas a um comprometimento ou, ainda, obrigação política, de modo que, para De Bruijne, essa brecha na tradução abre espaço para o questionamento acerca do que seria um verdadeiro comprometimento político na e por meio da arte. O encontro foi norteado por questões tais quais: como podemos pensar e desenvolver uma prática artística comprometida tanto com o movimento político, como com a arte? Como evitar a apropriação ao se trabalhar com e dentro de movimentos sociais? É possível chamar de “políticos” os trabalhos inseridos nas instituições de arte, quando esses utilizam uma linguagem ilegível fora delas? Participaram os artistas Matthijs De Bruijne e Graciela Carnevale, o historiador da arte Sven Lütticken, o sociólogo e teórico político Merijn Oudenampse e a teórica política Femke Kaulingfreks (BAK, 2018b).

Outra proposta desenvolvida pelo BAK foi *Future Vocabularies*, um projeto de pesquisa, educação, exposição e publicação de longo prazo, que se desdobrou entre 2014 e 2017. O projeto buscou unir artistas, teóricos e ativistas a fim de postular trajetórias de pesquisa propositivas com relação a como pensar *com* e *por* meio da arte sobre algumas das questões mais urgentes que definem a contemporaneidade, tais como a subsistência de refugiados, a sustentabilidade do planeta e o futuro da infraestrutura institucional. Os colaboradores do projeto acompanharam a instituição e ajudaram no desenvolvimento de sua agenda semestral de atividades (BAK, 2014). Com relação aos projetos anteriores, *Future Vocabularies* foi desenvolvido paralelamente à fase final de *Former West*, que se estendeu de 2008 a 2016. Esse projeto também consistiu em uma proposta multifacetada, sendo um projeto de investigação, coletivo e nômade, que tomou forma por meio de uma série de congressos, exposições, publicações, plataformas educacionais e programas discursivos, realizados junto a instituições artísticas e educacionais internacionais (BAK, 2008). Sua temática partiu do questionamento acerca da situação do Ocidente após o fim da bipartição do mundo pela Guerra Fria. Tendo resultado em publicação homônima, *Former West* buscou unir teoria e prática de arte e política para esboçar uma cartografia do contemporâneo, bem como tentar intervir no presente por meio da articulação de alternativas propositivas à narrativa canônica do pós-1989. Nesse contexto, o projeto buscou estabelecer um prisma alternativo por meio do qual a arte pudesse ser vista, revista e recuperada (*Ibidem*).

Quanto aos projetos educativos, o BAK trabalha regularmente junto à Universidade de Amsterdã, a Universidade de Utrecht, a *Hogeschool voor de Kunsten*, também em Utrecht, entre outras instituições acadêmicas na Holanda e no exterior, como a *Goldsmiths College* de Londres e a *Academy of Fine Arts* de Viena, com o intuito de difundir os conhecimentos gerados no BAK em diversos contextos educacionais (BAK, s.d). Destaca-se também o *Learning Place*, uma plataforma educacional que consiste em uma base por meio da qual os participantes podem interagir e realizar trocas com artistas, acadêmicos e ativistas que contribuem para os projetos da instituição (BAK, s.d). Ademais, são realizados cursos livres como Arte e Política, com encontros semanais ao longo de seis semanas, e a Escola de Verão: Arte como Política, um curso intensivo realizado em uma semana no mês de julho, centrado sobre práticas que habitam espaços que se sobrepõem, como produção cultural, arte, estética e política.

Quanto à relação do BAK com o público, Hlavajova (2015) trata de estabelecer distinções entre os termos "público" e "audiência", desse modo, se refere ao primeiro com base na noção de esfera pública, um espaço a ser preenchido com negociações a respeito de como viver juntos³ (Hlavajova, 2015), e que, portanto, encara os indivíduos inseridos na noção de público como participantes. Ela explica que um diálogo acerca de preocupações públicas não pode ser realizado exclusivamente diante de objetos exibidos em galerias, assim, outras maneiras precisam ser examinadas, e cabe à instituição de arte a responsabilidade por essa tarefa. Ela elenca os três tipos de grupos de participantes envolvidos com o BAK: o primeiro é formado pelos profissionais culturais, que participam do desenvolvimento e realização de projetos da instituição. O segundo é constituído por visitantes de exposições e atividades discursivas ali organizadas. O terceiro e mais remoto (física e geograficamente) é formado por pessoas com as quais o BAK se comunica por meio de suas publicações, incluindo folhetos contendo informações importantes a respeito das questões principais de cada projeto, os quais são distribuídos gratuitamente para uma ampla rede de recipientes internacionalmente (Hlavajova, 2015). Também são publicados manuais críticos, com textos de artistas e teóricos, que servem de plataformas paralelas para explorar

ideias particulares. Outra forma de comunicação da instituição com esse grupo remoto se dá por meio de seu *website*, que inclui um arquivo de vídeo com todas as palestras, conferências, conversações e painéis de discussões lá realizados, além de referências como recomendações de leitura acerca dos assuntos com os quais o BAK está engajado, bem como outras informações de pesquisa. A diretora nota as inevitáveis diferenças entre as formas de recepção com relação aos participantes remotos e os visitantes locais do BAK. No entanto, para ela, dado o tipo de trabalho proposto pela instituição, a noção de acesso a ideias e conhecimento articulados por meio de suas atividades é de muito maior importância do que a contagem de público dentro de seus limites físicos (Hlavajova, 2015). Desse modo, ela não desconsidera a interação interpessoal e espacial que se dá nas visitas, entretanto, entende que os canais institucionais de comunicação não podem se resumir unicamente às exposições. Assim, palestras, conversas, publicações de vários tipos, a internet e a blogosfera são canais utilizados pela instituição não como espaços para divulgar o que fazem ou como forma de marketing, mas sim como canais por meio dos quais a equipe do BAK é capaz de divulgar conhecimento, ideias e proposições que possam ser utilizadas publicamente (*Ibidem*).

Destaca-se também o *BAK Fellowship Program*, inaugurado em 2017, programa que oferece 10 vagas para residentes de pesquisa por ano para pesquisadores locais e internacionais com investigações baseadas na intersecção entre arte, teoria e ação social, e que organizam conversas, leituras, performances e outras atividades dentro da programação da instituição. Entre os projetos de pesquisa que integram o programa de 2018/2019 encontra-se o da artista Yasmine Eid-Sabbagh, baseado em sua vivência no campo de refugiados palestino Burj Shamali, e que aborda as condições e efeitos da migração global e políticas de refugiados, buscando tornar visíveis questões de representação política e hierarquias de poder (BAK, 2018c).



Fig. 4. Roda de conversas com o grupo New Women Connectors, no BAK. Foto: Rob Godfried.

Além da ênfase sobre a pesquisa com relação às intersecções entre arte, política e prática social, a instituição também realiza atividades que buscam uma aproximação com os coletivos e comunidades locais. Nesse sentido, nota-se a série de atividades *BAK, basis voor...*, em que são recebidas diversas organizações engajadas com temas urgentes à contemporaneidade e o desenvolvimento de proposições a eles relacionadas. Como exemplo temos o *workshop* de 2019 desenvolvido junto à divisão de Utrecht do grupo Extinction Rebellion, voltado para a mobilização frente à perda da biodiversidade e mudanças climáticas em escala global. Também foi realizada a roda de conversas com as integrantes do grupo New Women Connectors [fig. 4], criado na Holanda e composto por mulheres imigrantes, migrantes e refugiadas, que, em uma época de normalização do populismo da extrema direita e dos fascismos contemporâneos, acreditam na necessidade do desenvolvimento de propostas pela luta por dignidade humana e direitos fundamentais de imigrantes e refugiados na Europa (New Women Connectors, s.d).

Quanto ao envolvimento com a comunidade de Utrecht, destaca-se a performance *What is the city but the people?* (O que é a cidade, senão as pessoas?), organizada em 2018 pelo BAK junto ao Centraal Museum Utrecht e o SPRING Performing Arts Festival [fig. 5], que convidou os habitantes a contar suas histórias, criando um autorretrato coletivo e dinâmico da cidade (BAK, 2018d). A performance resultou também na exposição *The People are the City* (As pessoas são a cidade) realizada no BAK, que retratou mais de 300 histórias de participantes da performance (BAK, 2019). Em 2017, foi realizada a proposta *Art Works on Commission, Free* (Obras de arte comissionadas, grátis), em que dezoito jovens artistas trabalharam nas ruas e espaços públicos de Utrecht, desenvolvendo projetos artísticos que respondessem aos desejos e aspirações dos habitantes da cidade (BAK, 2017b).



Fig. 5. Performance *What is the city but the people?* (O que é a cidade, senão as pessoas?), Utrecht, 2018, organizada pelo BAK junto ao Centraal Museum Utrecht e o SPRING Performing Arts Festival. Foto: Tom Janssen.

Ao analisarmos a programação do BAK, nota-se uma ênfase sobre a pesquisa acerca da interseção entre práticas artísticas, ação social e política, principalmente no que diz respeito a temas urgentes na contemporaneidade, por meio do trabalho conjunto entre artistas, coletivos, curadores, teóricos e organizações sociais que se desdobram em diversos tipos de atividades, como seminários, publicações e exposições, seja a partir da instituição ou junto à Academia, por meio de diversas parcerias. É importante questionarmos, nesse contexto, a capacidade de difusão desses conhecimentos para os visitantes e participantes das atividades propostas, para que eles não fiquem restritos apenas a um grupo especializado, já familiarizado com o campo da arte. Uma vez que partimos de uma perspectiva institucional para analisar as propostas, ainda não foi possível avaliar a efetiva participação dos visitantes “não-especializados” nas atividades realizadas. Por outro lado, pudemos observar um esforço por parte da instituição tanto em abarcar as comunidades locais como em diversificar os canais institucionais de comunicação, a fim de facilitar o acesso às ideias e ao conhecimento articulado por meio das propostas da instituição. De modo geral, consideramos a importância do BAK principalmente no que tange ao “incentivo e fomento a”, bem como a “pesquisa sobre” e a “difusão de” propostas artísticas que se intersectam com os âmbitos da política e da ação social, como resposta às necessidades de diversas comunidades, em diversos contextos.

Montmann (2007) ressalta, entretanto, como alguns museus e centros de arte, tais quais a Kunstwerke Berlim, o Museu de Arte Contemporânea de Oslo, o Centro de Arte Contemporânea em Vilnius, a Kunsthalle de Helsinki e o Instituto Nórdico para Arte Contemporânea (NIFCA) passaram por posteriores mudanças, bem como por redirecionamentos de cursos políticos, após a experiência do Novo Institucionalismo. O Museu de Arte Contemporânea de Oslo fundiu-se a outros museus nacionais da cidade sob a administração do Museu Nacional para Arte Contemporânea, Arquitetura e Design, enquanto o Centro de Arte Contemporânea em Vilnius sofreu diversos cortes orçamentários. Além disso, diversos curadores e diretores foram substituídos, o que ocasionou grande impacto na abordagem programática das instituições. Quanto ao NIFCA, a instituição foi fechada em 2007. Lind (2016) nota como as instituições experimentais enfrentaram obstáculos para dar continuidade a seus programas, já que encontraram maior dificuldade em obter financiamento e apoio por parte de seus conselhos diretores.

Para Montmann (2007), as dificuldades enfrentadas pelas instituições experimentais se devem ao fato de que espaços de criticidade não são bem-vindos em meio à “virada corporativa” no cenário institucional. A autora assinala também que tal fenômeno não afeta apenas as grandes instituições, administradas como marcas globais, como no caso do Guggenheim (exemplo claro, para o autor, de como uma instituição é concebida e dirigida por políticos e patrocinadores), mas também instituições de médio e pequeno porte, que deveriam ser experimentais, mas se veem forçadas a organizar programas curatoriais similares aos das instituições maiores e melhor estabelecidas. Para Voorhies (2016), é imposta às instituições de arte a necessidade de produzir experiências cada vez maiores e mais espetaculares, que gerem capital econômico e cultural⁴.

Esche (2011) ressalta como não se deve esperar que uma instituição experimental seja massivamente popular e que patrocinadores amplamente abracem suas propostas. Nesse sentido, seria inverossímil esperar que o Novo Institucionalismo fosse se transformar em uma nova ideologia, capaz de tomar conta das instituições, de modo a substituir seus “antigos” pressupostos. Porém, o mais importante, para ele, é a possibilidade de que essas experimentações surtam efeitos em instituições maiores (Esche, 2011). Nesse sentido, Voorhies (2016) observa como, apesar de o termo não ter emplacado, as atividades do

Novo Institucionalismo ainda integram o cenário geral da arte contemporânea atual: de forma dispersa e pulverizada, essas ainda existem em grandes e pequenas instituições, e em iniciativas de artistas e curadores mundo afora.

Sendo assim, consideramos as propostas de experimentações institucionais aqui discutidas como válidas e importantes para inspirar a construção de instituições críticas e reflexivas, sejam elas de menor porte, em que é possível se estabelecer uma relação de proximidade com sua comunidade mais imediata, ou ainda, que tais propostas reverberem em instituições maiores, com maior visibilidade e capazes de abarcar um maior número de participantes. Ainda, com relação ao caso do BAK, pudemos observar a possibilidade de a instituição inspirar a ação de práticas artísticas voltadas para o engajamento com a realidade social, por meio da pesquisa, fomento e difusão desse tipo de iniciativas.

Referências

ALBERRO, Alexander. Institutions, Critique and Institutional Critique. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. *Institutional Critique. an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT PRESS, 2009, p. 2-19.

BAK. *About*. s.d. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/over-ons/>> Acesso em: 26 nov. 2018.

BAK. *Art Works on Comission, Free*. 2017b. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/program-item/instituting-otherwise/to-seminar/art-works-on-commission-free/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *Fellowship – Yasmine Eid-Sabbagh*. 2018c. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/person/yasmine-eid-sabbagh/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *Former West: About*. 2008. Disponível em: <<https://formerwest.org/About>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *Future Vocabularies*. 2014. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/long-term-project/future-vocabularies/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *Long term projects*. s.d. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/long-term-project/>> Acesso em: 26 nov. 2018.

BAK. *Matthijs De Bruijne: Compromiso Político*. 2018a. Disponível em: <[https://www.bakonline.org/program-item/matthijs-de-bruijne-compromiso-politico-also-featuring-works-by-](https://www.bakonline.org/program-item/matthijs-de-bruijne-compromiso-politico-also-featuring-works-by-jeremy-deller-piero-gilardi-and-mierle-laderman-ukeles/)

[jeremy-deller-piero-gilardi-and-mierle-laderman-ukeles/](https://www.bakonline.org/program-item/matthijs-de-bruijne-compromiso-politico-also-featuring-works-by-jeremy-deller-piero-gilardi-and-mierle-laderman-ukeles/)>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *Propositions #3: Art as Commitment*. 2018b. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/program-item/matthijs-de-bruijne-compromiso-politico-also-featuring-works-by-jeremy-deller-piero-gilardi-and-mierle-laderman-ukeles/art-as-commitment/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *Propositions for Non-Fascist Living*. 2017a. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/long-term-project/propositions-for-non-fascist-living/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *The people are the city*. 2019. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/program-item/the-people-are-the-city/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BAK. *What is the city but the people?* 2018d. Disponível em: <<https://www.bakonline.org/program-item/what-is-the-city-but-the-people/>>. Acesso em: 30 maio 2019.

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum*. New York: Routledge, 1995.

BISHOP, Claire. *Radical Museology*. London: Koenig Books, 2013.

BUREN, Daniel. The function of the museum. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT PRESS, 2009, p. 102-109.

- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.
- EKEBERG, Jonas. Institutional Experiments between Aesthetics and Activism. In: HEBERT, S.; KARLSEN, A. S. (orgs.). *Self-Organized*. London: Open Editions: 2013.
- EKEBERG, Jonas. Introduction. In: *Verksted #1: new institutionalism*. Oslo: Office for contemporary art Norway and authors, 2003, p. 09-16.
- ESCHE, Charles. *Interview*. Entrevista para Mats Stjernstedt. *Artforum*. 06 dez. 2001.
- ESCHE, Charles. *The Possibility of Politics*. Entrevista para Jon-Ove Steihaug e Jonas Ekeberg. *Kunstkritikk*. 18 out. 2011. Disponível em: <<http://www.kunstkritikk.no/artikler/the-possibility-of-politics/>>. Acesso em: 27 maio 2017.
- FARQUHARSON, Alex. *Bureaux de change*. Frieze, 02 de setembro de 2006. Disponível em: <<https://frieze.com/article/bureaux-de-change>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- FERNANDEZ, I. M. G. *El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo*. *Complutum*, vol. 26, n. 2, p. 39-47, 2015.
- FRASER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. *Artforum*, XLIV, n. 1, p. 278-283, set. 2005.
- FOSTER, Hal. *Museum sem fim*. *Revista Piauí*, n. 105, jun. 2015. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>>. Acesso em: 28 maio 2017.
- GROUPE RECHERCHE D'ART VISUEL. Manifestos. In: STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*. Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 1996, p. 411.
- GROUPE RECHERCHE D'ART VISUEL. New Commitment. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT PRESS, 2009, p. 62-65.
- HEINICH, N., POLLAK, M. From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular position. In: GREENBERG, R., FERGUSON B., NAIRNE S. (orgs.), *Thinking about exhibitions*, London: Routledge, 1996, p. 231-250.
- HLAVAJOVA, Maria. *Institutional Criticality: Maria Hlavajova interviewed by Franciska Zolyom*. Entrevista com Franciska Zolyom. *Tranzit*. 9 fev. 2015. Disponível em: <<http://tranzit.org/freeschool/interju/institutional-criticality-maria-hlavajova-interviewed-by-franciska-zolyom/?lang=en>>. Acesso em: 26 nov. 2018.
- HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares - Para uma nova crítica das instituições. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 6-13, jul. 2008.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen. Interpretive Communities, Strategies and Repertoires. In: WATSON, Sheila (org.). *Museums and their Communities*. New York: Routledge, 2007, p. 98-116.
- KOLB, L.; FLUCKIGER, G. New Institutionalism Revisited. *On Curating*, n. 21, p. 05-16, dez. 2013.
- MARTINI, F.; MARTINI, V. Questions of Authorship in Biennial Curating. In: VAN HAL, M.; OVSTEBE, S. *The Biennial Reader*. Hatje Cantz, 2010, p. 260-275.
- MONTMANN, Nina. *The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future*. Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir, ago. 2007. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>>. Acesso em: 02 jun. 2019.
- NEW WOMEN CONNECTORS. *About*. Disponível em: <<https://newwomenconnectors.com/about/>>. Acesso em: 20 set. 2019.
- RECTANUS. M. W. *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- RECTANUS, M. W. Globalization: Incorporating the Museum. In: MACDONALD, Sharon (org.). *A Companion to Museum Studies*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.
- SMITH, Terry. *Talking Contemporary Curating*. Independent Curators International, 2015.

UUSITALO, Liisa. The roles of art museums – challenges to their marketing. In: UUSITALO, Liisa (org.). *Museum and visual art markets*. Helsinki: Helsinki School of Economics, 2008, p. 07-20.

VOORHIES, James. *Beyond Objecthood: the exhibition as a critical form since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2017.

VOORHIES, James. Prologue: to a beautiful problem. In: VOORHIES, J. (org.). *What ever happened to New Institutionalism?* Berlin: Sternberg Press, 2016.

WEIL, Stephen. From Being About Something to Being For Somebody. In: ANDERSON, Gail. *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. Plymouth: AltaMira Press, 2012, p. 170-190.

WELCHMAN, J. C. Introduction. In: WELCHMAN, J. C. (org.). *Institutional Critique and After*. Zurique: JRP Ringier, 2006, p. 11-20.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Notas

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Especialista em História da Arte pela Belas Artes – São Paulo. Este artigo é fruto de pesquisa financiada pela CAPES, orientada pela Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk. E-mail: nicolepmarziale@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6497-5964>

¹ “(...) there no longer is an outside” (Fraser, 2005: 100).

² “It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to” (Fraser, 2005: 105).

³ “(...) And I do not mean that “public” equals audience; I really have the notion of the *public sphere* in mind when I talk about this, a space between us that we fill with ongoing negotiations about how to live together” (Hlavajova, 2015, n.p).

⁴ “With an emphasis on the curator as the organizer and a significant source of critical content and motivation, the responsibility of the institution to police its own behaviors and borders becomes even more urgent (...) Indeed a critical attitude faces a fugitive position in the midst of globalized contemporary art, an industry that has the potential to reduce the potency of critique through absorption and the need to produce greater and more spectacular experiences that generate economic and cultural capital” (Voorhies, 2016: 73).

Artigo recebido em novembro de 2018. Aprovado em maio de 2019.