

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

JHON ERIK VOESE

**A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA COMO REDE COMPLEXA DE CRIAÇÃO:
O CASO FAXINAL DAS ARTES (2002)**

CURITIBA

2021

JHON ERIK VOESE

A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA COMO REDE COMPLEXA DE CRIAÇÃO:
O CASO FAXINAL DAS ARTES (2002)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

Curitiba

2021

Aos artistas, produtores culturais e curadores
que sobrevivem buscando alternativas ao
espetáculo.

RESUMO

O presente trabalho se debruçou sobre o Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos que aconteceu entre os dias 17 e 31 de maio de 2002, em um município do interior do Paraná, chamado Faxinal do Céu. Com esse evento o governo do Paraná, na figura de seu governador Jaime Lerner pretendia dar conta de dois objetivos bastante claros, embora se coloquem quase como contradições entre si e que eram basicamente: a) realizar um evento para os artistas debaterem sobre a própria atuação no sistema da arte e b) formar um acervo com as obras produzidas durante a residência. O objetivo desta pesquisa foi analisar o evento sob a perspectiva de rede complexa, baseado no conceito de sistema da arte de Anne Cauquelin (2005), além de entender quais foram as respostas poéticas dos artistas para a demanda governamental, bem como suas possíveis destinações. Para isso recorremos a outro conceito de rede, dessa vez o de Cecília Almeida Salles (2006), que propõe em *Redes da Criação* a equivalência entre obra finalizada e processo, demonstrando a importância do mapeamento das múltiplas conexões que o artista teve durante a realização de um trabalho nos levando a tecer os fios que compõe essa complexa relação entre o que foi debatido, visto e vivido em Faxinal das Artes. Outro ponto que a pesquisa evidenciou foi a relação existente entre o programa de residência e a construção do NovoMuseu. Relação esta que foi se desvanecendo até ambos se tornarem projetos completamente separados, ao ponto de as obras geradas para o acervo deste museu terem sido acervadas somente dois anos após a abertura, mas por outro museu, o MAC-PR. A discussão sobre a relação entre a residência e a construção de um museu que se colocava como alternativa ao projeto de instalação de uma “franquia” do Instituto Guggenheim, levou à discussão por parte dos artistas em 2002 sobre marcos da espetacularização, para trazer esse debate tão relevante para a época recorremos ao conceito de Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord (1997). Considerando algumas teses verificou-se que se por um lado a crítica lia Faxinal como um evento de excessos, onde decisões monocráticas do governador superaram o discurso da comunidade artística, por outro lado os artistas participantes realmente se viam como alternativa à espetacularização da arte contemporânea. Portanto, localizando o evento na teoria debordiana pudemos ler Faxinal tanto como “crítica espetacular do espetáculo” como um “plágio necessário”.

Palavras-chave: Faxinal das Artes; NovoMuseu; Redes da Criação; Espetacularização; Residência Artística.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Ação Performática de Protesto do artista Newton Goto
- Figura 2:** *Da série O poeta e o profeta* (A, B e C respectivamente)
- Figura 3:** Relação entre o coeficiente de acabamento no decorrer do tempo.
- Figuras 4:** Processo criativo de José Spaniol
- Figuras 5:** Processo criativo de José Spaniol
- Figura 6:** Processo criativo de José Bechara: *A casa cospe*
- Figura 7:** *Frotagem (Fala inacabada)* - (2002)
- Figura 8:** *Sem título* - (2002)
- Figura 9:** *Sem título* - (2002)
- Figura 10:** Tronco e galhos de araucária
- Figura 11:** *Gambiarra no Foz do Areia* - (2002)
- Figura 12:** Os Teletubbies de Faxinal das Artes (2002)
- Figura 13:** Os Teletubbies - Futebol
- Figura 14:** *Onda* - (2002)
- Figura 15:** Processo de criação da obra *Onda*
- Figura 16:** Obra não identificada. Intervenção no laboratório de informática.
- Figura 17:** Intervenção sem título atribuída a Herbert Rolim (detalhe)
- Figura 18:** *Sem título* - (2002)
- Figura 19:** Obra de Alfi Vivern (não musealizada)
- Figura 20:** Mural
- Figura 21:** Mesa sobre *Novas Formas, Estratégias e Formas de Intervenção*
- Figura 22:** Debate em um dos miniauditórios
- Figura 23:** Encerramento. Fala do curador Agnaldo Farias no grande auditório
- Figura 24:** Mesa de intercâmbio de catálogos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. ANTECEDENTES DE FAXINAL	16
1.1 UM DISTRITO NO INTERIOR DO PARANÁ FRENTE À ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL	19
1.2 - IDEIA GERAL DO EVENTO: DEBATENDO E CRIANDO OBRAS	29
1.2.1 - Um evento para os artistas	31
1.2.2 - Montar um acervo para o NovoMuseu	37
1.3 EXECUÇÃO DO EVENTO	44
1.3.1 Coordenação de Produção	45
1.3.2 Curadoria e consultoria	46
1.3.3 Uma verba que seria devolvida	55
2. FAXINAL EM OBRAS E DEBATES	64
2.1 A LISTA DE OBRAS E A DIFICULDADE DE AGRUPAR OBRAS HETEROGÊNEAS	66
2.2 O QUE FOI ENTREGUE E O QUE FICOU PARA A HISTÓRIA	71
2.2.1 Obras-objetuais, ou com o “coeficiente de acabamento” alto.	85
2.2.2 Obras Temporais, ou com o coeficiente de acabamento baixo.	93
2.3 O DIA A DIA DE FAXINAL DAS ARTES, OU O TRABALHO ARTÍSTICO E SUAS RELAÇÕES COM O ESPETÁCULO.	107
3. O PÓS-FAXINAL	119
3.1 FAXINAL PELOS JORNAIS	121
3.1.1 - Objetivos cumpridos e divergências.	123
3.2 A EXPOSIÇÃO NO MAC E A COMODIDADE EM NÃO REALIZAR A MOSTRA NO NOVOMUSEU.	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
FONTES	141
ANEXO I - LISTA DE OBRAS	144
ANEXO II - FICHA CADASTRAL	165

INTRODUÇÃO

O início do século XXI marcava a exacerbação do processo de espetacularização na arte contemporânea. Marcava também o aumento no número dos chamados espaços de arte, entre museus, galerias e feiras, a mercantilização cada vez maior das obras, o aumento do interesse das empresas em mostrar suas marcas para o público que aumentava em quantidade, mas não necessariamente se aprofundava ou se aproximava da discussão artística na mesma proporção. Os filósofos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) afirmam que: “Com o desenvolvimento do capitalismo artista, as fronteiras tradicionais que separavam cultura e economia, arte e indústria se esfumaram: a cultura torna-se uma indústria mundial, e a indústria se mistura com o cultural.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 158). Para eles essa “globalização da arte” cresceu exponencialmente por volta dos anos 2000¹. Dentro dessa “lógica espetacular”, de que falam Lipovetsky e Serroy (2015), as exposições de arte seguiram o caminho do cinema. Os autores chegam a usar o termo “blockbuster” para se referir às “megaexposições”, ou “exposições-espetáculo”, no caso, as mostras que valorizam mais os elementos expográficos do que as obras de arte. Dentro deste cenário, o governador Jaime Lerner, impulsionado por um programa estadunidense que seu genro participara, decidiu realizar em terras paranaenses o que ficou conhecido como a primeira e maior residência artística do Paraná. Essa reunião de artistas ganhou o nome de “Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos”, e aconteceu entre os dias 17 e 31 de maio de 2002. A construção de um panorama do evento Faxinal das Artes, é um dos objetivos desta dissertação. Compreendê-lo não como um acontecimento isolado, mas em suas múltiplas possibilidades e complexidades. Analisar as contradições presentes entre o discurso e prática, como meio de interpretar os motivos para um evento tão singular que foi encarado como ambicioso

¹ Lipovetsky e Serroy (2015) se referem a toda a cadeia da chamada indústria criativa, mas só para ter uma ideia em números gerais: “Entre 2000 e 2005, as trocas de bens e de serviços criativos aumentaram 8,7% ao ano em média. Segundo estudos da UNCTAD, as exportações mundiais de produtos criativos alcançaram 424,4 bilhões de dólares em 2005 (ou seja, 3,4% do comércio mundial total), contra 227,5 bilhões em 1996. O peso das indústrias culturais é hoje estimado em 2,706 trilhões de dólares, ou seja, 6,1 pontos do PIB mundial, e seu crescimento continua, apesar da crise.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 58). Os autores chegam a avançar na ideia de “sociedade do espetáculo” proposta por Guy Debord (1997), apresentando o conceito de “hiperespetáculo” onde os consumidores são também produtores desse entretenimento. Essa discussão será aprofundada nos próximos capítulos.

e importante no início, mas que depois de algum tempo se tornou apenas uma lembrança carinhosa para os que vivenciaram essa experiência.

Após algumas mudanças de formato o evento passou a ter dois curadores, Agnaldo Farias e Fernando Bini, que fizeram uma relação de 100 convidados, desses 30 paranaenses e 70 das demais regiões do Brasil. Esses convidados se deslocaram de seus ambientes normais de criação para um pequeno distrito no interior do Paraná, chamado Faxinal do Céu. Chegando lá, tiveram para si um chalé e alimentação garantida pelo Estado, bem como receberam um cachê simbólico de R\$1.500,00. Com isso, o governo se propunha a realizar dois objetivos que sempre estiveram claros: a) formar um acervo e b) promover debates entre os artistas. Portanto, ao final dos 15 dias de residência, os artistas que participaram de várias programações, entre elas as conversas e debates, faziam uma “doação” de um trabalho artístico que seria acervado e guardado pela Secretaria de Cultura do Paraná. Nosso recorte de pesquisa diz respeito à duração do evento, no caso a segunda quinzena do mês de maio de 2002, transbordando brevemente para a preparação, ou chamada aqui de pré-produção e nos dias subsequentes ao evento, a pós-produção.

Partindo dos dois objetivos estabelecemos os seguintes questionamentos: tendo em vista um contingente expressivo e diversificado de artistas contemporâneos brasileiros que foram convidados para o programa de residência com a diretriz de realizar obras que seriam incorporadas ao acervo do Governo do Estado do Paraná, nossa pesquisa pretende investigar (1) como ocorreram e em que consistiram, em linhas gerais, as respostas poéticas desses artistas; e (2) quais foram as (eventuais) destinações institucionais conferidas a tais respostas. Para isso, foi feita uma análise de fontes, buscando mapear os agentes e as ações ocorridas antes, durante e depois do evento de forma a tecer a rede complexa que foi o evento Faxinal das Artes.

Foram levantadas fontes em muitas mídias, grande parte delas sistematizadas e guardadas pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), que abriga as 104 obras providas de Faxinal, desde 2004, e que forneceu o acesso para esta pesquisa. Aqui utilizaremos fontes escritas como: matérias de jornais, textos publicados, documentos emitidos pelo Estado do Paraná, materiais gráficos usados na divulgação e o catálogo da mostra homônima; entrevistas realizadas durante o evento e publicadas numa edição especial do jornal

independente Planeta capacete, entrevistas realizadas pela equipe de pesquisa do MAC-PR, lideradas por Vera Vianna Baptista e pelas pesquisadoras Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira e Fernanda Micoski da Costa, algumas entrevistas realizadas pelo próprio autor e também alguns áudios recuperados de fitas K7, que compreendem os debates, palestras, discursos de abertura e encerramento e trechos do Ciclo de Palavras e Imagens, no caso, partes da programação oferecida pela organização do evento.

Também é importante salientar que parte dessa sistematização dos materiais guardados pelo MAC-PR só foi possível graças às artistas pesquisadoras como: Didonet Thomaz, Tânia Bloomfield, Dulce Osinski, Bernadete Amorin entre outras, bem como do arquivo pessoal de Sandra Fogagnoli, produtora cultural que comandou a produção de Faxinal e que ajudaram com empréstimos para realização de digitalizações e cópias, além de fotos e dos próprios relatos que indicavam mais pessoas que poderiam contribuir com fontes materiais ou com depoimentos.

O início da pesquisa se deu pela leitura e análise das entrevistas realizadas pelo MAC-PR, mas logo em seguida sentimos a necessidade de realizar novas entrevistas para preencher lacunas existentes, visto que a abordagem feita pelo setor de pesquisa do museu visava muito mais um entendimento sobre a montagem das obras e alguma bagagem conceitual para auxiliar nas mediações do setor educativo, do que uma compreensão sobre o evento em si. As novas entrevistas foram realizadas durante os anos de 2019 e 2020, começando pela artista Didonet Thomaz (2019), devido à sua pesquisa de monografia que foi defendida no ano seguinte ao Faxinal, mas que estava em desenvolvimento durante a residência; seguindo para a organização do evento, a saber, Fernando Bini (2020), Sandra Fogagnoli (2020), Agnaldo Farias (2020). Essas entrevistas se deram de forma não-estruturada, mas buscavam auxiliar o pesquisador a entender de que modo o evento foi organizado, desde as ideias iniciais até as ações pós-evento.

Nesse meio tempo, também foram conseguidos alguns depoimentos em áudio recebidos pelo aplicativo de mensagens Whatsapp da artista Marta Penner (2020), uma das convidadas, o que nos permitiu ler a participação de forma diferenciada para os vários artistas. Outro depoimento de muita relevância que foi enviado por e-mail foi o do professor Paulo Reis (2020), que tinha sido convidado para ser curador do evento em conjunto com Regina Melim, mas que desistiu antes mesmo da produção se efetivar por entender que o evento tinha muitas contradições

desde as primeiras reuniões. Outra fonte inédita produzida em 2020 foram os vídeos gravados por Ilana Lerner com depoimentos de seu pai, Jaime Lerner, ex-governador do estado do Paraná, que deixam claro qual foi a primeira ideia, bem como nos permitiu chegar ao evento que inspirou a residência, que foi o Art Omi de Nova York. Mesmo que a versão paranaense tenha seguido um caminho particular foi importante identificar quais os rumos possíveis que o processo de realização do evento tomou. Após a leitura e análise de algumas entrevistas, o panorama começou a ser formado e durante o processo de qualificação tomamos contato com um artigo publicado por Janaína Xavier (2020), pesquisadora que também estava estudando os materiais fornecidos pelo MAC-PR, mas com foco na musealização² das obras advindas de Faxinal. O contato com o trabalho de Janaína fez com que a pesquisa se abrisse e passasse a lidar de forma ampla sobre o evento e não somente um recorte com alguns artistas, como era a nossa ideia inicial.

Ao olhar o evento de forma ampla, as outras fontes começaram a ser muito úteis, desde os textos publicados no catálogo da mostra homônima (que exibiu pela primeira vez as obras em outubro de 2002 no MAC-PR), mas também os materiais gráficos, folders, guias, convites, contratos e outros documentos emitidos pelo governo estadual da época. Como o problema de pesquisa busca analisar as respostas poéticas, talvez a fonte de mais valia seja a própria lista de obras, que contém não só as informações técnicas que permitiram perceber a diversidade de linguagens e de materiais utilizados pelos artistas, como também forneceu muitas perguntas devido às lacunas e até possíveis contradições, visto que foi uma lista produzida provavelmente dois anos após o fim do evento.

Essas perguntas e contradições percebidas entre o que foi produzido e o que foi de fato musealizado orientou grande parte da reflexão proposta por essa dissertação. Por fim, é preciso mencionar dois tipos muito valiosos que só tivemos acesso na fase final da pesquisa, que foi a coleção de fitas K7, que compreende os debates e trechos das conversas dos artistas durante os 15 dias de residência e o acervo de fotos de José Gomercindo, o Gogô, fotógrafo da Secretaria de Cultura que esteve em Faxinal do Céu em 2002 e produziu um arsenal de quase 900 fotos. Nessas fotos e fitas K7 estão presentes grande parte da subjetividade que

² Termo usado pela autora para se referir ao ato de acervar uma obra em um museu público.

difícilmente seria acessada apenas pelos documentos burocráticos ou por entrevistas realizadas tempos depois do ocorrido.

Em suma, podemos pensar na utilização das fontes da seguinte maneira: as entrevistas com artistas e produtores realizadas pelo MAC-PR 2013/2014 - para construir uma ideia geral do evento; o diário de pesquisa da Didonet 2002 - para ter ao menos uma perspectiva subjetiva de um dos participantes, entendendo a construção poética da artista como modo singular de registrar a própria vivência; matérias de jornais de 2002 - para compreender o que estava circulando na mídia antes, durante e depois do evento; documentos oficiais 2002 - para entender os objetivos e encontrar as possíveis contradições; novas entrevistas realizadas pelo pesquisador em 2019 e 2020 - para preencher lacunas e complementar o panorama; as fitas K7 - para ter uma noção do que foi discutido em Faxinal; a lista de obras - para compreender as especificações técnicas das obras acervadas, bem como a limitação da própria lista; as imagens tanto das obras quanto as fotos feitas durante o evento - para acessar obras que não foram musealizadas e aproximar dos processos de criação das obras. Por último, alguns textos produzidos por artistas com perspectivas bastante distintas: o de Francisco Faria (2002), que esteve no evento e de maneira geral ajuda a pensar o Faxinal das Artes como uma possível alternativa aos chamados “espetáculos” e, por outro lado, o texto manifesto do artista Newton Goto, lido durante uma ação performática em 2002, como forma de protesto e que expõe os principais problemas que o fizeram desistir de participar mesmo estando na lista como um dos convidados.

Partindo das questões levantadas pelos próprios artistas, notamos que o evento se colocava como uma alternativa à suposta espetacularização da arte contemporânea, ou ao menos era assim visto por quem estava participando. Portanto, para compreender melhor a isso, recorreremos ao conceito de “espetáculo” de Guy Debord (1997) entendendo-o de uma forma ampla. Depois para um entendimento restrito recorreremos aos autores que analisam o sistema da arte com um recorte próximo ao período tido como espetacularização, que seria pós 1980. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) chegam a avançar no proposto por Debord e tratam como o século XXI, como “era do hiperespetáculo”, onde não só os trabalhadores foram modificados para serem consumidores, como agora são produtores do conteúdo espetacular, mas para ter uma noção do que estava sendo proposto pelos artistas participantes, optamos por manter a análise com foco apenas

nos “marcos” da espetacularização trazidos por eles mesmos nos debates durante a residência.

Também se fez importante a discussão sobre o conceito de “residência artística”, em que nos perguntamos: é possível chamar o Faxinal das Artes de residência artística? Para isso, recorreremos à pesquisa de Marcos Moraes (2009) que faz um mapeamento do conceito e localiza os diversos modos de residência no tempo. Além de ser uma pesquisa pioneira no Brasil, ela também se mostrou base das outras pesquisas encontradas como a de Janaína Xavier (2019) e de Ana Vasconcelos (2012).

Para entender a complexidade da produção, utilizamos o conceito de rede de Anne Cauquelin (2005), mapeando todas as conexões possíveis dadas num evento que apresenta o caráter de construção coletiva e de dissolução da autoria. Enquanto Cauquelin (2005) apresenta uma perspectiva de rede que auxilia na visualização do evento Faxinal das Artes como um momento de associação de agentes, ideias, vivências e construção de registros, Cecília Salles (2006) trabalha o conceito de rede em um nível mais íntimo, embora tão extenso e complexo em termos de conexões. Portanto, no nível de associações pessoais da organização do evento, preferimos o conceito de Cauquelin (2005), e no nível poético optamos por Cecília Salles (2006).

Ao focarmos na questão que orienta a pesquisa: “quais as respostas poéticas apresentadas pelos artistas em resposta a demanda do governo?”, buscamos o conceito de Redes da Criação, em que Cecília Almeida Salles (2006) iguala o conceito de obra acabada e processo, por isso a importância de demonstrar as conversas e debates propostos, visto que todos influenciam na construção da obra. No momento de apresentar as obras musealizadas foi necessária a utilização das tipificações de Xavier (2016), acrescentando o conceito de *time-based media*, utilizado atualmente pela Tate Modern e outras instituições, apreendido pelo pesquisador primeiramente após um workshop realizado na Pinacoteca do Estado São Paulo, em parceria com a própria Tate. Contudo, se fez necessária uma subtipificação que permitisse graduar as obras em termos de finalização, que chamamos aqui de “coeficiente de acabamento” e diz respeito à materialidade das obras entregues e as possíveis diferenças, quando há tais, entre o que foi entregue ou realizado pelos artistas e o que será visto pelo público no museu.

De forma a pensar em todas essas questões a estrutura desta dissertação segue um pressuposto semi-cronológico, onde o primeiro capítulo se concentra nos

acontecimentos e contexto que ocorreram “antes” do início da residência. No segundo, se dá a apresentação das obras e dos temas debatidos visando, portanto, uma localização durante a residência. Por fim, o terceiro capítulo busca compreender as destinações dadas às obras e principalmente a separação entre o projeto Faxinal das Artes e a inauguração do NovoMuseu. Dizemos “semi-cronológico”, pois mesmo que o foco do primeiro capítulo seja o antes, tivemos que recorrer aos textos advindos das discussões que aconteceram durante. Já no segundo capítulo, onde apresentamos as obras produzidas durante, precisamos recorrer à lista produzida tempos depois. O ouroboros capitular se completa, pois, no terceiro capítulo em que o objetivo é analisar o depois, foi preciso recorrer à ligação que existia entre a inauguração do NovoMuseu e Faxinal, presente em alguns jornais lançados antes do próprio evento.

No primeiro capítulo serão apresentadas as ideias iniciais para o evento e como elas foram se transformando no período de pré-produção, até chegar ao formato executado. O que começou como uma ideia monocrática do genro do governador e se transformou em algo complexo, devido à diversidade de pessoas envolvidas e como essas mesmas pessoas foram reagindo ao que estava sendo proposto. Partindo dos temas levantados pelos artistas, compreendemos que o contexto de Faxinal das Artes era muito maior que uma simples reunião de pessoas para falar dos próprios trabalhos, mas sim uma possível alternativa ao que chamamos de espetacularização da arte. Por isso foi preciso mapear algumas dessas ações para entender por contraposição em que se assemelhavam e no que se distanciava o evento na pequena vila de Faxinal do Céu.

Dentre esses marcos, demos maior atenção para a mostra Brasil +500 Mostra do Redescobrimento, a proposta que existia de uma franquia do Instituto Guggenheim, o aumento e as transformações nas feiras de arte e bienais, sobretudo a de São Paulo, e como para os artistas participantes o que estava ocorrendo era realmente uma solução possível, desde que fosse tratado com cuidado pelo estado. Mas, ao mesmo tempo, observando por fora, Faxinal também se colocava como um evento espetacular, por estar ligado no início à construção do NovoMuseu, como já citado, e que se colocava praticamente como a resposta curitibana às intenções do Instituto Guggenheim no Brasil.

Para analisar o evento enquanto uma rede complexa foi preciso mapear os agentes envolvidos e com isso visualizar a complexidade das conexões formadas

durante a residência. Como se trata do antes, é nesse capítulo que é feita a discussão sobre o conceito de residência, bem como as escolhas dos curadores. Para trazer o caráter prático da produção cultural também foram discutidas algumas fontes de financiamentos e como foi lidado com essa verba.

No segundo capítulo iremos trazer o dia a dia do evento. Apresentando de forma descritiva um panorama das obras musealizadas, iremos recorrer à tipificação de Xavier (2016) que nos ajuda a sair da velha divisão: suportes tradicionais x suportes não tradicionais. Ao pensar em tipificações para as obras acervadas sentimos a necessidade de subtipificá-las para melhor entender as possíveis transformações que as obras sofreram ou ainda podem sofrer entre o tempo que foram doadas pelos artistas até chegarem a ser vistas pelo público. Também apresentamos de forma mais detalhada alguns casos exemplares de cada subtipo, visando observar as diferentes manifestações poéticas que ocorreram em Faxinal.

O terceiro capítulo retoma a discussão sobre o espetáculo apresentada no capítulo um, mas dessa vez pensando nos desdobramentos do evento. A ideia era entender quais as destinações tiveram as obras produzidas na residência e por que as ações governamentais que estavam unidas em princípio acabaram se separando. Se por um lado o governo discursava que Faxinal era um evento para os artistas, por outro acabou tratando o resultado dessas pesquisas com grande desrespeito ao realizar a desprodução de forma apressada. Ao dissipar os funcionários que estiveram em Faxinal e acabar responsabilizando o MAC-PR, instituição que não participou do evento com a guarda e com a realização da mostra homônima. Como será dito durante os capítulos, essas perguntas não visam afirmar nenhuma destinação melhor que a do próprio MAC-PR, mas sim problematizar a diferença entre o discurso e a prática governamental que promove um evento com artistas de renome nacional e internacional. No entanto, ao final torna periférico o resultado dessas pesquisas poéticas com a desculpa de que estariam dando prioridade para o novo museu que seria inaugurado no mesmo ano, quando teria sido melhor discutir com a sociedade tanto a política de aquisição de acervo quanto a construção do prédio que o abrigaria.

Dito isso, o maior objetivo desta pesquisa é ser o ponta pé inicial para pesquisas que queiram aprofundar sobre o processo de criação de cada obra resultante da residência Faxinal das Artes, esteja ela musealizada ou não. Dessa forma, nas considerações finais serão levantadas algumas possibilidades de

realização de pesquisas que possam decorrer, ou desdobramentos para possíveis artigos, ensaios ou mesmo exposições e catálogos que possam querer tratar desse evento tão controverso, assim como importante para a história da arte paranaense.

1. ANTECEDENTES DE FAXINAL

O ano de 2002, que encerraria o governo de Jaime Lerner no Paraná, foi um ano marcado por projetos ambiciosos no que se refere ao sistema da arte³. Um deles foi a inauguração do NovoMuseu⁴ e o outro foi o Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos⁵. Essas duas ações do governo estavam ligadas no início, mas tomaram rumos diferentes durante suas execuções. Neste capítulo serão apresentados os antecedentes do Faxinal das Artes, não em busca de uma origem linear ou meramente cronológica, mas sim uma leitura em rede que busca encontrar os pontos que geraram transformações e modificações nas ideias iniciais, levando para a execução algo complexo, feito por meio de decisões de alto escalão, mas fruto de trabalho de muitos profissionais que estavam dedicados a construir algo sério.

Nessa busca pelos nexos, serão abordados alguns pontos por meio das fontes⁶, que, na leitura desta pesquisa, fizeram do evento uma espécie de resposta acidental ao movimento de espetacularização que ocorria nas instituições de arte do Brasil desde meados da década de 1980, mas que teve seu auge no início do século XXI. Dizemos que foi uma possível “resposta acidental” à espetacularização, pois foi lida dessa maneira por alguns artistas participantes, mesmo sem ter sido

³ Anne Cauquelin apresenta em seu livro *Arte contemporânea: uma introdução* (2005), a noção de um “sistema”, algo complexo que se apresenta “em seu estado contemporâneo”, portanto diferente do que era na “modernidade”, “produto de uma alteração estrutural” (CAUQUELIN, 2005, p.15). Nesta dissertação iremos nos referir ao sistema da arte seguindo o proposto por Cauquelin (2005) e ao longo texto iremos aprofundar a noção de rede em uma leitura de Faxinal das Artes.

⁴ Originalmente “NovoMuseu – arte, arquitetura, cidade” (VAZ, 2011) e rebatizado como Museu Oscar Niemeyer (MON) em 08/07/2003 (MUSEU, 2021) será referido aqui apenas como “NovoMuseu” em itálico. Ver: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao375061/museu-oscar-niemeyer-mon>>.

⁵ Nome oficial utilizado pelo Estado do Paraná no material de divulgação. Aqui usaremos algumas variações, como “Faxinal das Artes”, ou apenas “Faxinal”. E será referenciada textualmente toda a vez que se falar da exposição homônima que ocorreu entre 18 de outubro e 17 de novembro de 2002 no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), bem como quando se tratar do distrito que recebeu o evento iremos mencionar sempre como “Faxinal do céu”.

⁶ Ver lista de Fontes.

intencionado pelo governo e, como veremos, fazer parte dessa mesma espetacularização. Agora a pergunta que se faz é: por que um evento desse tamanho, com tantos artistas de importância estadual e nacional acabou se tornando algo quase que desviante? Algumas hipóteses serão apresentadas ao longo do texto, mas de antemão vale mencionar que a chave para encontrar esta resposta está nessa separação entre os dois projetos espetaculares do Governo do Estado realizados em 2002. É nesse sentido que concordamos com a professora e pesquisadora Adriana Vaz⁷ (2011), que em sua tese de doutorado em Sociologia diz:

Ao citar o evento de Faxinal, identificam-se duas situações que acontecem em paralelo: a preparação para inauguração do museu e a residência artística. Nesse sentido, a abertura do NovoMuseu é um indicativo de que as artes plásticas no Paraná terão maior reconhecimento dentro da política cultural adotada pelo Estado, seja pelo porte físico do museu, seja pelo investimento despendido para sua construção. Logo, difere do tipo de ação cultural realizada até então, ao tomar como exemplo essa residência artística. (VAZ, 2011, p. 21).

Aqui entendemos que a inauguração do NovoMuseu e o programa Faxinal das Artes são sim ações culturais muito diferentes, mas seguiremos por uma trilha diferente ao mapear os momentos, como essas ações e como estavam conectadas, para só então buscar as razões pela separação. Um primeiro ponto de discordância nessa breve comparação que Adriana Vaz tece sobre ambos é que ela define Faxinal das Artes como sendo delimitado aos “artistas plásticos que atuam no Paraná, e que concentram parte de seus esforços na produção artística” (2011, p.21). Ao olhar mais de perto e analisar as fontes podemos notar que o interesse era geral e não somente aos paranaenses; e os anseios dos artistas em suas falas representavam anseios da população, ao menos da população interessada em arte, além de que, artistas fazem parte da sociedade, não entidades descoladas. Além de que as obras produzidas são e serão matéria de discussão por muito mais tempo que os próprios artistas que as fizeram, portanto, é limitador achar que um evento como esse se restrinja aos próprios artistas. Dito isso é importante citar que a pesquisa de Adriana Vaz (2011) não tinha por objetivo Faxinal das Artes, mas dentre

⁷ Adriana Vaz é Doutora em Sociologia (2007 - 2011) pela Universidade Federal do Paraná, sua pesquisa intitulada *O Museu Oscar Niemeyer e seu público: articulações entre o culto, o massivo e o popular* lê o MON como um museu pós-moderno, estudo que faremos menção novamente adiante.

as pesquisas aprofundadas encontradas⁸ sobre o NovoMuseu, ou sobre o MON, é a única que minimamente cita o evento de residência justamente na introdução de sua tese. Nesse caso, entendemos a pesquisa dela como um ponto de partida comum. Todavia, aqui seguiremos pela abordagem não seguida por Adriana Vaz, que é a trilha do evento de residência, não da formação do NovoMuseu, mesmo que em vários momentos seja evocada a relação de proximidade entre essas duas ações do governo de Jaime Lerner.

O evento de residência Faxinal das Artes foi um programa de edição única realizada durante 15 dias, entre 17 e 31 de maio de 2002. Durante esse período, os artistas poderiam participar das atividades propostas e explorar seu próprio processo de criação. Apesar de ser muito difícil definir o ponto exato de início da produção de uma obra de arte, e por analogia de um evento de arte, serão apresentados a seguir alguns momentos chave que demonstram algumas mudanças de tendências, continuidade de processos, visto que olharemos para o evento diante da perspectiva de rede complexa, que faz parte do sistema das artes, como propõe a filósofa francesa, Anne Cauquelin (2005), em seu livro *Arte contemporânea: uma introdução*. Como dito, o evento foi uma ação do governo estadual do Paraná que tinha dois objetivos bastante claros: a) promover debates entre os artistas e b) fomentar a produção de obras para compor o acervo de arte contemporânea do estado. Para isso, foram reunidas em um distrito chamado Faxinal do Céu⁹ mais de cem pessoas do sistema da arte. A grande maioria se identificava como artista, mas havia também jornalistas, críticos, curadores, galeristas, músicos, um professor de tai-chi e, é claro, toda a equipe de produção composta por profissionais da área cultural de Curitiba e estagiários dos cursos de artes visuais, também da capital paranaense. A organização era da Secretaria de Cultura, à época chefiada por Monica Rischbieter¹⁰, e liderando a produção estava Sandra Fogagnoli¹¹. Para a execução desse encontro foram convidados dois curadores, que foram os responsáveis pela

⁸ O NovoMuseu/MON já foi objeto de algumas pesquisas acadêmicas, aqui focamos principalmente no momento de inauguração e transição, no caso os 2002 e 2003, para maior aprofundamento sugerimos principalmente as teses de doutorado de Adriana Vaz (2011), Deborah Alice Bruel Gemim (2017) e Karoline Barreto (2020).

⁹ Faxinal do Céu é um distrito do município de Pinhão, localizado a 339 km da capital Curitiba, de acordo com o Google Maps.

¹⁰ Monica Rischbieter esteve no comando da pasta da Cultura entre 1999 e 2002.

¹¹ Sandra Fogagnoli é produtora cultural e além de Faxinal das Artes, também atuou em outros projetos da Secretaria de Cultura, como o Conta Cultura e o Velho Cinema Novo, também esteve na equipe que organizou as exposições da abertura do NovoMuseu, e seguiu atuando nessa área fazendo parte da equipe do Museu Oscar Niemeyer até 2018.

indicação dos artistas e poderiam contribuir na organização das atividades. Fernando Bini¹² fez a indicação de 30 artistas do Paraná e Agnaldo Farias¹³, por sua vez, foi responsável por 70 convites aos artistas de outras regiões do Brasil. Dentre os artistas convidados se encontravam as mais variadas linguagens, como: pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo, performances etc. Até hoje, próximo de completar o vigésimo ano de sua realização, o evento suscita controvérsias e até polêmicas no campo artístico paranaense. Há quem o veja de maneira elogiosa e quem, por razões pessoais, políticas, éticas ou estéticas o perceba de forma crítica. Contudo, não se pode negar a importância que esse evento teve, seja na produção de obras/objetos e ações artísticas resultantes dos 15 dias de trabalho in loco¹⁴, seja por seu formato ousado, que deu liberdade aos curadores, liberdade aos artistas e liberdade à equipe de produção.

Apresentado os motivos e formas de leitura do evento analisado, seguiremos adiante com uma leitura possível dos acontecimentos que levaram à realização da primeira residência artística em terras paranaenses e como ela foi quase que uma resposta acidental à espetacularização da arte contemporânea dentro de um contexto de uma cultura globalizante da virada do século XX para o XXI, mesmo que desde já tenha sido deixado claro que entendemos que o programa está intimamente ligado com essa mesma espetacularização.

1.1 UM DISTRITO NO INTERIOR DO PARANÁ FRENTE À ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA GLOBAL

Em 2001 o então governador do Paraná, Jaime Lerner, havia retornado de uma viagem que havia feito aos Estados Unidos, e estava motivado a realizar algo no campo da arte no Paraná. Para ser mais específico, ele voltara de Nova Iorque, onde moram sua filha, a bailarina e coreógrafa Andrea Lerner e seu genro, o artista plástico Sebastiaan Bremer. Neste retorno foi quando apresentou à sua equipe a ideia que deu origem ao maior projeto de residência artística, em número de

¹² Professor do departamento de Design da Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC-PR, curador, crítico e historiador da arte paranaense.

¹³ Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP, curador e crítico de arte.

¹⁴ Optei por essa expressão, pois entendo que o trabalho artístico é constante e perene em termos mentais, ou seja começa muito tempo antes da execução em si da obra de arte e segue até muito depois da obra entregue, conforme Salles (2006).

participantes concentrados simultaneamente, já feito por algum governo brasileiro. Quando perguntado sobre a origem do evento, em 2020, o agora ex-governador respondeu da seguinte maneira:

A origem do Faxinal é a mesma... quer dizer... é repetir uma ideia de residência que o meu genro fazia... em termos de arte... ele frequentava uma residência e eu achei muito boa a ideia e resolvi fazer com os professores porque eu achava que pra (sic) melhorar o ensino tinha que melhorar o nível dos professores [...] (LERNER, 2020)¹⁵

Essa questão de origem da ideia é trazida aqui em um caráter genealógico, visto que adiante será possível verificar as transformações do formato logo nas primeiras reuniões de produção. No entanto, vale a pena notar desde já que o ex-governador sugere que, originalmente, queria ter feito um evento para os professores de arte, algo parecido com os projetos de formação continuada, que já ocorriam na Universidade do Professor¹⁶, que era sediada em Faxinal do Céu. Essa informação também dá uma primeira pista da escolha do local. No caso, como já havia um projeto de formação com os professores e a estrutura formada por “350 chalés devidamente remodelados e adaptados para abrigar confortavelmente cerca mil pessoas”, como dizia o folder de divulgação do evento¹⁷, fazia sentido usar essa mesma estrutura para receber os artistas.

Enquanto a ideia de Faxinal das Artes ia tomando forma, o campo da arte estava vivendo um momento de grandes espetacularizações, tendo como marcos, a exposição dos 500 anos¹⁸, a vinda do Guggenheim para o Brasil¹⁹, as bienais²⁰ e as

¹⁵ Em 15/06/2020 enviei algumas perguntas sobre Faxinal das Artes para a filha de Jaime Lerner, Ilana Lerner Hoffman, para que quando possível ela conversasse com ele a respeito, visto que pela idade avançada de Jaime (82 anos à época) e o contexto de 2020, não seria viável realizar uma entrevista mais formal. Em 29/06/2020 recebi sete pequenos vídeos, os quais transcrevi e podem ser lidos integralmente no Apêndice “A” desta dissertação - Transcrição das entrevistas realizadas.

¹⁶ Em 2007, a pesquisadora Marta Beatriz Dos Santos Dall’Igna, defendeu sua dissertação de mestrado que trata da Universidade do Professor com mais detalhes, sob o título “Gestão Compartilhada (Apms) No Paraná: A História Da Descentralização Da Educação Do Governo Jaime Lerner (1995-2002)”, onde ela compara os dois modelos de Gestão da Educação no Paraná, o denominado como “Gestão Democrática” vigente entre 1991 e 1994 (governo de Roberto Requião) e o vigente entre 1995 e 2002, chamado “Gestão Compartilhada” (governo de Jaime Lerner). Para os propósitos desta dissertação será ressaltada a diferença entre residência para artistas e a formação de professores de arte no segundo capítulo.

¹⁷ Folder SEEC divulgação Faxinal das Artes.

¹⁸ O pesquisador e produtor cultural Guilherme Barros (2013) investiga o caso em um artigo denominado *O Novo Brasil da mostra do Redescobrimento*. Nessa pesquisa o autor mapeia relações entre a política neoliberal, o projeto de uma identidade nacional para o Brasil “globalizado” e nos traz um ponto de virada para as megaexposições no país.

grandes feiras de arte contemporânea²¹ ganhando cada vez mais espaço na legitimação de obras e de artistas. Como sugere o artista paranaense Francisco Faria (2002), em um dos textos produzido durante Faxinal, denominado *Um encontro de artistas insistentes*²², ele clama: “eis o que se diz acerca das artes visuais no Brasil: a década de 80 foi a década das galerias, a dos 90, a dos curadores, e a atual é a dos especuladores. A pergunta natural: quando chegará a dos artistas?” (FARIA, 2002. n.p.). Essa “pergunta natural” colocada em palavras pelo artista paranaense e que aparece também na fala da curadora Daniela Bousso, em sua fala em conjunto com Moacir dos Anjos²³ ilustra um pouco o imaginário dos participantes do Faxinal das Artes e levanta uma questão a ser pensada: teria Faxinal das Artes sido uma alternativa possível aos grandes espetáculos, invertendo a lógica da época que valorizava o mercado, nos grandes eventos, e colocando os artistas em primeiro plano? Para pensar sobre isso vale olhar com mais atenção para o que foi chamado acima de marcos da espetacularização da arte contemporânea. Recorremos aqui a um breve histórico sobre os quatro pontos levantados pelo artista em sua análise de conjuntura, levando em conta que esses temas foram propostos nas discussões²⁴ que ocorreram em Faxinal das Artes.

¹⁹ Pedro Fiori Arantes (2010) traz um histórico do Projeto Guggenheim no Brasil em sua tese intitulada: “Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma” apresentada no doutorado em Tecnologia da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Adiante serão apresentadas outras pesquisas que também mencionam o caso da vinda do Guggenheim para o Brasil com o intuito de aproximar essa questão ao projeto do *NovoMuseu* e por consequência de Faxinal das Artes, pois foi uma discussão pautada entre os artistas participantes.

²⁰ Um estudo que contribui para o entendimento da importância das Bienais, com foco na Bienal de São Paulo, é o da pesquisadora Rita de Cássia Alves Oliveira (2001), a tese intitulada “A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural” traz elementos de leitura do evento com seu caráter de massa e será referência para esta dissertação.

²¹ Sobre isso ver a conversa entre Helmut e Cristian Viveros-Fauné (2002) presente na edição Planeta Capacete - Especial Faxinal do Céu, também a tese de doutorado de Bruna Wulff Fetter (2014) publicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo Instituto de Artes, no Programa de pós-graduação em Artes Visuais, doutorado em História, Teoria e Crítica, intitulada “Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte”.

²² O Texto de Francisco Faria foi publicado em 11 de junho de 2002 na Gazeta do Povo e também consta junto com outras conversas registradas por Helmut Batista, no impresso *Planeta Capacete Especiais Faxinal* (2002), ambos disponíveis para consulta no setor de pesquisas do MAC-PR.

²³ Debate do dia 21/05/02: Sobre o tema INSTITUIÇÕES E CURADORES - Marcelo Araújo (Pinacoteca - SP), Moacir dos Anjos (MAMAM - PE), Daniela Bousso (Paço das Artes - SP); verificado pela gravação em Fita K7 - disponível no setor de pesquisa do MAC-PR;

²⁴ Helmut Batista e Cristiana Tejo foram dois convidados da lista apresentada por Agnaldo Farias e apesar de contarem como artistas, a atuação deles foi a de promover, mediar debates e conversas sobre o sistema da arte. As discussões serão aprofundadas no capítulo 2 que trata do dia a dia do evento, mas os temas tratados no capítulo 1 podem ser verificados pelas entrevistas realizadas por Helmut Batista publicadas na edição Planeta Capacete Especial Faxinal (2002); através das conversas registradas em fitas K7, que concentram trechos dos debates realizados no chamado

1.1.1 Espetacularização da arte no Brasil globalizado

A Brasil +500, mostra do redescobrimento, aconteceu entre 23 de abril e 10 de setembro de 2000, no Parque Ibirapuera e contava, como descreve o pesquisador e produtor cultural Guilherme Barros (2013), com dezesseis curadores e entre eles o curador geral Nelson Aguilar, chegou a ocupar 60 mil metros quadrados e tinha por trás da organização a empresa Brasil Connects, de Edemar Cid Ferreira. É sobre a figura de Edemar que recai a crítica de Barros (2013), ao remontar o histórico do mesmo como diretor da Bienal de São Paulo, ele afirma:

A grande característica da Bienal na era Edemar Cid Ferreira foi a transformação de uma exposição que primava pela qualidade artística, sendo espaço de discussão e formação tanto de público quanto de artistas, para um evento de entretenimento que visava, acima de tudo, sucesso de público. Menos reflexão, mais lazer (BARROS, 2013 p. 2).

A conclusão do estudo de Barros (2013) seria que tanto as bienais da era de Cid Ferreira, como a Brasil +500, são exemplos do distanciamento que houve entre a relação “qualidade artística” versus “lazer”, e se poderia aqui estender à ideia de espetáculo, entendido aqui como na definição de João Freire Filho (2003) em seu artigo *A sociedade do espetáculo revisitado*, publicado em 2003 na revista FAMECOS, o texto diz:

Debord situa o espetáculo dentro do quadro de referência do capitalismo avançado e seu imperativo estrutural de acumulação, crescimento e lucro mediante a transformação em mercadorias de setores previamente não colonizados da vida social e da extensão da racionalização e do controle burocrático esferas do lazer e da vida cotidiana. (FREIRE FILHO, 2003. p. 35-36)

Seria, portanto, nessa mistura entre arte contemporânea, lazer e lucro que a era Cid Ferreira estaria operando, não que o capitalismo avançado já não se manifestasse no mercado de arte, mas ao tornar as exposições de arte um espetáculo, essas mudanças de foco ocorrem, ou seja: por um lado, o do visitante, seu momento de lazer é também um momento de elevação do capital cultural,

“Ciclo de Palavras e Imagens”, organizado por Cristiana Tejo; seja nos debates propostos pela própria organização, os quais serão trazidos através da programação impressa que foi entregue aos artistas e também de trechos encontrados nas fitas K7, quando estas tratarem dos debates promovidos.

portanto existe uma burocratização do tempo livre. Por outro, a quantidade de pessoas é mais importante do que qualquer outra coisa, pois é daí que vem o lucro dos patrocinadores, ou como chamou Francisco Faria no texto de Faxinal, dos “especuladores”, que são esses novos agentes que passam a atuar no controle e na difusão do sistema da arte.

Entendendo um pouco sobre a mostra Brasil +500, veremos agora o caso da franquia do Guggenheim. A vinda do Guggenheim para o Brasil acabou não acontecendo, mas gerou debates entre os artistas e políticos, inclusive em Faxinal das Artes. Outra consequência das conversas sobre se estabelecer um novo Guggenheim em terras brasileiras também fez com que novas instituições fossem criadas numa espécie de resposta à instituição norte-americana. No entanto, iremos focar apenas no caso de Curitiba, com o seu NovoMuseu, atualmente rebatizado para Museu Oscar Niemeyer (MON), por entender a relação próxima com o objeto de estudo desta dissertação.

Sobre o caso, curiosamente chamado pela mídia de McGuggenheim²⁵, teremos como base algumas pesquisas de doutorado e matérias de jornal que perpassam por esse assunto, mas já se aponta aqui uma lacuna de pesquisa que pudesse sintetizar essa discussão com maior profundidade²⁶. Uma das pesquisas sobre o MON é a da artista e pesquisadora Deborah Alice Bruel Gemim (2017) que, ao construir sua narrativa em três tempos sobre o museu, relaciona o governo de Jaime Lerner, arquiteto de formação, ao projeto Guggenheim, estando próximo do início das obras para o NovoMuseu:

²⁵ As letras “Mc” adicionadas ao sobrenome Guggenheim eram um modo jocoso de se referir à iniciativa da Fundação e do Museu Solomon R. Guggenheim (NY) de estabelecer “franquias”, seria uma referência à rede de Fastfood McDonald, conhecida por um modelo de negócios baseado em franquias ao redor do mundo (ARANTES, 2010). Ver também Roland Betancourt (2009) o texto “Beyond the ‘McGuggenheim’: Museum Globalization and its Critics”.

²⁶ Existem textos que ajudam a compreender o “Efeito Guggenheim”, ou “Efeito Bilbao”, geralmente ligados à arquitetura e vão desde estudos que enxergam esse efeito com bons olhos como o caso do arquiteto e curador Ricardo Ohtake (2000) que analisa a criação dos novos museus pelo lado do desenvolvimento da cidade e das boas transformações advindas com esses monumentos espetaculares, mas não encontramos uma pesquisa síntese sobre essa experiência no Brasil, mesmo que ela não tenha se concretizado de fato, houve certa efervescência no meio cultural em várias cidades do Brasil, como será demonstrado. Ainda sobre o “Efeito Guggenheim” ver também o artigo de Lorenzo Vicario e P. Manuel Martínez Monje (2003) que se utiliza quase de forma pejorativa do termo “Guggenheim Effect” ao analisarem um bairro de Bilbao com potencialidades perigosas ao chamado *Gentrification*, que seria em termos grosseiros quando uma parte da população é sistematicamente expulsa de sua própria região da cidade em nome de um “embelezamento” de certas áreas.

De igual forma, não parece uma coincidência que, em 2001, na onda dos novos museus do mundo, a franquia Guggenheim estivera no Brasil, à procura de uma parceria na América do Sul. As cidades de Curitiba, Recife, Salvador e Rio de Janeiro se candidataram, oferecendo seus espaços, facilidades e apresentando suas vocações culturais (GEMIM, 2017, p. 53).

O trecho acima foi extraído da tese de doutorado em Artes Visuais, de Deborah Gemim (2017), nele se pode notar também outras cidades que concorriam na busca por sediar o novo Guggenheim. Adiante, a pesquisadora cita que em entrevista, embora o ex-governador negue o interesse em estabelecer uma franquia do Guggenheim em Curitiba, não nega que qualquer entidade que quisesse dar apoio seria bem-vinda, principalmente no que concerne ao acervo. Na entrevista usada por Gemim (2017) o ex-governador menciona, não só o Guggenheim, mas também outros centros grandes como a Tate Gallery ou o Centro George Pompidou, como exemplos de entidades que poderiam contribuir com um acervo para o NovoMuseu. É aqui que os pontos começam a se ligar, mas antes de aprofundar nessa questão de um acervo para o novo museu, vejamos um trecho de uma matéria²⁷, publicada pela Folha de São Paulo, às vésperas da inauguração do NovoMuseu.

Mas, de início, houve a possibilidade de a construção de Oscar Niemeyer ser utilizada pela Fundação Guggenheim para instalar um museu. As negociações não foram satisfatórias, e foi imaginada outra solução, um "outro modelo" de museu. Algo "anti-Guggenheim"; mais barato, em seu custo, e com uma clara função social (REZENDE, 2002).

Apesar de enunciar como sendo “mais barato” a própria reportagem estima que o valor investido foi de 14 milhões de dólares, o que estimado nos valores da época, devido à elevação da moeda estadunidense no Brasil ao final de 2002, seria algo próximo a 56 milhões de reais. Apenas para fins comparativos, o valor investido em Faxinal das Artes é estimado em 600 mil reais, no caso, pouco mais de 1% do valor da reforma e construção do prédio que abriga o museu. Esse valor parece pouco, tendo em vista que foi investido em algo para a comunidade artística e simultaneamente na compra de obras²⁸. Ainda assim, à época (e talvez até hoje) foi

²⁷ A reportagem data de 18 de novembro de 2002, apenas quatro dias antes da inauguração do NovoMuseu.

²⁸ O uso das aspas se dá por conta de que Faxinal não foi exatamente uma política de aquisição de acervo e isso gerou inclusive discussão por parte dos artistas, esse assunto será retomado no subitem 1.2.2 Montar um acervo para o NovoMuseu.

considerado por alguns artistas críticos ao evento e pela mídia impressa de Curitiba um valor muito alto a ser investido dessa forma²⁹. Uma comparação mais justa talvez fosse apenas com os valores utilizados para as quatro mostras temporárias e todo o cerimonial de abertura do referido museu, que de acordo com a matéria publicada no Diário eletrônico do TCE/PR:

Para custear os eventos de abertura e as quatro primeiras exposições do museu, a Secretaria de Assuntos Estratégicos recebeu R\$ 1.628.750,00 de outros quatro órgãos estaduais: Agência de Fomento do Paraná, Departamento de Trânsito (Detran), Serviço Social Autônomo Paranaense e Departamento de Imprensa Oficial do Estado. (MANTIDA, 2016, n.p.)

É diante desses valores espetaculares que se insere o tal “Anti-Guggenheim” como “mais barato” do que a franquia do Guggenheim, segundo o governo da época. Como dito, seria preciso um estudo focado apenas nos impactos da vinda do Guggenheim para Curitiba e aqui não pretendemos fazer nenhum juízo de valor entre a opção adotada e a opção descartada, inclusive a comparação com Faxinal serve apenas a título de curiosidade, pois compreendemos, como já afirmado, as duas ações culturais do governo Lerner como bastante diferentes. Contudo, o ponto mais interessante de se pensar é: se no discurso oficial, seja do próprio governador da época, seja por outras pessoas envolvidas³⁰ na inauguração do NovoMuseu a preocupação com um acervo era grande, mas o acervo que estava sendo produzido com esse fim acabou não indo para lá? A resposta talvez esteja na expectativa criada pelo governo, ou mesmo no conceito de obra de arte que poderia ou não poderia estar no acervo do museu que seria inaugurado. Iremos retomar adiante essa discussão, mas por hora se faz necessário retornar para mais um marco dessa

²⁹ Serão apresentadas no segundo capítulo algumas fontes de financiamento possíveis, mas não se pode afirmar com toda certeza de onde veio a verba, pois os registros oficiais e prestações de contas, ao menos no portal da transparência não chegam até 2002, visto que a lei que regulamenta é apenas de 2011 então os registros anteriores só podem ser acessados fisicamente no TCE-PR mediante autorização prévia e devido à pandemia da Covid-19 essa parte se tornou inviável. Ver LEI Nº 12.527, DE 18 DE NOVEMBRO DE 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 17/01/2021.

³⁰ Alexandre Fontana Beltrão, ex-secretário, para citar um exemplo, diz nas aspas apresentadas na reportagem da Folha de São Paulo, “O anti-Guggenheim - A ser inaugurado em Curitiba, NovoMuseu quer ser inédito modelo de complexo cultural”, ao se pronunciar sobre o NovoMuseu, Alex diz: “Ele [o NovoMuseu] terá um papel na educação, com a democratização de seu espaço, acervo e exposições. Nós já ultrapassamos o período de mecenato. Os governos têm um papel, e a cultura tem que ser tratada de um ponto de vista estratégico” (BELTRÃO apud REZENDE, 2002). Vale mencionar também que o mesmo Alexandre Beltrão foi condenado, de acordo com o Diário Eletrônico do TCE-PR (2016) a devolver cerca de 293 mil reais advindos do convênio feito para a inauguração do NovoMuseu, por causa de irregularidades na prestação de contas.

espetacularização da arte que estava presente nas discussões em Faxinal e nos ajuda a compreender o contexto em que se insere, que são as bienais e feiras de arte contemporânea. Além de terem sido elementos das críticas do artista Francisco Faria (2002), o tema das grandes feiras está relacionado com Faxinal, pois, um de seus curadores, por vezes tido como curador geral, Agnaldo Farias, acabara de realizar a curadoria da participação brasileira na 25ª Bienal de São Paulo³¹ e o consultor do evento Cristian Viveros-Fauné como galerista estava presente nas maiores feiras próximo aos dias do evento, como ele mesmo diz em conversa com Helmut Batista: “Fomos a algumas. Fomos primeiro a feiras pequenas como Estocolmo e na Áustria. Ainda este ano fomos a feiras mais importantes como a ARCO, Art Chicago e uma nova feira em Miami” (VIVEIROS-FAUNÉ apud BATISTA, 2002, p. 22) ao que Helmut questiona sobre o interesse europeu nos EUA:

Engraçado que o mercado Europeu está querendo se infiltrar-se (sic) no mercado americano através da praia de Miami. Ano passado deveria ter acontecido a primeira feira organizada pelo pessoal da Basiléia na [da] Suíça que é a feira mais importante no mundo das artes contemporâneas. Vai ser um teste incrível saber se as galerias realmente irão (BATISTA, 2002, p. 22).

Então entendemos aqui a importância de olhar rapidamente para esses dois fenômenos. Partindo da indagação de Helmut sobre a nova feira da Basiléia, a conhecida Art Basel Miami, apresentamos um trecho da tese de Bruna Fetter (2016), que também remonta à crítica de Francisco Faria (2002) sobre a legitimação de certos artistas através das feiras e, portanto, do mercado de arte. Em seguida, apresentamos um breve olhar para as bienais de São Paulo e como desde a época Cid Ferreira elas têm se tornado cada vez maiores e espetaculares.

Bruna Fetter (2016) analisa as feiras de arte como “plataformas de acesso”, ou “trampolins”, que alçam os artistas ao nível global. Isso porque ela parte de uma perspectiva de Bruno Latour³² e a partir disso ela foca em três grandes feiras, no caso SP-Arte, ArteBA e Art Basel Miami, sendo que a última teve seu início em 2002. Como citado por Helmut (2002), representa, de certo modo, a entrada do

³¹ Sobre a 25ª Bienal de São Paulo, a edição de 2002, que tinha como tema “Iconografias Metropolitanas” e contava com o primeiro curador estrangeiro, Alfons Hug (alemão), que segundo o site da própria Bienal “causou polêmica”. Hug foi o curador geral enquanto Agnaldo Farias esteve responsável pela representação brasileira, consta no site como destaque pela participação de artistas fora do eixo Rio-São Paulo.

³² Bruno Latour (1947-) antropólogo, sociólogo e filósofo da ciência que desenvolveu a Teoria Ator Rede, também conhecida pela sigla em inglês ANT - *Actor-Network Theory*.

mercado europeu nos Estados Unidos, por isso tratamos como um marco, mas temos a noção de que marcos são construções teóricas e não são eventos isolados, mas sim fazem parte de um processo histórico, podendo também, no máximo, ser a exacerbação desse processo. Além de estabelecer uma origem comum tanto para as feiras de arte como para as grandes Bienais, no caso, adotando como um marco a primeira Feira Mundial de 1851, Fetter (2016), também aponta que:

Apesar de ser um mecanismo de circulação e legitimação do mercado da arte desde meados dos anos 1960, com a criação da Art Cologne – primeira feira de arte contemporânea, realizada na cidade de Colônia, na Alemanha, em 1966 – foi nos anos 2000 que as feiras de arte se consolidaram como uma plataforma relevante para a configuração dos sistemas contemporâneos da arte (FETTER, 2016, p. 91).

Diante disso recuperamos a constatação de Francisco Faria (2002), apresentada no início deste capítulo, concordando que era justamente nos anos 2000, com esse “boom” das feiras que se caracteriza a “era dos especuladores”. Entretanto, aqui consideramos essa era não só pela especulação no mercado da arte, mas sim pela importância que os empresários passam a ter na promoção, divulgação e, principalmente, no financiamento de programas de formação, das exposições e por consequência da produção mesma dos objetos artísticos. O que apesar de parecer positivo é, pelo contrário, algo perigoso e até uma forma de desrespeito com quem de fato deveria estar responsável pelo sistema da arte, que no caso são os artistas. Por meio de leis como a Rouanet, e outros programas de isenção ou abatimento de impostos se vê a enorme participação dos Bancos e do empresariado na definição do que será visto ou o que será ignorado³³. Essa “entrada” do empresariado de vez no sistema da arte, remonta à era de Cid Ferreira, citado no início desse capítulo como responsável pela Brasil +500, mas também é importante localizá-lo como figura emblemática e problemática, atuando na Bienal de São Paulo.

³³ Ver o estudo de Sara Raquel de Andrade Silva (2020) apresentado no GT28 - Narrativas disputas e representatividade no sistema das artes: abordagens multidisciplinares do 44º Encontro Anual da ANPOCS, 2020. Silva (2020) apresenta dois lados dessa questão, pois se por um lado as leis de incentivo permitam certa “libertação” dos artistas dos mecenas no sentido clássico, também apresenta os problemas que esse tipo de patrocínio pode trazer, seja no sentido de cerceamento das obras e exposições financiadas, seja na atuação de marketing, onde a arte passa a ser instrumentalizada como forma de publicidade para seus financiadores.

Sobre as origens da Bienal de São Paulo, o professor e pesquisador Ricardo Fabbrini (2002) define que a maior virtude, por assim dizer, do evento era suprir uma lacuna, ou “suprir a falta de exposições sobre a origem e os primeiros desenvolvimentos da arte moderna”. O que servia como ponto de partida para, como ele mesmo defende, atualizar a chamada “inteligência artística brasileira” (FABBRINI, 2002). Porém, como já citado, isso mudou drasticamente na era Cid Ferreira com seu “menos reflexão, mais lazer” (BARROS, 2013 p. 2). Mas, seria leviano desconsiderar a popularização da arte contemporânea que ocorreu justamente nessa era dos espetáculos. Como popularização se entende a facilitação de acesso às exposições e obras de grandes nomes da arte, bem como a empregabilidade de inúmeras pessoas em toda a cadeia desse sistema.

Como um fenômeno complexo não se pode simplesmente “vilanizar” o tratamento do sistema da arte como um negócio de massas, o que acontece é que do mesmo modo não podemos ignorar as consequências que isso traz tanto para o trabalho dessas mesmas pessoas, como para a vida pessoal dos artistas que cada vez mais precisam estar atentos a todas as burocracias e meandros. O que, de certa forma, lhes tira o tempo de criação e reflexão sobre o próprio trabalho.

Tendo em vista as mudanças ocorridas no sistema da arte durante a virada para o século XXI, aqui chamada de espetacularização no sistema da arte, passando pelos marcos levantados por Francisco Faria, a mostra Brasil +500, o projeto Guggenheim (que como vimos tem uma ligação íntima com a inauguração do NovoMuseu em Curitiba), a importância das bienais e das grandes feiras de arte contemporânea, temos o cenário no qual Faxinal das Artes estava inserido. Passamos agora para a execução do evento em si, buscando entender como toda essa efervescência espetacular se desenvolve nos discursos e nas obras dos artistas convidados para os quinze dias de trabalho e reflexão em um pequeno distrito no interior paranaense.

1.2 - IDEIA GERAL DO EVENTO: DEBATENDO E CRIANDO OBRAS

No material de comunicação distribuído aos artistas mencionava os objetivos de Faxinal das Artes sem necessariamente hierarquizá-los³⁴. Em um desses materiais que iremos chamar aqui de folder estendido aparecem:

Promover o aprofundamento do debate sobre as artes plásticas; favorecer o intercâmbio entre as artes plásticas e outras manifestações artísticas; subsidiar a produção de obras por parte dos artistas convidados com o propósito de iniciar um acervo coerente com a qualidade e a diversidade de proposições estéticas características da arte contemporânea. (FAXINAL DAS ARTES, 2002a, n.p.)

Entretanto, os dois primeiros parecem se referir a mesma coisa que vamos chamar adiante apenas de “promover debates entre os artistas”, entendendo esses debates tanto no campo das linguagens artísticas, técnicas e a materialidade de suas produções, como as discussões sobre o sistema das artes, em seu âmbito econômico, social e político. Sendo, portanto, o segundo objetivo a produção de obras. Antes de aprofundarmos em cada um desses objetivos é importante passarmos rapidamente pelas ideias que motivaram o formato, para que se possa compreender melhor de que modo a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SECC) pretendia atingir esses objetivos.

Estimamos, ao menos, duas raízes principais para o formato do evento, com base nas entrevistas³⁵ analisadas. De um lado, como já citado, a ideia do governador, Jaime Lerner, inspirado pela viagem a Nova Iorque em 2001 e motivado pela experiência de seu genro, o artista Sebastiaan Bremer³⁶. Bremer mostrou ao então governador alguns projetos de residência que estavam acontecendo nos Estados Unidos, além disso, outra evidência que aponta para essa gênese está no

³⁴ É importante salientar que em um dos folders, que será referenciado como “Folder estendido” havia uma pequena observação de objetivos que dizia: “o artista tem total liberdade de definir suas prioridades, podendo não participar das atividades de intercâmbio em favor da realização da sua obra”. O que poderia indicar uma maior importância dada ao objetivo “produzir obras”, mas como será discutido adiante, os artistas tinham também a liberdade de não entregar obra alguma ao final, bem como não ficou estabelecido o que seria considerado uma obra ou produção artística suficiente para integrar o acervo.

³⁵ Nos depoimentos de Sandra em 2020, Paulo Reis em 2020, Agnaldo em 2013 e reforçado em 2020, Fernando Bini em 2020 e Jaime Lerner em 2020.

³⁶ Consta no currículo de Bremer que em 2001 ele esteve como residente no Art Omi, que de fato apresenta muitas semelhanças com o modelo aplicado em Faxinal das Artes, será abordado com mais detalhes no segundo capítulo.

texto publicado no catálogo da exposição, que ocorreu em novembro de 2002, mas que data de 18 de junho de 2002, intitulado “Carta a faxinal das artes”, e diz:

Pouco rentável em termos econômicos e políticos, a noção da residência de artistas que terminou sendo a primeira Faxinal das Artes, nasceu de uma idéia da cabeça de Jaime Lerner, Governador do Estado do Paraná (depois de inteirar-se que existiam residências similares nos Estados Unidos) (VIVEROS-FAUNÉ, 2002, n.p.).

O texto acima foi escrito por Christian Viveros-Fauné, que atuou como consultor³⁷ durante a preparação e esteve presente nos dias do evento acompanhando e participando das atividades. Christian Viveros-Fauné, crítico, curador e responsável pela Galeria Roebbling Hall em NY, galeria esta que representava o artista Sebastiaan Bremer, além de ter coordenado o Art Omi (2001) o qual Bremer participou e que possivelmente é o evento de inspiração que Lerner menciona como sendo “um programa que o seu genro fazia” nos Estados Unidos. A vinda de Christian Viveros-Fauné para Faxinal fica um pouco mais clara quando olhada para essas conexões, mas a intenção de Lerner era reproduzir a residência com os professores de arte do estado, semelhante ao que já acontecia na chamada Universidade do Professor, conforme citamos anteriormente³⁸.

De outro lado, é possível observar que a entrada de Agnaldo Farias como curador dá forma ao projeto, enquanto nas duas entrevistas é possível identificar a gênese de um pensamento ao qual Agnaldo gostaria de pôr em prática em Faxinal. Agnaldo é enfático em dizer que o evento não poderia ser para estudantes³⁹ e que deveria ser para os artistas. Um momento para trabalharem e outro de igual importância para refletirem sobre sua própria produção. O curador menciona um evento que participou no SESC Pompéia, na capital paulista, em 1998, chamado Arte em movimento.

[...] em 96 eu acho, eu tinha proposto um festival de inverno nesses moldes lá no SESC Pompéia. Você não tem que fazer coisa para estudante, a coisa tem que ser feita para artistas. Ali [no SESC] não foi já era uma coisa para

³⁷ Em alguns jornais chegou a ser chamado de curador, mas verificando a atuação dele é preciso afirmar essa atuação como consultoria, pois se distingue e muito dos papéis atribuídos a Agnaldo e Bini.

³⁸ Ver nota 15.

³⁹ Agnaldo se refere a estudantes de arte, mas interpretamos aqui, por extensão, também os professores da rede estadual, que não deixam de ser estudantes de arte de forma geral, o ponto é que o curador queria distanciar o evento de algo ligado à formação no nível educacional, como já acontecia na Universidade do Professor.

estudante, só que já estava estabelecido, mas eu tinha essa preocupação. A minha preocupação era o seguinte: as pessoas fazem, mas elas não discutem, então vamos fazer um encontro, um festival aonde (sic) não é que as pessoas vão até lá pra fazer, elas vão até lá pra discutir o que fazem. Então, por exemplo: eu chamei [o] Paulo Pasta, Gil Vicente [e] Marco Túlio Rezende. Durante uma semana, durou duas. Não lembro quanto tempo eles ficavam [lá]. Os alunos chegavam [...] com seus trabalhos e ficavam debatendo. Eu percebi que isso era fundamental. Bem o pensamento de quem vem do campo da crítica [e] sente que existe essa demanda, essa carência, essa necessidade, então o Faxinal foi vários graus acima primeiro porque já envolveu só artistas e também porque é um espaço que privilegiou tanto a produção quanto a reflexão, talvez mais a reflexão do que a produção (FARIAS, 2013, n.p.).

Vê-se a importância que o curador tinha em manter o foco do evento nos artistas e não deixar que se tornasse um evento para estudantes, visto que o último seria muito mais comum. Diante disso identificamos que o primeiro dos objetivos estava presente desde a entrada de Agnaldo Farias, sendo esse objetivo o “promover um encontro para os artistas” discutirem sobre seus trabalhos e a arte em geral.

1.2.1 - Um evento para os artistas

Em nota para o jornal O estado do Paraná, em ocasião da publicação da matéria *Faxinal das Artes empolga convidados*, de 31 de maio de 2002, a secretária Monica Rischbieter tenta deixar claro que a intenção do evento era atender uma demanda dos próprios artistas:

A secretária diz que Faxinal das Artes foi uma resposta a uma antiga reivindicação dos artistas plásticos paranaenses, que procuraram Monica Rischbieter assim que ela tomou posse. “Mais da metade dos projetos da Conta Cultura são de artes cênicas, o cinema e a música também têm o seu espaço, mas havia uma lacuna nas artes plásticas”, reconhece a secretária por intermédio da assessoria. “Além disso, queríamos proporcionar essa troca de conhecimentos e experiências, estimular a produção, colocar o Paraná no mapa das artes plásticas e renovar o nosso acervo.” (FAXINAL DAS ARTES, 2002b, n.p.).

De fato, os projetos citados por Rischbieter tinham foco em outras áreas de cultura. Ao ser perguntada por outras ações da SEEC, Sandra Fogagnoli (2002) enumera ao menos três projetos grandes. Um deles o Conta Cultura, conforme citado acima, pela ex-secretária, o Velho-cinema-novo, que de acordo com Fogagnoli (2020) realizou a inauguração de 13 cinemas pelo interior do Estado e o

chamado Comboio Cultural, que se tratava de um comboio mesmo, composto por 12 ônibus que circulavam pelo estado com espetáculos de dança (FOGAGNOLI, 2020). Esses projetos ocorreram principalmente nos dois últimos anos do governo Jaime Lerner, os anos em que Monica esteve à frente da pasta⁴⁰. Levando em conta o que diz a matéria acima seria possível dizer que Faxinal das Artes foi mesmo um evento pensado para os artistas plásticos?

Como observa a pesquisadora Janaína Silva Xavier (2019), em sua tese de doutorado em Artes Visuais sobre a musealização da arte contemporânea, intitulada “Os MACs brasileiros e a musealização da arte contemporânea: uma discussão sobre a documentação das performances e instalações”, que contém um estudo de caso sobre Faxinal das Artes, o evento não foi unanimidade entre os artistas, ao que ela expõe em uma nota de rodapé o caso do artista paranaense Newton Goto. Iremos nos deter a esse caso, pois além de Goto ter realizado um protesto contra as intenções do governo com Faxinal⁴¹. Essa diferenciação é bastante importante e ficará mais evidente adiante, o protesto de Newton Goto foi contra as intenções eleitoreiras do governo, como, de fato, aponta Xavier (2019), mas não necessariamente contra o evento em si. O fato de que ele constava na lista de artistas convidados, dá um peso maior do que se fosse por uma atitude motivada simplesmente por sua não participação.

No dia 27 de maio de 2002, o artista paranaense Newton Goto, se deslocou até o Centro Cívico, especificamente até a frente do Palácio Iguaçu, onde realizou uma ação crítica de protesto contra o evento Faxinal das Artes. De acordo com o site Canal Contemporâneo:

Goto veste uma camisa do "Fórum Internacional dos Crimes do Latifúndio e da Política de Violação dos Direitos Humanos no Paraná"; segura em sua mão esquerda o texto "Oh!FFaxinal inside", um comentário sobre o evento Faxinal das Artes e encontra-se entre estátuas que homenageiam a aparição de N.S^a da Salette, considerada padroeira dos agricultores. (CANAL CRÍTICO, 2002, n.p.)

Optamos aqui pelo termo “ação crítica de protesto contra o evento Faxinal das Artes” por ter sido a denominação escolhida pelo artista, mas oferecemos uma

⁴⁰ Entrevista de Sandra Fogagnoli (2020) concedida ao autor desta pesquisa; Entrevista de Monica Rischbieter (2014) concedida ao setor de pesquisa do MAC-PR.

⁴¹ A fonte para a análise que se segue está no texto que Goto leu durante o protesto que está disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=187>. Acesso em: 13/01/21.

leitura como obra de arte, porque a ação (Figura 1) traz elementos estéticos, como: a poesia e ironia na escolha do título do texto "*Oh!FFaxinal inside*"; a pose que referência não só a história da arte, no caso *Davi* de Michelangelo, mas também uma situação de um pequeno que se levanta contra um gigante, pela referência bíblica; a relação entre o local escolhido, não apenas pelo Palácio ao fundo, mas próximo a estátua da santa padroeira dos agricultores que traça uma relação direta com a frase da camiseta e a relação de exploração da terra no Paraná, os latifundiários sendo beneficiados pelos governos em detrimento de formas alternativas de cultivo e posse da terra como o caso dos faxinais, que dá nome ao distrito e por consequência ao evento de residência. Todos esses elementos o diferenciam de um protesto comum. Mesmo que a ação não seja considerada como obra de arte pelo próprio artista, se entende aqui que houve um raciocínio de ordem poética e crítica muito relevante. Além de que, mesmo que o artista deixe explícito o "contra o evento Faxinal das Artes", por analisar o texto lido entendemos que ele não estava se posicionando contra a ideia de uma residência em si, apenas contra o modo como ela foi executada.

Figura 1: Ação Performática de Protesto do artista Newton Goto



Fonte: Site do artista⁴².

Como mencionado acima, entendemos que Goto (2002) não se opunha ao evento em si, mas ao modo “espetacular” que ele estava sendo tratado pelo governo do Paraná, nas palavras contidas no texto *Oh!FFaxinal inside*:

A idéia de residência é interessante, agora a quantidade de artistas - 100 convidados - e o curto tempo de duração do projeto - 2 semanas - parecem mesmo para espetacularizar. O exagero deve justificar-se mesmo por interesses de ano eleitoral... Os boatos insinuam que o governador do Paraná quer ser Ministro da Cultura... (GOTO, 2002, n.p.)⁴³.

O que Newton se refere como boatos, aparece também em um trecho da conversa entre Helmut Batista e Christian Viveros-Fauné (2002), Batista pergunta se Christian sabia que o ano de 2002 era um ano eleitoral e que o atual governador do Paraná desejava ser Ministro, ao que o estrangeiro responde:

Sim, eu sabia. Estou ciente das repercussões que isso pode provocar. Mas ao mesmo tempo tenho certeza de que o mesmo dinheiro poderia ser

⁴² Disponível em: < <https://newtongoto.wordpress.com/outras-propostas/>>. Acesso em: 17/01/2021.

⁴³ Texto extraído do site “Canal Contemporâneo”. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=187>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2021.

aplicado de maneira muito menos produtiva para o meio artístico e muito mais produtiva para o meio político. Muito pelo contrário, o risco que corre ao produzir um evento desses, com dinheiro público, e sobre estas circunstâncias, era muito grande. A vontade de realmente fazer algo da parte do Jaime Lerner e da Secretaria da Cultura e todas as outras pessoas que participaram da residência é evidente (VIVEROS-FAUNÉ apud BATISTA, 2002, p. 23).

O trecho remete também à fala de Monica, de que a Secretaria demonstrava uma “vontade” de realizar algo na área das artes plásticas e não surpreende que Viveros-Fauné saia em defesa do projeto, que ele ajudou a idealizar, e do governo, que o trouxe para o projeto, mas o fato de ele afirmar que estava ciente do processo à Batista (2002), demonstra que os tais “boatos” trazidos por Newton Goto, rodavam pela organização de Faxinal, mesmo porque não foram “desmentidas” oficialmente. Talvez a surpresa do governador viesse com a eleição do presidente Lula, em 2002, escolhendo como seu Ministro o artista Gilberto Gil em 2003 para assumir a pasta da Cultura na esfera nacional, tendo em vista o distanciamento entre a política neoliberal do PFL (partido de Lerner até 2002) e o candidato petista. Mas a crítica de Newton Goto não se resume apenas a questões eleitorais, ele segue com ações propositivas em relação à organização do Faxinal:

Faxinal do Céu até poderia ser um evento válido, com diversas modificações, se várias outras medidas mais prioritárias já tivessem sido viabilizadas para área de artes plásticas no Paraná; e até para um macrocontexto brasileiro – desde que não ignorando as realidades e necessidades regionais.... (GOTO apud CANAL CRÍTICO, 2002, n.p.).

Novamente, não aparenta uma crítica à residência em si, mas sim ao modo como ela foi realizada, no contexto em que aconteceu e principalmente à falta de participação que a comunidade, seja a artística, seja a dos cidadãos de modo geral. Os artistas que participaram também apontam algumas contradições graves na formatação evento, como: pedir que se produza uma obra de arte como contrapartida, sem deixar claro se a entrega é obrigatória, ou não; um suposto tratamento desigual entre os artistas paranaenses e os que vieram de fora do estado. Esse ponto é levantado por Xavier (2019) baseado na Entrevista de Tânia Bloomfield.

Sobre o tratamento desigual, Sandra Fogagnoli (2020) chega a mencionar que as críticas, ou resistências, que os artistas paranaenses tinham, se dava ao fato do projeto ser “da casa”, por ter sido feito aqui no Paraná, se referindo ao fato de

que eles tinham mais noção das questões políticas e partidárias locais. Entretanto, não menciona nenhum tratamento diferenciado em termos de cobrança da obra, por exemplo, como menciona Tânia. Por outro lado, na conversa entre Cristiana Tejo, Eduardo Frota, Elida Tessler e Helmut Batista é possível ter um vislumbre de como alguns dos “convidados de fora” entenderam o evento. Nas palavras da curadora Cristiana Tejo: “É. Acabou que todo mundo, de todos os cantos do Brasil, se deu super bem. Não houve grupos isolados. Todo mundo conversou com todo mundo e acabou trocando experiências e opiniões. Essa integração foi genial” (BATISTA, 2002, p. 18). E vale mencionar que na mesma conversa Helmut faz um alerta que aproxima dos argumentos apresentados nesta pesquisa, o de que os artistas gostariam se distanciar da arte espetacularizada: “o que ainda acho importante salientar é a questão de como levar esta experiência aqui adiante, sem cair nas armadilhas da grandiosidade que normalmente acompanham projetos aqui no Brasil” (BATISTA, 2002, p. 18). Portanto, se por um lado pode ter existido esse tal tratamento diferenciado, ele não impactou ao ponto de os chamados “convidados de fora” terem mencionado.

Iremos discutir adiante a questão “entregar ou não entregar” uma obra ao final do processo, mas em termos de avaliação o curador Agnaldo Farias (2002, 2013 e 2020) lê o evento como, em primeiro lugar os debates e, por consequência, a produção de obras. Portanto, a não cobrança é coerente com o discurso:

Por mais que houvesse imaginado a coordenação do Faxinal das Artes não podia supor que ele funcionaria como uma espécie de fecho simbólico de uma primeira etapa, com os artistas celebrando o contato entre si, compartilhando certezas e dúvidas, mostrando uns aos outros seus trabalhos e assistindo, sempre sob um clima de interesse, os múltiplos caminhos poéticos que perfazem nosso panorama atual. Habitualmente isolados em seus ateliês, os artistas, mesmo aqueles que pertencem aos grupos mencionados, estarão sempre às voltas com os dilemas e as inquietações típicas de sua prática, mergulhados numa solidão que às vezes se revela insuportável, e perplexos diante de um meio de arte como o nosso, que ao passo em que cresce parece que se vai tornando mais e mais diluído, sem abrir espaço para investigações mais experimentais (FARIAS, 2002, n.p.).

O trecho acima foi extraído do catálogo da mostra Faxinal das Artes, que ocorreu no MAC-PR. Como se trata de uma fala posterior ao evento, é possível notar um tom de avaliação positiva nas palavras de Agnaldo. Diante dessa avaliação que Faxinal funcionou como um momento de compartilhamento e que proporcionou

muitas conexões entre os artistas participantes. A partir dessa leitura de conexões que evocamos a noção de rede presente em Cauquelin (2005) e à teoria crítica de processos de criação da pesquisadora doutora em Linguística Cecília Almeida Salles (2006).

Não temos a intenção aqui de estabelecer uma hierarquia entre os dois objetivos. Pelo contrário, buscamos defender a equivalência entre a experiência vivida e a entrega dos objetos (ou registros) musealizados, visto que de acordo com Salles (2006), a obra “finalizada” é também parte de um processo e é preciso valorizar o trabalho gerado em torno desse processo que é longo e inclui todas as experiências dos artistas. Concordamos que a criação pode ser entendida “como resultado de trabalho, que abarca o raciocínio responsável pela introdução de ideias novas, que abarca, por sua vez, essa perspectiva de transformação.” (SALLES, 2006). Essa “introdução de ideias novas” mencionadas por Salles (2006) é entendida aqui também com grande influência da participação nos debates, conversas, festas, filmes ou simplesmente pelo deslocamento do local habitual dos artistas. Essas pessoas saíram de seus lugares habituais para explorar seu próprio processo de criação e, quem sabe, produzir um trabalho artístico que seria integrado ao acervo do estado do Paraná. Indiferente à possível entrega iremos agora explorar as razões de se falar em constituir um acervo, bem como reforçar a proximidade entre o projeto Faxinal das Artes e o NovoMuseu.

1.2.2 - Montar um acervo para o NovoMuseu

Arrecadar uma quantidade significativa de obras de arte contemporânea para integrar o acervo público do Paraná seria o outro objetivo da residência em Faxinal, como já mencionamos. Em entrevista, o curador dos artistas paranaenses, o professor Fernando Antonio Fontoura Bini, ao ser perguntado sobre quem teve a ideia, ele aponta uma possível relação entre a realização da residência e a construção do NovoMuseu:

[...] a ideia principal veio do Jaime Lerner [...] já estava em andamento o MON [...] não era MON [...] NovoMuseu, era NovoMuseu. Ele teve uma ideia, mas me parece que ele foi provocado por alguém. Ele teve uma ideia de criar um acervo completamente novo de arte contemporânea pro (sic) museu, então como havia sido devolvida uma verba de alguma coisa eu não sei a parada administrativa, eu não sei direito, mas essa verba estava livre,

ela podia ser utilizada e daí então veio a ideia de fazer uma residência artística (BINI, 2020, n.p.).

Sobre a fala de Bini (2020), podemos extrair algumas informações. Quando, por exemplo, ele diz “me parece que ele foi provocado por alguém...”, adiante o curador confirma que estava falando de Christian Viveros-Fauné, que ele se refere como “crítico norte-americano”, diferente do que disse o próprio Lerner. Mas até onde se sabe Bremer não esteve em Faxinal, Viveros-Fauné sim e também foi ele que coordenou a residência que Bremer fez em Nova Iorque, como já afirmado. Então em termos de “provocação” pode ser pensado em ambos, mesmo que indiretamente.

O mapeamento desses sujeitos se faz válido para que compreendamos melhor as conexões dessa rede complexa de relações que foram sendo estabelecidas antes, durante e depois do evento em si. Voltando ao ponto do acervo para o NovoMuseu, a questão chegou a ser divulgada em alguns jornais⁴⁴ e ficou explícita em uma matéria do jornal O Estado do Paraná, datada de 31 de maio de 2002, último dia do evento. A reportagem cita que o contato foi por meio da assessoria de imprensa da própria Secretaria de Cultura, à época comandada por Mônica Rischbieter, e diz: “[...] toda a produção do evento ficará com o Governo do Estado, que deve criar uma curadoria e utilizá-lo no acervo do novo museu projetado por Oscar Niemeyer, que vai funcionar no Edifício Castelo Branco, em Curitiba.” (FAXINAL, 2002b). Entretanto, conforme ambos os projetos foram se desenvolvendo acabaram por se distanciar em termos práticos e teóricos.

Em primeiro lugar, os termos práticos: as obras resultantes acabaram não sendo incorporadas pelo NovoMuseu, mas sim ficaram abrigadas no MAC-PR, sem uma definição oficial até o ano de 2004, conforme afirma Xavier (2009), com base nas entrevistas de Tânia Bloomfield e João Henrique do Amaral (2014). João Henrique conta em entrevista que o MAC não teve participação nenhuma durante a residência, ficando apenas responsável pela exposição realizada entre outubro e

⁴⁴ Brito (2002) foi a publicação mais antiga encontrada sobre a residência em Faxinal, datada de 13 de abril de 2002, ela menciona a produção de um acervo para a SEC. No dia seguinte (14/04/2002), já é possível localizar a primeira menção ao acervo para “o novo museu que o governo pretende inaugurar no edifício Castello Branco”, no texto “Soltos no paraíso 2” (BESSA, 2002). Daí em diante as referências só ficam mais claras sobre a intenção do acervo ir para o NovoMuseu, chegando até a matéria “Faxinal das Artes empolga convidados”, de 31 de maio de 2002, com as aspas da secretária.

novembro de 2002⁴⁵. Xavier (2019) faz um destaque importante na fala do ex-diretor do MAC-PR, que na época o museu estava se tornando uma espécie de depósito. Sobre essa questão é importante levantar algumas contradições presentes no caso do MAC-PR, visto pela fala de João Henrique (2014): se por um lado ele reclama que a reserva técnica estava sem condições, em uma situação precária, ao ser perguntado sobre o porquê da exposição ter sido lá, ele menciona uma reforma recente e que fizeram as salas serem cobijadas pelos artistas; por outro lado o MAC-PR estava virando um depósito, também corria por fora uma discussão em que todo o acervo acabaria no NovoMuseu e que o MAC-PR seria extinto.

João Henrique (2014) chega a mencionar que participou de uma discussão aparentemente oficial sobre isso e, a começar pelo nome CRAC (Centro de Referência de Arte Contemporânea), faria sentido para o MAC-PR não renunciar o seu acervo, mas acondicioná-lo na reserva do NovoMuseu, mantendo as etiquetas e propriedade da coleção. Em contrapartida, o prédio sede funcionaria com oficinas e ambiente para discussão, produção e experimentação dos artistas contemporâneos, chegando ao ponto de ir além do prédio tombado para realizar obras modificando o próprio espaço. Mas nada disso ocorreu, o tempo passou e o MAC-PR sobreviveu.

Com a troca de governo na virada de 2002 para 2003, após a saída de João Henrique o museu acabou ficando por cerca de seis meses sem um diretor. Após esse período quem assumiu a diretoria foi Vicente Jair Mendes. Foi na gestão dele, mas somente em 2004, que as obras passaram a integrar o acervo, não do agora renomeado Museu Oscar Niemeyer, mas sim do próprio MAC-PR, onde já estavam. O fato de a exposição ter sido realizada no MAC-PR em 2002 nos parece um ponto crucial nessa separação, pois mesmo a produtora Sandra Fogagnoli (2020) apresentando um motivo razoável para as obras terem sido alocadas em junho, pois a reserva técnica do NovoMuseu ainda não estava pronta, não justifica a realização da exposição lá, visto que ela foi inaugurada em 18 de outubro de 2002, quase um mês antes da abertura do NovoMuseu, em 22 de novembro de 2002.

A comparação e diferenciação, entre o NovoMuseu e Faxinal busca entender que embora ambos partissem de lugares parecidos, ou seja, a inclusão do Paraná nos grandes circuitos da arte contemporânea mundial, suas execuções e resultados foram diferentes.

⁴⁵ Sobre a exposição iremos aprofundar no capítulo 3 desta dissertação.

No início do capítulo apontamos que Jaime Lerner tinha pensado em fazer um evento de formação de professores, mas logo nas primeiras reuniões já aparece a ideia de uma produção de um acervo para o NovoMuseu, tratado sempre como já demonstrado, com muita importância em relação ao projeto. No caso, oficialmente se tinha consciência de que não bastaria o prédio e que para se construir um museu de respeito seria preciso um acervo como tal. Segundo as entrevistas de Sandra Fogagnoli (2020), Monica Rischbieter (2014) e Cristina Mendes (2013) a primeira ideia que chegou a elas era de reunir 300 artistas em Faxinal do Céu. Mas foi na entrevista com Fernando Bini (2020) que podemos ter um vislumbre do porque deste número:

[...] e a partir daí, então vem a ideia de utilizar esse espaço que era da Secretaria da Educação [...] em Faxinal do Céu. Utilizar esse espaço [...] e fazer a residência lá e a ideia primeira é reunir lá porque são trezentas habitações. Colocar trezentos artistas e que produziram trezentas obras. Aí você tem um [...] acervo respeitável em termos de arte de vanguarda (BINI, 2020, n.p.).

Ao que perguntado explicitamente pelo pesquisador: “e esse acervo era para ser para o NovoMuseu?”, Bini não deixa dúvidas, “era para ser pro NovoMuseu”, concordando com Monica Rischbieter, Cristina Mendes e com as notícias da época. Em seguida, Bini (2020) ao ser questionado responde com uma informação muito importante, relativa à identidade do NovoMuseu, algo que, de fato, não se tinha muita clareza.⁴⁶

O curador paranaense Fernando Bini (2020), menciona que nem mesmo Paulo Reis⁴⁷, concordaria com essa cobrança. Cita ao ser perguntado sobre o acervo e a relação com o NovoMuseu:

Ah não, mas aí a coisa não foi assim. Essa é a primeira ideia [...] que eu acho que quem trabalhou foi o Paulo [Reis] e ele deve ter se revoltado contra isso. Gente, isso é um absurdo, você tirar os artistas que são quase todos eles urbanos, por demais urbanos, você confina num espaço rural, maravilhoso, mas que é pra férias, não é pra trabalho e você exige que em

⁴⁶ Conforme também apontado nas teses sobre o NovoMuseu/MON, já citadas Barreto (2020), Gemim (2017), Vaz (2011).

⁴⁷ Paulo Reis é professor, curador e crítico de arte, tinha realizado a curadoria do Panorama da arte brasileira em 2001, em conjunto com os curadores Ricardo Basbaum e Ricardo Resende e foi o primeiro convidado a ser curador dos artistas paranaenses de Faxinal das Artes, mas por discordâncias com a organização acabou saindo do projeto e foi substituído por Fernando Bini. Iremos aprofundar esse ponto no Capítulo 2.

quinze dias eles façam uma obra quando eu entrei a conversa era essa (BINI, 2020, n.p.).

Logo no início de sua fala Fernando Bini (2020) chega a lembrar que a ideia inicial era produzir um acervo “de arte de vanguarda” dando certa importância nessa produção de obras, mas minutos depois chega a dizer que seria um “absurdo” exigir que os artistas façam uma obra em apenas 15 dias. Tendo em vista as falas oficiais, é complicado tomar como verdade essa cobrança institucionalizada apenas nos artistas paranaenses, o que não quer dizer que não possa ter ocorrido de outras formas, informais, quem sabe pela proximidade deles com as pessoas envolvidas tanto no evento, quanto no governo.

Temos sempre que lembrar que o evento é feito de pessoas, que cumprem ordens advindas de outras pessoas e nesse caminho é muito difícil apontar um responsável direto, por isso ou por aquilo, mas cobrar algo de pessoas conhecidas de modo informal é sempre mais fácil. Xavier (2019) aponta que essa cobrança pode ter ocorrido de forma a obter uma prestação de contas, visto que também cita os contratos assinados pelos artistas⁴⁸. O ponto é que, mesmo que esteja explícita no contrato a entrega da obra, que haja previsão de multa em caso de quebra contratual, o instrumento jurídico não especifica o que seria considerado obra (o que de fato seria curioso se especificasse), nem um prazo específico para a entrega. Também não menciona se a obra teria de ser entregue logo após o evento, o que dá margem para os artistas que preferiram entregar tempo depois. Vale mencionar que nenhum processo foi movido contra nenhum dos artistas e no fim as obras de apenas 16 artistas⁴⁹ não foram musealizadas. Não existe uma informação oficial por parte do Governo do Paraná do porquê as obras terem sido incorporadas ao acervo

⁴⁸ Ver ANEXO II.

⁴⁹ Xavier (2019) cita os nomes em uma nota que diz: “Não possuem obras no acervo: Alex Lieber, André Schulz Severo, Claudio Gontijo Guimarães (Cao Guimarães), Christoph Draeger Ducha, Eduardo Menezes Pacheco, Eduardo Eloísio Frota, Francisco Faria, Helmut Fuhrken Batista, José Paiani Spaniol, Letícia Maria Siqueira Henrique de Faria, Lúcia Koch, Marcelo Farias Coutinho, Marcelo Santiago Solá Souza, Maria Helena Bernardes, Maria Stela Fortes Barbieri, Roberto Moreira Junior (Traplev). (Xavier, 2019, p. 180)”. Aproveito para fazer uma pequena correção ao que informa Xavier (2019), pois ela cita que não há obra de “Letícia Maria Siqueira Henrique Faria”, entretanto a artista possui sim a obra “Penosas” que inclusive participou da exposição homônima no MAC-PR, em 2002, mas atualmente a artista assina por Letícia Marquez, observação que consta na lista oficial do MAC-PR, contudo a informação está correta, 16 artistas, mesmo ela citando 17 nomes na nota, visto que faltou uma vírgula separando os nomes “Christoph Draeger”, artista suíço e o artista brasileiro “Ducha”, cujo nome completo é Eduardo Menezes Pacheco.

do NovoMuseu, ou mesmo mais tarde ao acervo do MON. Quem mais se aproxima da resposta e que liga ao fato de a mostra ter ocorrido no MAC-PR é Sandra Fogagnoli (2020) que ao ser questionada do porquê as obras foram inicialmente para o MAC-PR, ao invés do NovoMuseu diz que:

Sabe ele [o MAC-PR] tinha condições de com sua equipe, sua direção e o corpo técnico de envolver uma grande exposição. O MON estava sendo criado e ia ficar três meses com uma exposição que tinha sido curada pelo Agnaldo Farias, pela Lisete Lagnado, pelo curador do México, pelo Fernando Bini, Maria José e o Ennio Marques [Ferreira] que selecionaram as obras do Paraná. [...] Dia 10 de março encerrou e iria encerrar as atividades [...] daquele projeto e aí viria um novo governo que não saberia se esse novo governo iria assumir o MON. [...] Tinham várias questões administrativas e financeiras que estavam em jogo ali. Então, trouxe-se essa coleção pro MAC e nada mais justo de mostrar aquilo que foi produzido (FOGAGNOLI, 2020).

É possível compreender o porquê inicial e até mesmo a realização da exposição ter sido no MAC-PR, com base na fala da produtora, mas a dúvida que fica é: por que as obras não foram para o NovoMuseu depois da abertura? Tendo em vista que a coleção ficou “sem definição” até 2004, quando finalmente o MAC-PR realizou o registro tombo. Uma resposta possível, mas que envolve uma questão mais complexa, diz respeito a “orientação curatorial” do NovoMuseu, e é o curador Fernando Bini (2020) quem diz:

Veja aí quem vai decidir é a instituição. Aqui [no MON] ficou [...] uma dúvida do que que seria e o MAC deve ter tomado a frente e levado pra lá pra conservar isso. [...] Naquela época o MAC tinha uma boa reserva técnica, inclusive tudo funcionava (BINI, 2020, n.p.).

Nesse pequeno “ficou uma dúvida do que seria” o curador reforça a questão já citada sobre falta de identidade para o museu que foi criado em 2002. Ressaltamos que essa problematização apresentada aqui sobre qual dos museus (NovoMuseu/MON, ou MAC-PR) deveria abrigar as obras tem um caráter meramente teórico e busca contribuir para o histórico da coleção, pois tendo em vista que os documentos oficiais relativos ao evento faxinal nunca explicitaram para qual instituição seriam destinadas essas obras, definindo apenas que os artistas se dispunham “a produzir uma obra que constituirá um acervo de arte contemporânea

para a Secretaria de Estado da Cultura”⁵⁰. Ou, como descrito em declaração entregue à Tânia Bloomfield sobre o recebimento de sua obra: “a qual será incorporada ao acervo do Governo do Estado do Paraná”. Isso reforça a discricionariedade que o Estado tinha de incorporar a coleção em qualquer instituição, visto que ambos os acervos pertencem ao poder público.

O fato é que até a ocasião do evento foi noticiado nos jornais impressos⁵¹ que as obras iriam para o NovoMuseu, mas isso foi sendo deixado de lado após o fim do evento e com a troca de governos em 2003. Passando para a gestão de Roberto Requião, as obras ainda permanecem no MAC-PR guardadas sem um destino e só seriam incorporadas em 2004⁵², quando Vicente Jair Mendes, um diretor que também era artista, esteve na direção.

Faxinal pôde ser considerado um evento para os artistas, visto que eles trocaram relações, exploraram seus próprios processos criativos, trabalharam intensamente, se divertiram e aproveitaram esse deslocamento aumentando as possibilidades de *insights* poéticos. Sendo um evento para os artistas, que são intelectuais, pesquisadores, pensadores da arte contemporânea, era possível que não fossem ignorar as contradições presentes no contexto em que estavam. Levando em consideração também as incongruências do próprio Faxinal das Artes.

Entendemos que o projeto NovoMuseu, além de coroar o fim do governo Lerner, também se pretendia um lugar para inserir Curitiba nos circuitos internacionais do sistema da arte. Mas um museu “novo” precisa de um Acervo “novo”, ao menos é o que faz parecer os discursos oficiais que remetem tanto a Faxinal, quanto ao museu que seria inaugurado no mesmo ano. A questão que surge é: o governo Jaime Lerner, ou melhor, a política neoliberal presente no Brasil é plenamente a favor⁵³ da espetacularização dos museus e da arte em geral. Todavia,

⁵⁰ Informação extraída do “Contrato de Serviço Cultural”, celebrado entre Vera Lúcia Didonet Thomaz, artista plástica, e a Secretaria de Estado da Cultura. De acordo com a produção do evento, todos os artistas assinaram contratos como este.

⁵¹ A saber: O Estado do Paraná (31/05/2002);

⁵² Nessa ocasião é que foi produzida a lista de obras utilizada nesta dissertação como fonte para as análises que focam nas obras de arte resultantes do evento Faxinal das Artes, somadas a ela estarão obras que não foram incorporadas ao acervo, mas que puderam ser rastreadas por outras fontes, como fotos, entrevistas e mesmo pelos registros dentro de obras em vídeo, ver subitem 2.4 desta dissertação.

⁵³ Pois entende o sistema da arte como um negócio (BATISTA, 2002).

os artistas discordam dela em suas falas⁵⁴ e em suas obras⁵⁵. Por isso, o ponto a se observar nas obras produzidas em Faxinal é como foram as respostas poéticas dos artistas diante da demanda apresentada pelo governo? Essa pergunta guia será retomada no segundo capítulo, onde será feita uma panorâmica e apresentados alguns casos exemplares dessas respostas poéticas.

Estabelecidos os dois objetivos iniciais propostos pela organização, além de mapeadas as primeiras ideias que deram origem ao programa realizado em Faxinal do Céu, passamos agora para uma análise da execução do evento, buscando entender como foram colocados em prática esses objetivos e ideias.

1.3 EXECUÇÃO DO EVENTO

Para executar um evento de proporções espetaculares como foi o Faxinal das Artes, além de contar com o aceite dos artistas, foi preciso montar uma força tarefa que ficou responsável por todos os detalhes que colocariam em prática os objetivos e ideais propostos não só pelo governador, mas pela curadoria que modificou o projeto inicial para algo muito mais ambicioso. Diz-se ambicioso, pois levando em consideração que Jaime Lerner teria feito uma residência para os professores de arte, e que seria algo semelhante ao que já acontecia com os professores da rede estadual trazer artistas com certo renome de todo o Brasil para debater e produzir torna o projeto algo muito mais complexo, para não dizer delicado.

Em 2001, a produtora Sandra Fogagnoli era funcionária da prefeitura de Curitiba, então foi cedida para a Secretaria de Estado da Cultura ao lado de Monica Rischbieter. Sandra já estava trabalhando com o projeto Conta Cultura, que auxiliava projetos na captação de recursos junto às empresas estatais, quando foi chamada para produzir Faxinal das Artes. Além de Sandra a equipe de produção⁵⁶ ainda contava com Cleverson Luiz Salvaro, Cristina Mendes e Jucimara Bacil.

⁵⁴ Discutiremos mais sobre as falas significativas sobre a espetacularização no Capítulo seguinte quando estivermos apresentando o “dia a dia” dos artistas em Faxinal.

⁵⁵ Sobre a leitura das obras serão apresentados alguns exemplos possíveis dessas que apontam ou refletem sobre esse conceito nos itens 2.3 e 2.4.

⁵⁶ Informações extraídas do catálogo da mostra homônima, que cita também: “Apoio: Eliana Martinez, Eliane Fraresso, Marcia Fontana, Silmara Fischer e Richard Bischof; Assessoria de imprensa: Jussara Voss, Abonico Schmith e Juliana Machado Almeida; Coordenadoria de desenho gráfico: Teresa Cristina Montecelli; Projeto gráfico: Rita Solieri Brandt; Fotógrafo: Gogô (José Gomercindo); Monitores: Fabiano Estefano Gavazzoni (coordenação), André Mendes, Caroline Cristina Sachs, Denis Maciel Pedroso, Eduardo Luiz O. Serafim, Fabiana R. de Azevedo, Gilvane

1.3.1 Coordenação de Produção

A escolha de Sandra Fogagnoli provavelmente se deu devido à sua experiência na Fundação Cultural de Curitiba, na qual vinha atuando em produções como as bienais de fotografia, que reuniam muitos artistas de renome nacional e internacional⁵⁷. Sobre a carreira de Sandra nos órgãos de cultura, o verbete do Dicionário das artes plásticas do Paraná, organizado por Adalice Araújo, publicado no site Artes na WEB, nos ajuda a perceber como se deu a trajetória da produtora:

Sandra Fogagnoli acaba se projetando justamente na área administrativa dos órgãos oficiais responsáveis pela política de arte e cultura, seja a nível municipal ou estadual. Atuando de forma intensa neste setor, a partir de 1980, desenvolve a carreira em postos capitais, mesmo que de trânsito restrito aos bastidores. Sua passagem pela FCC é pontuada pelo desempenho em grandes eventos, especialmente na gestão de Margarita Sansone. O mesmo acontece quando integra a equipe da SEEC na gestão de Monica Rischbieter, em 2001, comandando o Programa Conta Cultura, uma das bandeiras daquela pasta estadual. O Conta Cultura é criado com o objetivo de facilitar a parceria entre produtores culturais e empresários, através de projetos já aprovados pelo MINC (FOGAGNOLI, 2002, n.p.⁵⁸).

Percebendo a relação de Sandra com os órgãos culturais e como ela já estava na Secretaria de Cultura, faz sentido que ela assumisse esse novo projeto do governo, que era algo muito mais ambicioso que os outros que ela tinha coordenado, e por isso precisaria de uma equipe. Para compor essa equipe, a primeira pessoa chamada foi Cristina Mendes, que na época trabalhava na Coordenação do sistema estadual de museus (COSEM-PR). Na entrevista concedida ao MAC em 2013, Cristina relembra com muito carinho do trabalho que teve durante a pré-produção do evento. Ao falar sobre sua entrada ela rememora dois fatos curiosos:

[...] e aí aconteceu uma coisa muito engraçada. Porque a gente começou a trabalhar junto no dia 11 de março, no dia 10 de março tinha sido o meu aniversário e o da Sandra e no dia 11 ela falou: “Cris eu vou ter que sair pra

Hock Machado, Hugo Leonardo Timm, Jamile Yasmine Borges, Juliana Jurema B. Trezub, Otávio Roesner, Renato Neotti e Scheila Specht” (PARANÁ, 2002, n.p.).

⁵⁷ Para citar um exemplo, em 1996, a 1ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, sob a curadoria de Orlando Azevedo, reuniu artistas como Alair Gomes, João Urban, Luiz Carlos Felizardo, Rochelle Costi e Rosa Gauditano. (BIENAL, 1996. In: ENCICLOPÉDIA, 2021).

⁵⁸ Estou com dúvida sobre essa referência, pois se trata do verbete da Sandra no site Artes na WEB, que até onde eu sei é a publicação do Dicionário das Artes Plásticas no Paraná, que é da Adalice Araújo, mas o site atualmente está fora do ar, por sorte consegui imprimir em arquivo esse verbete, enfim preciso de uma luz.

comprar um presente pra minha mãe que é amanhã” eu falei: “Não. Amanhã é o aniversário da minha (ênfase) mãe!”. Então a gente começou a trabalhar junto dia 11 de março, nosso aniversário tinha sido no dia 10 e o das nossas mães no dia 12 (MENDES, 2013, n.p.).

A coincidência em si não diz nada, entretanto é importante pensarmos nessas datas, pois elas nos informam o dia exato de mudança da pré-produção para a produção do evento. Com a entrada de Cristina Mendes, além dos contatos com os artistas, que já estava sendo feito por Sandra, Agnaldo e Bini é que se dá o início de toda organização prática: contratação de fornecedores, agendamentos, compra e envio de passagem, verificação dos detalhes em Faxinal do Céu, recebimento dos projetos, listagem dos materiais que seriam fornecidos aos artistas, orçamento e compra desses materiais, preparação da logística de mais de 100 pessoas para uma cidade do interior que os voos não chegam⁵⁹, verificar todos os detalhes sobre a alimentação⁶⁰ dos artistas durante os 15 dias. O outro fato curioso é que após ter sido convidada por Sandra para atuar nos bastidores do evento, Cristina notou que seu nome estava na lista de artistas convidados por Fernando Bini. Nesse momento ela se viu diante da escolha de participar como artista ou seguir na produção, optou pela segunda. Diante desse segundo fato curioso envolvendo Cristina Mendes vamos olhar mais de perto para o trabalho dos curadores e entender como se deu a entrada deles no projeto e a formação de suas listas de artistas.

1.3.2 Curadoria e consultoria

Antes de entender o critério de cada curador na escolha dos artistas se faz necessário um momento para entender como foi a entrada dos curadores e como a organização foi pensando no trabalho desses profissionais. Também serão apresentadas adiante algumas diferenciações que aparecem com relação às funções de críticos, curadores, consultores e facilitadores, visto que o corpo de profissionais acaba borrando as fronteiras e, mesmo que oficialmente o evento conte com apenas dois curadores, notamos que outros profissionais atuam em algumas

⁵⁹ Sobre o receptivo Sandra, informou que foi contratada uma empresa especializada para receber os artistas no aeroporto de Curitiba, no caso, os que vinham de fora do Paraná, e encaminhá-los até os ônibus e vans que o governo tinha disponibilizado no projeto (FOGAGNOLI, 2020).

⁶⁰ Fogagnoli (2020) comenta que existia uma estrutura de funcionários que já trabalhavam na Universidade do Professor e que estes já estavam acostumados às rotinas de alimentação de grandes quantidades de pessoas, mas ressalta que para os 15 dias do evento foi preparado um cardápio especial que compreendia alguns pratos regionais como pinhão e barreado.

frentes que poderiam estar dentro do escopo da curadoria. Analisando a entrevista da produtora Sandra Fogagnoli podemos listar quais foram as responsabilidades atribuídas aos curadores do evento de forma oficial:

[...] cada um deles teria que fazer a sua seleção, indicação de artistas, fazer o primeiro contato [...] solicitar a eles que [...] mandassem [...] seus currículos, seus dados pessoais e montassem um projeto do que eles fariam em Faxinal e essa lista essa lista de artista teria que ser entregue o mais rápido possível demos um prazo. Não tenho bem essa certeza Jhon, mas talvez um prazo de 15 a 20 dias para que eles pudessem me mandar essa lista. Dentro do contrato [...] eles teriam a responsabilidade de [...] acompanhar, prestar informações necessárias durante o período de formatação desse projeto, [...] também sugerir e definir algumas atividades extras que pudessem ser realizadas no período de 15 dias em Faxinal e estar presente no período de abertura, no encerramento e durante o período dos 15 dias. Pra (sic) nós, seria fundamental. Tava (sic) dentro do contrato que eles tivessem a disponibilidade total dentro desses 15 dias, mas que havendo alguma necessidade diferente eles poderiam ir e voltar, então esse seria o contrato dos curadores (FOGAGNOLI, 2020, n.p.).

Duas informações chamam a atenção nessa fala da produtora e ambas estão relacionadas ao tempo: a primeira diz respeito ao tempo que os curadores tiveram para fazer a lista, pois mesmo com a ressalva “não tenho bem essa certeza”, é possível identificar que o tempo era curto, tendo em vista que o projeto teve sua fase de produção por volta de fevereiro de 2002⁶¹. A outra questão relativa ao tempo é sobre a “disponibilidade total”, que mesmo que constasse no contrato, na prática prevaleceram as “idas e vindas”, como verificado nas entrevistas feitas aos curadores.

Em alguns materiais distribuídos pela SEEC, o nome de Christian Viveros-Fauné aparece ao lado de Agnaldo Farias e Fernando Bini até citado como curador, o que pode ter sido uma ideia inicial, mas que depois mudou para “consultor” ou ainda “consultor internacional”. Fogagnoli (2013) remete a essa função de consultor à Viveros-Fauné:

[...] pra mim foi realmente uma surpresa porque ao mesmo tempo eu me sentia lisonjeada porque eu fiquei apavorada porque eu nunca tinha feito um projeto como este. Na época ele [o governador] tinha vindo de Nova York,

⁶¹ Sandra menciona na mesma entrevista que as conversas se iniciaram ao final de 2001 e algumas reuniões foram realizadas depois das festas de fim de ano, não podemos afirmar com certeza, mas levando em conta a saída de Paulo Reis até a entrada de Fernando Bini é possível estimar ao menos um mês (o que ainda assim parece pouco devido à quantidade de artistas a serem indicados) antes da produção iniciar os contatos e tendo em vista a data precisa da entrada de Cristina Mendes em 11/03/2002, que foi a pessoa que formalizou os convites e fez todas as tratativas para a ida dos artistas até Faxinal do Céu.

aonde (sic) o Christian Viveros, que é um produtor que mora em Nova York, tinha experiência com esses projetos. [...] “não se preocupe você vai ter uma pessoa que vai fazer uma consultoria com você” (FOGAGNOLI, 2013, n.p.).

Entretanto, essas duas funções acabam se embaralhando, pois se a escolha de Christian era por sua experiência com a residência Art Omi, que Sebastiaan Bremer tinha feito, a atuação dele como curador até faria sentido. Contudo, em termos de formato nessa organização do dia-a-dia não se pode afirmar que houve uma pessoa que definiu o que iria acontecer, e nem é possível dizer que indicar nomes de artistas já o torna curador do evento, pois como veremos adiante alguns nomes foram indicados por Helmut Batista e outros artistas. O fato é que ficou definido que a participação de Christian teria menos protagonismo em termos de poder, pois até mesmo o simples fato de ter um “estrangeiro”, mesmo que como consultor, gerou estranhamento entre os artistas, especialmente entre os paranaenses (que já se questionavam sobre a necessidade de ter um curador de fora se referindo a Agnaldo). Era natural que houvesse então, ao menos no início, alguma desconfiança com alguém que vinha de fora do país. O ponto em problematizar a atuação de Christian Viveros-Fauné aqui não diz respeito à particularidade do indivíduo, mas ao que se pode fazer em relação à função de um curador dentro de um evento de residência. Vejamos um trecho do trabalho da doutora em Artes - Poéticas Visuais pela ECA - da Universidade de São Paulo (USP – 2011), Rebeca Lenize Stumm, apresentado na Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) em 2018:

Difícil pensar a Curadoria de Residência Artística com os mesmos códigos de outros eventos de arte, já que nem sempre se sabe o que esperar de um processo a ser vivido de forma tão intensa e que envolve deslocamento de sentidos no espaço e no tempo, enquanto ocorre relações de trocas e problematizações poéticas entre os envolvidos (STUMM, 2018, n.p.).

Nas pesquisas encontradas sobre eventos de residência, o papel da curadoria não ganha muito destaque, mas de acordo com o exposto por Stumm (2018), compreende-se que a função de um curador em uma residência vai além da simples escolha dos artistas, ou da escolha das atividades. Tem a ver com a convivência e experiência em conjunto com os artistas. Nesse caso, Christian teve esse papel, pois foi uma pessoa que teve o convívio com os artistas, mas não cumpre as outras funções (indicar artistas e organizar a programação). Portanto, é complicado defini-lo

como tal. Diferente de Agnaldo que além de indicar os artistas teve um papel crucial no formato do evento, mas que só pode estar em alguns dias, no caso não teve a vivência completa. Entendendo que Christian Viveros chegou ao evento devido a sua relação com Sebastiaan Bremer e, portanto, tendo sido indicado diretamente pelo governador, veremos agora como se deu o convite aos curadores de fato.

Na entrevista de 2020 a produtora Sandra Fogagnoli, aponta alguns caminhos para a escolha dos curadores iniciais, Agnaldo Farias e Paulo Reis:

[...] como eu já havia trabalhado com muitos curadores dentro dos projetos que eu desenvolvia na Fundação Cultural eu elenquei nomes como: Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos, o Gaudêncio Fidelis, o Adriano Pedrosa, [...] e sugeri que também [que] a gente tinha que ter pessoas representando o Paraná. No momento um curador jovem e que podia colaborar conosco foi pensado no Paulo Reis. Foi pensado também no Fernando Bini. Foi pensado na Maria José [Justino], mas o Paulo Reis era uma pessoa jovem que tava despontando nesse papel da curadoria e que seria interessante estar conosco (FOGAGNOLI, 2020, n.p.).

Além dos outros nomes possíveis levantados por Sandra Fogagnoli, também podemos notar a presença do nome de Fernando Bini, como possível curador desde a primeira reunião. A escolha de Paulo Reis, além do fato de ser um jovem curador, como menciona a produtora, também se deve ao fato de estar “despontando nesse papel da curadoria”, o que bate com a fala do próprio Paulo Reis que disse:

Meu convite, creio, estava ligado ao fato de ter participado no ano anterior da curadoria do Panorama da arte brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001, junto com Ricardo Resende e Ricardo Basbaum. E, penso também, que pela razão de estar na curadoria do projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural (REIS, 2020 n.p.).

Nessa primeira reunião citada por Fogagnoli (2020), existia a ideia de que seriam cinco curadores, que deveriam ser responsáveis pelos convites nas cinco regiões do Brasil. Então os contatos iniciais com os curadores levavam a conversa para esse lado. Tendo em vista as recusas de Paulo Herkenhoff, que Sandra conhecia das Mostras de Gravura de Curitiba, mas que estava no MoMA e de Moacir dos Anjos, que era diretor do MAMAM, quem topou foi Agnaldo Farias que estava curando a representação brasileira da Bienal de São Paulo de 2002. Outro nome que aparece na entrevista de Sandra foi o da curadora Regina Melim:

[...] e aí a conversa foi indo, conversamos com o Paulo Reis é e claro conversei com o Agnaldo Farias também que era além de um curador competente também tinha muita liberdade em conversar com ele. Regina [...] aqui do Sul [...] Regina Melim que até na conversa com o Paulo Reis ele fez até a indicação disse que seria uma pessoa importante também para estar conosco, então a gente marcou uma reunião no gabinete da Secretária, no período que o Christian Viveros estava conosco aqui pra gente poder ter uma conversa (FOGAGNOLI, 2020, n.p.).

Essa reunião mencionada por Fogagnoli (2020), foi decisiva para outra mudança no curso do projeto. Paulo Reis, no depoimento enviado por escrito, aponta uma divergência entre a sua expectativa como curador e como a organização estava tratando o evento:

O que me incomodou (e creio que para Regina Melim também) no projeto: O fato da curadoria geral ser do Agnaldo Farias e eu e Regina seríamos os curadores 'regionais'. Eu selecionaria os artistas do Paraná e Regina os de Santa Catarina (e talvez do Rio Grande do Sul, não lembro mais). Então Agnaldo Farias estava a cargo de escolher artistas do 'país' e nós com a 'regionalidade'. Tal fato nos colocava na posição, mais uma vez, de subalternos ao grande CURADOR NACIONAL e nós em nossas 'próprias regiões'... E não esquecendo que Regina tinha e tem um grande conhecimento do circuito do país e eu havia viajado para diversos lugares e conhecido vários artistas (e muitos deles estavam em Faxinal), pelo Panorama e pelo Rumos. Tentamos discutir outro formato e não fazer mais o evento em Faxinal, mas aqui em Curitiba, pois os artistas teriam um espaço mais dinâmico e rico para circular e, algo bem importante, o público em geral poderia acompanhar as palestras e shows que aconteceriam. Incomodava-me o fato de ser um evento com custo elevadíssimo e não ser partilhado por um público mais amplo ou, ao menos, estudantes de arte e interessados⁶² (REIS, 2020, n.p.).

Essa questão do conflito nacional versus regional que aparece na fala de Paulo Reis também acaba sendo uma questão que incomodou os artistas do Paraná, como já mencionado no início deste capítulo. Nesse caso, é algo que foi explicitado pelo próprio Paulo Reis, que optou em não continuar com o projeto. A saída de Regina Melim parece estar ligada à mesma razão, mas é difícil ter certeza, pois não foi possível o contato com ela para que pudesse expor suas próprias razões.

Continuando com as críticas de Paulo Reis, ele pontua sua saída com uma crítica direta ao governo Jaime Lerner dizendo:

Por fim o evento Faxinal das Artes fora o único (e último) evento de uma gestão cultural pífia e que não tivera nenhum plano para a cultura. E foi este

⁶² Preservamos a grafia original enviada por e-mail.

o anúncio de minha saída do projeto, quando disse para a secretária de cultura, “você não fizeram nada em 4 anos e agora querem compensar com esse evento” (REIS, 2020, n.p.).

Nesse sentido a crítica está alinhada com alguns artistas e, como citado anteriormente, também aparece no texto manifesto de Newton Goto. Com a saída de Paulo e Regina a produção teve de repensar o formato do evento passando agora de cinco curadores para apenas dois, mantendo Agnaldo Farias e realizando o convite a Fernando Bini, que como citado por Sandra sempre teve boa circulação entre os artistas do Paraná. Em entrevista, Bini (2020) comenta que a indicação de seu nome pode ter partido de Agnaldo Farias, o curador paranaense menciona que quem entrou em contato foi a Cristina Mendes que confirma que estava responsável por essa parte da produção, mas menciona que ele e Agnaldo tiveram uma professora em comum e que possivelmente a conexão entre eles veio através dela⁶³. Nas palavras de Bini (2020) “e o Agnaldo foi aluno de uma grande amiga minha e volta e meia que ele vinha pra Curitiba a gente se encontrava os três... ela morava inclusive aqui pertinho... Roti Turin⁶⁴”. Sobre o aceite o curador Fernando Bini diz: “Se tem esse dinheiro nós não vamos aproveitar? Pouca coisa faz em termos de arte [...] na opção, quem vai fazer eu aceitei. No sentido em que essa verba não poderia [...] ser desperdiçada. Ela podia ser coordenada (BINI, 2020, n.p.).

A atitude de Bini em aceitar o convite define o formato que o evento iria tomar: dois curadores, um para os artistas do Paraná, responsável por 30 convites e outro responsável pela participação nacional, os 70 convites restantes. Apresentados alguns motivos para a escolha dos curadores passaremos aos possíveis critérios utilizados na escolha dos artistas.

Começando pelo próprio Bini que ao ser perguntado em entrevista quais foram seus critérios, explica que sua pesquisa inicial tinha um critério objetivo, que era: o artista precisava ter sua pasta do MAC-PR atualizada. Para entender melhor isso, é preciso dizer que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, mantém em

⁶³ Num primeiro momento da entrevista de 2020 com Agnaldo Farias ele não se recorda sobre ter indicado Fernando Bini, mas ao ser lembrado pelo pesquisador da professora Roti Turin, o curador, confirma a história.

⁶⁴ “Roti Nielba Turin, brasileira, especialista em Semiótica (Charles Sanders Peirce) foi a introdutora dessa disciplina nas faculdades de arquitetura e de urbanismo na América do Sul. A sua mais importante área de actuação prende-se, actualmente, nos procedimentos de desautomatização do pensamento, à criatividade; tem realizado formação de designers de diversas empresas, como a Whirlpool, além de uma intensa actividade académica.” Informação extraída do site Experimentan Design, texto por Emanuel Dimas de Melo Pimenta. Disponível em: <<http://www.experimentadesign.pt/2001/p/d/txt/pensamento.html>>. Acesso em: 16/01/2021.

seu acervo documental algumas pastas suspensas dedicadas a cada artista. A forma de se atualizar essas pastas se dá com as contribuições espontâneas dos próprios, em grande parte, mas também por pesquisas organizadas pelo setor de pesquisa do museu. A escolha de Bini por artistas que estivessem com as pastas em dia, demonstra o forte relacionamento da instituição, não só para com o próprio curador, mas também para os artistas convidados. No entanto, é problemático julgar a produção de um artista, em termos de qualidade poética, pelo seu engajamento em documentar as próprias propostas, visto que isso seria uma forma de burocratizar a poética desses artistas. Um artista pode produzir algo relevante e ser relapso em termos de documentar a própria produção, isso não o desqualifica. Tudo bem que isso não foi limitante, mas apenas um meio que o curador encontrou para iniciar sua pesquisa e, logicamente, a definição foi pela qualidade da produção.

Se por um lado Bini iniciou sua pesquisa pelas “pastas do MAC”, por outro, Agnaldo Farias disse que seu critério foi, digamos, relacional⁶⁵. Ele já estava com uma pesquisa sobre artistas nas cinco regiões do Brasil, devido à sua participação como curador da representação brasileira na 25ª Bienal de São Paulo. Assim, alguns artistas que foram convidados a vir ao Paraná derivaram dessa relação que Agnaldo teve com eles já na Bienal do mesmo ano.

[...] aí pra convencer os artistas [...] tinha que trazer gente de diversas gerações. Então, por exemplo: eu convidei pessoalmente gente como Cao Guimarães, como Emmanuel Nassar, como a Karin Lambrecht, José Spaniol, Zé Bechara. Gente que estava comigo na Bienal, gente que tinha mais trajetória, gente que já estava estabelecido e aí o Cao fala assim: “Ah traz também fulano e fulana” e para os mais jovens, inclusive, eu chamei o Helmut Batista que era do Capacete. Ele é o Capacete. Estava organizando [...] um networking, uma rede de gente muito bacana que colaborava com ele. Ele se reuniu também (FARIAS, 2013, n.p.).

Esse método de escolha ou de “aceitação” de indicação de Agnaldo Farias, demonstra um tipo diferente de critério. É claro, que ele assume riscos e se responsabiliza pelas escolhas de terceiros, afinal, é ele quem entrega a lista ao governo, mas é interessante de se observar como a curadoria se constrói também em rede, em que uma entrada, como diria Cauquelin (2005), no caso um artista, se torna o início de outra rede que se ramifica em outras entradas, tornando esse processo de seleção algo muito mais complexo. É nesse sentido que questionamos

⁶⁵ Agnaldo não usa esse termo, apenas conta em entrevista como foi o processo de seleção demonstrando que os convites foram sendo ampliados através da relação dele com os artistas e depois entre os próprios artistas que indicavam outros convidados. (FARIAS, 2013, n.p.)

aqui a função curatorial da seleção pura e simplesmente, pois se alguns artistas indicaram outros para participar estariam também assumindo, mesmo que temporariamente, esse papel de “curador”. Entretanto, na prática, precisavam da ratificação do curador de fato. Pensando na fala de Farias (2013), chegamos à figura de Helmut Batista, criador da Capacete Entretenimentos, ou apenas Capacete, que hoje define sua atuação como:

Nossa estrutura acolhe projetos e práticas estéticas e conceituais que operam como interfaces de mediação, e que engajam profissionais de diversas comunidades e disciplinas. Apoiamos diferentes velocidades para a produção, oferecendo aos residentes uma situação privilegiada para a troca e o pensamento crítico, facilitando a aproximação com o contexto local, história das cidades, seus habitantes e as dinâmicas políticas sociais⁶⁶ (CAPACETE, 2021, n.p.).

Essa organização realiza programas de residência artística e fomento às atividades do sistema da arte. Para entender melhor a atuação de Helmut e de sua empreitada vejamos um artigo de 2018, onde a curadora independente Kamilla Nunes (2018) fala sobre o posicionamento de seus idealizadores:

Se a questão não é a “obra de arte”, mas o processo artístico, se não é o local ou o global, mas o pensamento global em prol de uma atuação local, se não é a “exposição”, mas o café da manhã como “fórum central de convergências de ideias e trocas”, se não é o ateliê, mas a praia, então podemos considerar que a proposição do Capacete é a de constituir uma diversidade de proposições não centralizadas ou hierarquizadas (NUNES, 2018, p.86).

Esse foi também o *modus operandi* das atividades em Faxinal das Artes, visto que havia atividades programadas, mas eram de livre participação. Segundo o próprio Helmut, o convite de Agnaldo foi para que fizesse uma espécie de registro do evento. Ao que ele optou por não o fazer em forma de catálogo, mas sim por meio da publicação de um Jornal, que foi lançado em junho de 2002, portanto depois que o evento já havia se encerrado. Mas que trazia ali momentos que ocorreram durante os 15 dias em que estavam vivendo essa “diversidade de proposições não centralizadas e hierarquizadas” como afirmaria Nunes (2018), não a respeito de Faxinal, mas que tomamos a licença de ler como tal. É importante frisar que a comparação entre as atividades propostas pela Capacete e o evento Faxinal das

⁶⁶ Informação extraída da seção “Sobre”, no subitem “História 1998-2014”, do site da Capacete. Disponível em: <http://capacete.org/category/sobre/>. Acesso em: 18/02/2021.

Artes só se dá pelo recorte estabelecido pela fonte que é o próprio Helmut, com sua forma de registrar as atividades por eles vividas em 2002. De modo que para perceber até que ponto esse modo organização era de fato comparável, exigiria um trabalho de pesquisa com todos os outros artistas. O ponto é que em teoria o evento em Faxinal foi idealizado para ser algo agradável aos artistas e que, apesar de haver uma programação de atividades propostas pelo curador e pela produção, ela estava aberta a seguir os rumos que os próprios artistas quisessem e, como afirmado, de forma não hierarquizada.

Ainda em termos de organização do evento é preciso mencionar uma parte fundamental, que foi o Ciclo de Palavras e Imagens que originalmente ocuparia as manhãs de alguns dias, mas acabou se estendendo devido à grande aceitação por parte dos artistas. Essa atividade estava sendo organizada pela curadora independente Cristiana Tejo, que tinha sido convidada por Agnaldo justamente para este fim. Cristiana realizou a mediação entre as exposições dos artistas sobre seu próprio trabalho. Na prática, os artistas se inscreviam e tinham um determinado tempo para demonstrar sua produção aos colegas, utilizando as salas auxiliares que contornam o auditório principal. Após essas apresentações, que poderiam ser tanto de modo expositivo, com projeção de slides, quanto algo performático, como a leitura de uma poesia que motivava uma conversa.

No capítulo seguinte iremos apresentar a lista dos artistas que estavam inscritos no Ciclo de Palavras e Imagens, tivemos acesso a folha com os nomes e dias em que cada artista estava falando. Ainda como fonte, vale citar que trechos dessas conversas/debates que ocorreram nas manhãs e tardes dos 15 dias foram gravados em fitas K7, mas nem todos os artistas que falam estão identificados, ainda menos os que estavam lá como ouvintes. Por isso é difícil ter uma noção real de quais artistas efetivamente participaram, mas é certo que o interesse foi grande pelo que se pode ver nas fotos tiradas por Gogo e também pelo simples fato de a programação ter se estendido além do programado, já que muitos queriam aproveitar para mostrar e falar sobre sua produção, demonstrando que o anseio de Agnaldo de que “as pessoas fazem... mas elas não discutem... então vamos fazer um encontro... um festival aonde (sic) não é que as pessoas vão até lá pra fazer... elas vão até lá pra discutir o que fazem...” (FARIAS, 2013) estava correto.

Recorrendo ao artigo *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur* da historiadora da arte Claire Bishop: “O papel do curador ajusta-se de

acordo com a ascensão desse tipo de trabalho. O artista de instalação instala ele próprio a sua obra, relegando o papel curatorial ao de facilitar a sua produção, interpretação e promoção” (BISHOP, 2015. p.271). Sendo feita a ressalva que com “desse tipo de trabalho” a autora esteja falando da arte de instalação, é importante destacar o papel de interpretação, visto que é o curador que irá trazer outras visões e transferir para o mundo da lógica por meio da linguagem, no caso, no texto curatorial. Muito da poética expressa nas obras, o que em um evento de residência acaba se misturando com o que os próprios artistas fazem, que é o “falar sobre o próprio trabalho”. Assim que o trecho também denota uma fronteira muito tênue entre o que entendemos por curador hoje em dia (com maior enfoque na interpretação), para com o que entendemos por produtor cultural (com maior enfoque na execução propriamente da exposição, ou nesse caso da residência).

Apresentadas as diferentes atuações desses agentes chamados de curadores, críticos, facilitadores e consultores, seguiremos agora para a produção de forma prática buscando entender a fonte de financiamento e como foram as negociações com os artistas convidados.

1.3.3 Uma verba que seria devolvida

Durante a pesquisa para esta dissertação não foi possível localizar a informação oficial do custo do evento. Em conversa com a produtora Sandra Fogagnoli foi mencionado um possível custo de 600 mil reais, valor este que condiz com que o foi estimado por alguns jornais da época, como no trecho da matéria *Evento foi orçado em 600 mil do Jornal O Estado do Paraná*, publicada em Curitiba no dia 19 junho de 2002 que diz:

A Secretaria de Estado da Cultura ainda não fechou a contabilidade de Faxinal das Artes (teve gente que não compareceu, algumas previsões de gastos foram extrapoladas), mas adianta que o repasse autorizado pela Secretaria Estadual da Fazenda foi de R\$ 600 mil. A assessoria da secretária Monica Rischbieter informa que o evento foi 100% custeado por esse repasse. “Cada artista recebeu um cachê de 1.500 reais, mas o que pesou foi o material, as passagens e a manutenção dos convidados. Só o argentino Oswaldo Marcon consumiu mais de 40 metros de tecido.” (EVENTO, 2002, n.p.).

Sobre o valor dos materiais, conforme levantado por Monica Rischbieter foi “o que mais pesou”. Não se tem nenhuma informação oficial, o mais próximo que

podemos chegar é entender que esse valor de materiais foi negociado e que deveria ser o mesmo para cada artista. Entretanto, como não se tem registro dessa verba para materiais e, tendo em vista a diversidade de linguagens, alguns artistas acabaram custeando as obras de outros. Pois, se por um lado o artista Oswaldo Marcon, utilizou 40m de tecido, como diz a reportagem, também houve artistas como José Bechara, cuja obra foi feita com os móveis e com a casa em que ficou hospedado durante a residência, não havendo, portanto um custo de material envolvido. O único modo de se ter certeza seria analisando a planilha financeira do evento, mas que não foi algo possível de ser realizado durante o período desta pesquisa. O ponto é que em alguns casos esse material fornecido aos artistas foi orçado pela própria secretaria, e em outros foi repassado diretamente ao artista como cita Cristina Mendes na entrevista de 2013:

Para cada artista eu liguei pelo menos quatro vezes [...]. Porque eles tinham direito a uma taxa X para material que a gente ia comprar. Eles recebiam o pró-labore e além do pró-labore eles tinham direito a gastar X com material que seria comprado aqui, quando possível. Então eu tinha que fazer o levantamento dos materiais de cada um e aí a gente já foi meio que ficando amigo de algumas pessoas por telefone [...] a gente terceirizou no fim algumas coisas, por exemplo a Shirley Paes Leme, o papel que ela gosta de trabalhar só tinha em São Paulo [...] foi passada a verba para ela. Quando ela chegou ela trouxe a nota fiscal (MENDES, 2013, n.p.).

Na prática deve ter prevalecido a negociação individual e esse valor x, mencionado por Cristina Mendes, não deveria ser individual, mas sim um montante total que a organização dispunha sob a rubrica “materiais” e que quando economizado por um artista era gasto por outro. Em um dos textos publicados na coletânea *Hay em português*, numa conversa com Jo Melvin, o curador Seth Siegelau (2013) levanta o quão problemático pode ser esse financiamento de materiais ou mesmo obras comissionadas, pois na prática alguns artistas acabam pagando pelo trabalho de outros. Referindo-se a dois artistas com trabalhos muito distintos ele diz:

Por exemplo, que alguém cujo trabalho é muito desmaterializado está efetivamente pagando a escultura de Richard Serra. Temos um orçamento de, digamos, \$100.000; a obra de Lawrence Weiner custa US \$ 1 para produzir e a de Serra US \$ 50.000. Você pode argumentar que é a forma como o trabalho é, mas eu não vou por aí. Ocasionalmente, como um protesto simbólico, Lawrence e eu, ainda que eu fosse o dono da obra, pedíamos uma taxa para o empréstimo (SIEGELAU, 2013, n.p.).

No caso de Faxinal das Artes, esse custo dos materiais não gerou esse tipo de discussão, mas o fato de não haver uma comunicação oficial sobre o valor do custo de material para cada artista deu maior liberdade para a organização se adaptar negociando caso a caso. Esse trabalho de negociação efetivamente realizado pelas pessoas da produção também precisa ser valorizado, pois no sistema da arte contemporânea a aparência é de que as coisas se resolvem facilmente entre artista, público e instituição e que tudo flui de forma harmônica. No entanto, existe uma rede complexa de pessoas que atuam nesse meio que torna os eventos e exposições minimamente viáveis.

Voltando ao caso da verba geral, no trecho que citamos da entrevista feita com Fernando Bini (2020), é possível notar um indício para a possível fonte utilizada para custear o evento no trecho em que Bini diz: “como havia sido devolvida uma verba...” (BINI, 2020). A fala está de acordo com o depoimento enviado por escrito por Paulo Reis que diz: “A verba, segundo nos informaram, vinha desses bancos de desenvolvimento, tipo BIRD, e constava que era um dinheiro que deveria ser gasto ou seria devolvido” (REIS, 2020). Não foi possível encontrar uma informação oficial de qual desses bancos (BIRD ou BID), mas é sabido que projetos dos chamados “organismos multilaterais de financiamento”⁶⁷ vêm junto com um projeto que não é neutro (FIGUEIREDO, 2009).

O estudo de Ireni Marilene Zago Figueiredo (2009) é focado nos projetos da área de educação, mas é possível que se não havia neutralidade para a educação, por que haveria nos projetos na área da cultura? Outra lacuna é: Qual o motivo para essa verba ter de ser usada ou devolvida? Tendo em vista que a prestação de contas da Secretaria da Cultura tem seus registros somente a partir de 2011⁶⁸, de acordo com uma informação cedida por funcionários do Tribunal de Contas do Estado do Paraná. Além de que, possivelmente, a prestação de contas da SECC em 2002 estava vinculada à totalidade do governo e não está disponível digitalmente. Portanto, é muito difícil chegar ao motivo pelo qual o governo tinha uma verba que

⁶⁷ A saber pelo menos “Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Internacional para a Reconstrução e o Desenvolvimento (BIRD)/ Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID)” (FIGUEIREDO, 2009)

⁶⁸ A lei da transparência é a Lei Federal nº 12.527/2011 <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm>, antes dessa havia uma lei estadual que data de 2010, relativa à publicação das despesas em Diário Oficial (Lei Estadual nº 16.595/2010), mas não existe obrigatoriedade de um trabalho retroativo que dê conta da publicação de despesas anteriores à lei, mesmo que esses documentos existam.

não estava sendo usada e que de uma hora para a outra precisou ser usada às pressas. Para ter acesso aos documentos físicos seria preciso uma formalização junto ao TCE-PR, no entanto, devido à pandemia, mesmo esse acesso se tornou inviável. Contudo, a totalidade dos valores parece ser consenso, visto que não houve questionamentos da parte do governo ou da secretaria, quando publicadas as estimativas que apontavam um custo total de aproximadamente 600 mil reais. Como afirmado anteriormente, esse valor parece alto se levar em consideração que o evento durou apenas 15 dias, mas se colocado em perspectiva de um projeto de aquisição de acervo, onde cada artista (dos 100 convidados) recebeu apenas R\$1.500,00, de pró-labore, e na prática foram incorporadas mais de 100 obras ao acervo do Estado, as contas parecem se equilibrar. Essa perspectiva é levantada por Tânia Bloomfield (2014), na entrevista concedida ao MAC-PR. A questão do custo do evento também foi tema para alguns dos debates organizados entre os artistas, como podemos notar pela fala da curadora independente, Cristiana Tejo (2002):

Tenho certeza de que isto [Faxinal das Artes] não saiu mais caro que um salão. E o que é um salão? É um projeto de aquisição num formato duvidoso. O museu está construindo seu acervo de forma gratuita. Esta experiência aqui vai ter desdobramentos muito mais duradouros e interessantes do que uma mostra de selecionados em salão (TEJO, 2002, p.19) [54].

A crítica que Tejo (2002) faz aos salões de arte reforça a esperança que os participantes tinham em construir meios alternativos de sobrevivência dentro do sistema da arte, seja dos artistas ou das próprias instituições. Isso não faz com que essa alternativa apareça de forma fácil tanto que, como já apresentamos, Faxinal também acabou se mostrando um programa com muitas incongruências. Todavia, é importante notar que nas discussões que ocorreram existia certo ânimo em realizar algo que ainda não havia sido tentado no Brasil. Ao menos não com esse tamanho, ou dentro da estrutura governamental.

Após a apresentação da possível forma de financiamento e como se deu a produção, em termos práticos, passamos agora para um olhar um pouco mais atento para a escolha do formato “residência” e para a escolha de Faxinal do Céu como lugar de execução do evento para compreender como essa forma “alternativa” de relação entre artistas e o sistema da arte se desenvolveu.

1.4 FAXINAL DAS ARTES: A MAIOR EXPERIÊNCIA DE RESIDÊNCIA DO PARANÁ?

A ideia de nomear o evento como Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos, como vimos, está ligada ao programa realizado pelo genro de Jaime Lerner, o Art Omi, programa de residência artística de Nova Iorque, que de acordo com o *site* funciona da seguinte maneira:

Art Omi: Artists invites 30 artists from around the world, representing a wide diversity of artistic styles and practices, to gather in rural New York for four weeks each summer to experiment, collaborate and share ideas. Concentrated time for creative work is balanced with the stimulation of cultural exchange and critical appraisal⁶⁹.(ART OMI, 2021, n.p.)

Essa definição nos aponta algumas características em comum entre o Art omi e Faxinal das Artes. Essas características estão ligadas ao tempo e ao espaço. O tempo está ligado ao deslocamento da rotina, no caso fora de um “tempo normal” para o artista que participa. O espaço, além de estar também relacionado ao deslocamento do ambiente familiar do artista, tanto em Faxinal como no programa de Nova Iorque, é o espaço rural.

Veremos adiante que as residências artísticas no geral acabam tendo em última análise dois tipos: o primeiro, e com raízes mais antigas, aproxima-se das chamadas “colônias de artistas” do século XIX e busca o ambiente rural para “isolar” o artista em seu próprio processo criativo. O segundo está ligado às ocupações urbanas dos anos 1960, nos quais existe uma maior integração entre o grupo de artistas e as comunidades ao redor.

Para entender melhor o conceito de residência iremos recorrer principalmente à tese de Marcos José Santos de Moraes, apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2009, intitulada *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Moraes (2009) realizou um estudo de caso sobre o programa de residência da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), na Cité des arts e apresenta alguns conceitos chave para o entendimento

⁶⁹ O "Art Omi: Artistas" convida 30 artistas de todo o mundo, representando uma ampla diversidade de estilos e práticas artísticas, para se reunir na zona rural de Nova York por quatro semanas a cada verão para experimentar, colaborar e compartilhar ideias. O tempo concentrado para o trabalho criativo é equilibrado com o estímulo do intercâmbio cultural e da avaliação crítica. (Texto extraído da seção “About” do Site do Art Omi, tradução nossa). Disponível em: <https://artomi.org/residencies/art>. Acesso em: 23/02/2021.

dos formatos de residência artística, bem como sua genealogia, que de acordo com sua pesquisa remonta aos prêmios das Academias de Arte⁷⁰.

Durante o panorama criado por Marcos Moraes (2009), se pode notar que existem dois formatos básicos que mencionamos: rural e urbano. O que une esses dois formatos é justamente o deslocamento da rotina do artista, tanto do tempo comum quanto do espaço familiar. Se olharmos para Faxinal das Artes sobre esse prisma, podemos sim afirmar que se tratou de fato de uma “residência artística”. Tipificando com mais atenção, podemos afirmar que se trata do modelo próximo ao das “colônias rurais”, mas ainda assim se encaixa como residência. Nesse caso, Moraes (2009) observa a partir dos estudos de Nina Lübbren sobre as colônias do interior da Europa, que esse tipo de proposta curiosamente ocorria de modo inverso ao aumento de população das grandes cidades. Nas palavras do autor:

Este é um dado relevante e significativo do ponto de vista do surgimento de espaços de trabalho e criação artística, fora das cidades, em pleno processo de expansão destas e de uma ampliação da urbanização, característicos da segunda metade do século XIX (MORAES, 2009, p. 14).

Agora em que se difere o que ocorreu em Faxinal do Céu com Art Omi, por exemplo? Também é possível extrair essa informação do trecho citado. A relação número de participantes versus número de dias estava invertida em Faxinal, o que de fato é uma das primeiras críticas feitas ao programa do Paraná. Em Art Omi, atualmente são convidados 30 artistas que ficam em residência por quatro semanas. Entretanto, precisamos ter a noção de que existem programas nos quais o artista permanece por muito mais tempo, um exemplo é o já citado programa de residência da Capacete, que chega a durar até um ano⁷¹ como observado pelo jornalista Daniel Hora em *Residências artísticas: As múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos*, publicado no Caderno 2 da Associação Vídeo Brasil em 2006. Citando esse mesmo artigo, outro estudo que rememora o histórico dos programas de residência artística é o de Janaína Xavier (2020), que nos ajuda a compreender os modelos mais recentes:

⁷⁰ Moraes (2009) cita o estudo de Nikolaus Pevsner (1902 - 1983) sobre as Academias de arte e o texto apresentado por Jean Baptiste Joly, Annual meeting of Res Artis, que é uma das maiores redes de residências artísticas em atividade até hoje.

⁷¹ Ver site da Capacete Entretenimentos Disponível em: <<http://capacete.org/>>. Acesso em: 14/02/2021.

Em seguida, a partir de 1960, apareceram as propostas de vida em comunidades urbanas, denominadas por Hora como “utopias de transformação social”. Galpões industriais e espaços comerciais abandonados foram ocupados pelos chamados *Artists in residence* (AIR), questionando as estruturas oficiais da arte e das cidades (XAVIER, 2020, p.22).

Esses modelos citados por Hora (2006) e Xavier (2020), seguem a proposta de intervenção na comunidade, algo que não era o propósito no caso de Faxinal, que por sua vez se aproxima do já citado modelo das “colônias artísticas” e do próprio Art Omi, que podemos considerar seu ponto de inspiração. Como citado, Art Omi, desloca os artistas para um ambiente rural (mesmo sendo em Nova Iorque), onde o foco é nos artistas e não necessariamente na relação artista X comunidade. Mas isso não quer dizer que em *Faxinal* não houve nenhum contato com a comunidade. Observando a experiência de Marta Penner, por exemplo, nos depoimentos cedidos em 2020, nos contou que mal ficava nos espaços com os artistas e que aproveitou para realizar pequenas viagens de ônibus pelas redondezas de Faxinal do Céu, chegando até a cidade de Guarapuava. Quando se observa o trabalho de Marta é possível notar essa “presença”, ou essa “afecção”, dessas experiências⁷², algo transformador no modo de artista produzir (VOESE, 2020).

A pesquisadora e administradora cultural ligada à FUNARTE, Ana Vasconcelos (2014), em seu estudo sobre as residências artísticas no âmbito das políticas públicas, ressalta a importância do conceito de deslocamento no espaço e no tempo também levantado por Moraes (2009):

A residência passa a ser um espaço singular onde o artista pode pensar sobre sua própria arte, discuti-la, vivenciá-la e recriá-la em suas múltiplas possibilidades no contato com o novo, diferente e diverso. De maneira natural, seu sentido e percepções artísticas serão desconstruídas e reconstruídas neste processo de formação. A residência passa a ser um espaço singular onde o artista pode pensar sobre sua própria arte, discuti-la, vivenciá-la e recriá-la em suas múltiplas possibilidades no contato com o novo, diferente e diverso. De maneira natural, seu sentido e percepções artísticas serão desconstruídas e reconstruídas neste processo de formação (VASCONCELOS, 2014, p.3).

⁷² Sobre a obra de Marta Penner ver o trabalho apresentado no Simpósio: Arte e Partilha do Sensível, no XXV Encontro Estadual de História, onde realizei um estudo sobre os documentos de processo no caso da produção de Marta Penner em Faxinal das Artes. (VOESE, Jhon Erik. Lugares preferidos (2002), o “ready-made” de Marta Penner: processo criador na mediação na arte contemporânea. *Anais do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP - Histórias, Desigualdades e Diferenças*. São Paulo, nº XXV, 2020. ISBN: 978-65-992510-0-9).

Essa questão do deslocamento ajuda a reforçar o porquê de se continuar chamando o programa realizado em Faxinal do Céu em 2002 de residência, pois não existe, de fato, uma regra que determine que para ser residência é preciso ter mais de uma edição, que é preciso que os artistas fiquem um número X de dias, ou ainda que o número de artistas precisa ser pequeno. Todas essas características interferem no aperfeiçoamento das obras produzidas, ou no aprofundamento dos debates, mas não são fatores determinantes. O que determina é o deslocamento (no tempo e no espaço) e principalmente o intercâmbio entre os próprios artistas. Para reforçar o argumento do intercâmbio, vejamos o que Salles (2006) diz baseada nos estudos do sociólogo e filósofo francês Edgar Morin, sobre a vivência cultural como forma de potencialização do processo criativo:

Para compreender o tempo e o espaço do processo criativo, falemos das redes culturais. Morin (1998) oferece um caminho interessante para observarmos o artista inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por este calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o consequente crescimento do pensamento. A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do imprinting (normalizações), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que são os modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originalidade (SALLES, 2006, p. 33).

Diante disso, mesmo o conceito mais aceito atualmente que seria o critério de integração/interferência na comunidade, acaba sendo apenas um modo válido de se construir uma residência. Em um rol de muitos outros tipos, visto que o olhar para o próprio processo criativo e o intercâmbio entre os próprios artistas acaba também sendo valoroso, como vimos em Salles (2006), e esses dois fatores estavam presentes em Faxinal das Artes, mesmo que o programa tenha suas peculiaridades e seja passível de muitas críticas.

Entendendo, portanto, os objetivos presentes no discurso oficial da residência artística ocorrida no interior do Paraná, nos casos: montar acervo e promover um debate entre os artistas, percebendo o trabalho de produção e da curadoria como parte estrutural do evento e, por fim, localizando as proximidades e distanciamentos que Faxinal das Artes teve com outros tipos de residências artísticas. Passamos

agora para algumas análises sobre que tipo de obras foram produzidas em Faxinal, buscando entender diante da quantidade enorme e a pluralidade de artistas como foram as respostas poéticas apresentadas diante da demanda do Governo do Paraná e quais foram as destinações, em termos institucionais, que essas respostas tiveram.

2. FAXINAL EM OBRAS E DEBATES

A lista de obras⁷³ da coleção *Faxinal das Artes* no acervo do MAC-PR apresenta um total de 104 obras. Mesmo tendo sido feita dois anos depois do evento⁷⁴, em termos quantitativos, a lista de doações é um dos argumentos para uma possível avaliação positiva. Contudo, é possível que houvesse um número ainda maior de obras caso tivesse ocorrido um melhor encaminhamento pós-evento.

De acordo com a maioria dos depoimentos sobre o pós-Faxinal, o governo estava muito preocupado em finalizar a construção do NovoMuseu para poder dar a devida atenção às obras produzidas, o que de início já demonstrava o despreparo e a contradição nos dois projetos. Se o objetivo de Faxinal também era produzir um acervo de arte contemporânea a Secretaria deveria estar preparada para receber e catalogar as obras e minimamente armazená-las em local adequado. Se o objetivo era inaugurar um museu novo, onde estava o corpo de profissionais que atuaria nesse museu?

Outra contradição é o próprio projeto do NovoMuseu, que pretendia ser um marco na cultura, mas não tinha um marco curatorial definido. Além de não contar com uma equipe técnica com garantia de suas funções por plano de estado, o que tinham eram os profissionais contratados por um plano de governo, tanto que gerou toda essa confusão na troca de gestão.

Entretanto, nesse momento as obras de Faxinal já tinham sido desconectadas do projeto do NovoMuseu, então passaram a ser tratadas como “assunto do MAC-PR” visto que, como dito, os esforços da Secretaria de Cultura agora estavam voltados para a inauguração do NovoMuseu, como se o MAC-PR não fosse parte da mesma secretaria. No entanto, o que ocorre na prática é que são pessoas diferentes que trabalham no MAC-PR e na SEC, por isso que é muito difícil rememorar esse período em que as obras ficaram sem destinação, visto que os funcionários do MAC-PR não estiveram em Faxinal, portanto não sabiam do que se tratava aquele acervo. Por outro lado, a equipe que esteve em Faxinal foi deslocada para outros projetos, como o Comboio Cultural e o Velho Cinema Novo, até para a produção das mostras que fariam parte da inauguração do NovoMuseu.

⁷³ Ver lista em anexo.

⁷⁴ Em 2004, na época da diretoria de Vicente Jair Mendes (2003-2005).

O que se observou foi quase que um improviso diante dos objetos provindos de Faxinal, a produtora Cristina Mendes (2013) relatou que quando as obras chegaram a ela e a outro funcionário, eles realizaram as fotografias no jardim do prédio do MAC-PR porque muitas das obras não haviam sido fotografadas (MENDES, 2013). Nesse momento muitas obras já tinham se perdido, sem contar nas ações de caráter efêmero realizadas durante os 15 dias que poderiam ter sido ao menos registradas para constar no histórico do evento. Xavier (2019) destaca uma fala da ex-secretária da Cultura do Paraná, Monica Rischbieter, que a maior parte dos registros tinha sido feita pelos próprios artistas. O que levanta outra questão: teriam sido relapsos esses artistas com suas próprias obras?

Uma coisa é o artista não ter estrutura para executar os registros, mas sabendo que uma obra sua entraria para um museu, ao menos algum tipo de formalização a respeito dos cuidados, ou da montagem da obra, poderia ter sido considerada, o que ocorreu com alguns dos artistas durante os meses que se seguiram o evento, mas não todos.

É mencionado⁷⁵ que houve um esforço por parte da Secretaria de Cultura em formalizar as doações, até mesmo por uma questão de prestação de contas. Contudo, em termos de catalogação o que foi entregue foram essas fotos mencionadas por Cristina Mendes e uma lista que aparentemente é a lista feita em 2004 e que permanece até hoje. Deixando as críticas ao descaso que o governo teve ao final do evento passemos a olhar para o acervo que foi minimamente documentado.

⁷⁵ Em algumas entrevistas e nos documentos oficiais.

2.1 A LISTA DE OBRAS E A DIFICULDADE DE AGRUPAR OBRAS HETEROGÊNEAS

Ao observarmos o conjunto de obras entregues pelos artistas como resposta poética, deparamos com algumas questões: a variedade de técnicas, materiais, formas e conceitos torna uma análise panorâmica muito complexa de ser feita, mas tentaremos apresentar alguns modos possíveis de tipologia para que possamos fazer esse voo panorâmico. O modo mais simples de tipologia, ou de agrupamento das obras resultantes de Faxinal, poderia ser entre os chamados suportes tradicionais, a saber: pintura, gravura⁷⁶, escultura, desenho, fotografia, objetos, instalações *site-generic*⁷⁷, etc. Deixando para o outro lado instalações *site-specific*⁷⁸, gravuras em campo expandido, *performances*, *time-based medias*⁷⁹, *land-art*, entre outras obras de caráter efêmero.

Contudo, essa denominação tradicional/não tradicional não dá conta de uma tipologia a longo prazo, quanto tempo uma técnica precisa existir para se tornar uma tradição? Sobre tipologias em obras musealizadas de arte contemporânea a pesquisadora Janaína Xavier (2016) oferece alguns agrupamentos interessantes:

- a) **Obras Bidimensionais** – seriam os objetos artísticos que ainda preservam a estrutura predominantemente bidimensional, entre eles estariam às pinturas em diferentes tipos de suporte e com o uso de variados pigmentos (tintas, corantes, materiais orgânicos etc.), podendo ter ainda aplicados diversos tipos de objetos por meio de colagens e outras formas de fixação (jornais, fotografias, pedaços de madeira, arame etc.).
- b) **Obras em Papel** – seriam as obras de arte sobre suporte em papel, como as técnicas tradicionais de gravura (xilogravura, litografia, calcografia), fotografia, impressos (serigrafia, offset), desenhos, aquarelas.

⁷⁶ Considerando as subdivisões que não abrangem o chamado campo expandido, como trabalhado por Freitas (2012).

⁷⁷ Instalações que possuem um “manual de instruções” e podem ser reproduzidas em qualquer ambiente.

⁷⁸ Instalações que carregam em si as marcas do local onde foram executadas, podendo ser de caráter formal-conceitual, no caso só podem ser executadas uma vez e portanto duram até sua primeira desmontagem, seja de caráter discursivo, no caso obras que dizem respeito a um contexto específico, esse conceito será retomado adiante. Ver Kwon (2008, p.171-172).

⁷⁹ Obras que tem o “tempo” como uma de suas dimensões, mas que vão desde um vídeo simples que pode ser exibido em qualquer TV ou projetor, no caso quando o artista não especifica o tipo de exibição, até obras que são composta por códigos de programação, sites da internet, jogos eletrônicos e como exemplo mais significativa a obra Babel de Cildo Meireles (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-babel-t14041>), ou as obras de Nam June Paik da coleção da Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artists/nam-june-paik-6380>). Sobre um conceito mais detalhado de Time-based Media ver: PHILLIPS, Joanna. Shifting equipment significance in time-based media art. *Electronic Media Review*, v. 1, p. 139-154, 2012.

c) **Objetos Artísticos** – constituiriam uma grande variedade de obras feitas a partir de composições por meio de estruturas com predomínio da forma tridimensional. Podem ser esculturas feitas a partir de novos materiais (chapas metálicas, tijolos etc.), arranjos com objetos industrializados e objetos midiáticos.

d) **Arte do Corpo** - comporiam as obras que tem como suporte o corpo do artista ou necessitam de sua ação para se realizar.

e) **Arte Pública** – seriam as obras que são expostas ou apresentadas fora do museu e que não são possíveis de serem incorporadas posteriormente ao acervo das instituições, seja por suas dimensões, materiais extremamente efêmeros (orgânicos) ou questões conceituais (XAVIER, 2016, p. 199 - grifo nosso).

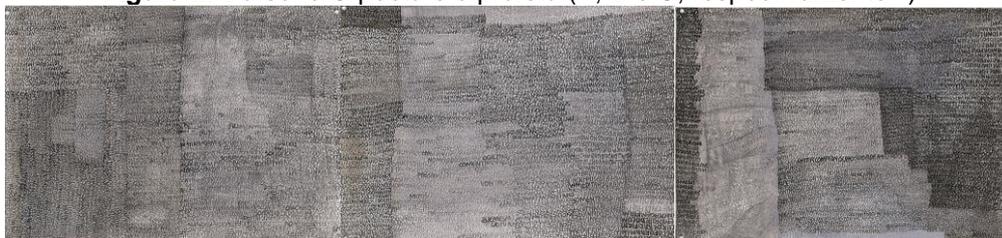
Se incluirmos o conceito mais recente de *time-based media*, somando às tipificações de Xavier (2016), quem sabe poderíamos nos aproximar de uma tipificação eficiente para as obras doadas como contrapartida à participação da residência em Faxinal do Céu. Contudo, optamos aqui por tipificar as obras além sua forma musealizada, desta forma, consideramos uma subtipificação com base no caráter processual das obras, visto que concordamos com Salles (2006) e reforçamos que, tal como ela “não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível” (SALLES, 2006, p.14). Portanto, se a obra entregue ao público, ou nesse caso ao museu, não é a “única forma possível”, entendemos que a tipificação também pode acabar se modificando com o tempo. Isso se deve ao caráter processual das obras que iremos utilizar do conceito de “rede da criação”, pois segundo Salles (2006):

A incompletude do processo destaca também a sobrevivência de qualquer elemento a partir da inter-relação com outros. Observamos que uma anotação se completa em outra ou em uma fala de um personagem; um problema no desenvolvimento da obra se completa em leituras ou conversas com amigos etc. Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantém como sistema complexo. (SALLES, 2006, p. 15-16)

É exatamente por esse sentido, o da impossibilidade do isolamento e desse “campo relacional”, que o capítulo que trata das obras também trata dos debates que ocorreram em uma tentativa de oferecer um mapeamento de possíveis conexões no evento como um todo. Para que, assim, possam ser observadas nos estudos específicos de cada obra ou cada artista, visto que essa dissertação não teria o tempo necessário para mapear o processo individual de cada trabalho. Vale também deixar claro uma ressalva: o ponto discutido aqui, definitivamente não é o de se

aprofundar na discussão sobre a tipologia, levando em consideração que mesmo os números são arbitrários e a decisão de quem faz a lista de obras, ou no máximo de uma convenção que pode envolver os artistas - ou não, acaba por modificar o modo como esses dados serão lidos pela população geral. Para citar um exemplo do problema que se instala nesse caso: o artista Divino Sobral possui registradas três obras intituladas: *Da série, O poeta e O profeta* (A, B e C - figura 2), que são obras bidimensionais, em tons de cinza que apresentam composições semi-geométricas, mas que quando aproximadas pode-se ver que são compostas por texto. Apesar de possuírem o mesmo título, não existe indicação se estas precisam ser exibidas em conjunto ou se podem ser exibidas individualmente. Como o caso de Gabriela Greeb, que na lista do acervo conta com uma obra, indicada também apenas por uma imagem, mas que pelo descritivo estima-se que sejam três vídeos diferentes, visto que constam três datas (2002, 1997 e 1997) e três durações (10', 10' e 40').

Figura 2: Da série O poeta e o profeta (A, B e C, respectivamente⁸⁰)



Fonte: MAC-PR, montagem do autor.

As datas das obras de Gabriela Greeb também dão uma pista de que a doação não necessariamente precisaria ter sido feita durante a residência, como também observa Xavier (2019) sobre o caso da artista Laura Miranda, no qual o vídeo-registro de uma *performance* em parceria com Monica Infante foi gravado antes, o que é curioso, mas não chega a infringir nenhuma regra, já que o contrato assinado pelos artistas não especifica o que seria uma obra “produzida” durante a residência. No caso da artista Laura Miranda, Xavier (2019) aponta que a artista defende o fato de ter exibido o vídeo durante os 15 dias, o que pode ser comprovado por meio de um trecho gravado do Ciclo de Palavras e Imagens, em que a artista fala sobre seu processo criativo. No momento da formalização da doação o MAC-PR

⁸⁰ As obras estão intituladas dessa exata maneira sendo repetidas por três vezes alternando apenas a letra final, a saber: Da série O poeta e o profeta (A), Da série O poeta e o profeta (B), Da série O poeta e o profeta (C), todas datadas de 2002 (ano do evento), com dimensões idênticas (29,7 x 42 cm) e técnicas idênticas (grafite, aquarela e guache sobre papel).

poderia ter tipificado como a obra anterior ao evento e desvinculado a mesma da coleção e com isso os dados gerais mudariam.

O ponto discutido aqui é o de que pequenas decisões durante a entrega, ou mesmo durante a catalogação da obra podem impactar como o acervo será definido e utilizado por curadores e pesquisadores durante os anos que se seguem, por isso a importância de uma documentação que formalizasse de forma mais completa e que fosse pública para que os pesquisadores do futuro não dependessem somente da memória de quem esteve presente e sabe se algo é “parte”, o “todo” ou o “processo” de uma obra.

Por essas e outras questões relativas à lista que optamos por uma tipologia própria que será baseada nos critérios apresentados por Janaína Xavier (2016), complementado pelo conceito de *time-based*, o que no caso das obras do MAC-PR incluem os vídeos e registros de *performance* em vídeo (mas não em foto). Os casos exemplares que apresentaremos nos permitirão aproximar a leitura sobre os tipos de obras que foram resultantes dos 15 dias de residência. Outro ponto importante em termos de tipologia é que adotaremos a premissa de Cecília Almeida Salles (2006), no qual trataremos de obras de arte contemporânea e o inacabamento é algo a ser considerado:

Sabemos que onde há **qualquer possibilidade** de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Nesse contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. (SALLES, 2006, p.13, grifo nosso)

Por mais radical que pareça, é preciso levar em consideração essa definição e mesmo a equivalência entre obra e processo:

Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. Cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo. (SALLES, 2006, p. 20)

Diante dessas definições que encontramos um problema: se obra e processo são a mesma coisa como diferenciar um rascunho de uma obra pronta? Na busca por uma graduação dessa definição de Salles (2006), mas sem abandoná-la propomos um “coeficiente de acabamento” inspirado no “coeficiente artístico” de

Marcel Duchamp⁸¹ (1987). Seria uma relação conceitual, em termos de significado, entre o que o artista “quis dizer” e “o que foi dito” com a obra. Aqui propomos uma relação formal, entre o que o artista entregou e o que materialmente foi/será visto pelo público. Portanto, uma obra com um “coeficiente de acabamento” baixo seria algo com um potencial muito alto de sofrer modificações até a sua exibição, seja por vontade do artista, seja por razões técnicas, ou até acidentais, que não necessariamente envolvam o artista.

Nesse sentido, será incluída uma subdivisão que será apenas entre as obras com caráter objetual bem definido. No caso, com um coeficiente de acabamento “alto” e as obras, transitórias, ou o que chamaremos aqui de coeficiente de acabamento “baixo”. Compreendendo que esse coeficiente é apenas uma unidade abstrata, cunhada especificamente para os propósitos desta dissertação - que se refere ao quão parecida uma obra entregue pelo artista estará de sua versão futuramente preservada e observada pelo público final - seja na primeira exposição, seja no decorrer de muitos anos sendo exibida no acervo de um museu.

Tendo como um dos polos as ações e instalações realizadas na residência cuja fruição do público que seria somente pelos registros, histórias ou vestígios em outras obras tidas como finalizadas e que o artista não vê necessidade de modificá-la com o tempo, nem previu qualquer modificação inerente ao objeto, além de não sentir a necessidade de participar do processo de montagem, nem de deixar instruções.

Diante desse cenário passamos agora, finalmente, para os casos exemplares, diferenciando alguns tipos conforme apresentados acima de acordo com Janaína Xavier (2016), junto com a noção de *time-based media*, e incorporando a subtipificação inédita que foi adaptada dos conceitos de obras e processos de Cecília Almeida Salles (2006) em conjunto com a terminologia própria de “coeficiente de acabamento” para subtipificar as obras baseadas no nível de finalização desde a entrega até a exibição.

⁸¹ No seu artigo para o *The New Yorker* (de 6 de fevereiro de 1965) o artista Marcel Duchamp escreve: “Em outras palavras, o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (DUCHAMP, 1987, p. 73). Nesse caso Duchamp também entende que o esse coeficiente seja aplicado em relação às obras “inacabadas”, visto que para ele todas as obras só se finalizam com a apreciação do público.

2.2 O QUE FOI ENTREGUE E O QUE FICOU PARA A HISTÓRIA

Consideramos, dentre os casos exemplares, obras que constam na lista de tomo de 2004 (ANEXO X)⁸², e algumas ações ou instalações que foram realizadas apenas no tempo e no espaço específico de Faxinal das Artes e que foram mapeadas por meio de fontes documentais, ou dentro de outras obras de arte⁸³. Iniciando a Lista Tombo do MAC-PR, temos:

Obras Bidimensionais – Tipo a: 24 obras que incluem pinturas em tela, fotografias em suportes que não são de papel, ou que estejam emolduradas dentre os artistas podemos citar: Afonso Tostes (uma pintura: óleo sobre tela), Connceyção Rodriguez (uma pintura: esmalte e óleo sobre tecido transparente), Danielle Fonseca (uma técnica que mistura Pintura/Colagem/*Assemblage*), Deise Marin (fotografia: onde o suporte parece ser um acrílico, mas na lista não está especificado), Delson Uchôa (uma pintura: acrílica sobre lona), Dulce Osinski (16 fotografias emolduradas que formam um painel), Edilson Viriato (cinco pinturas: acrílica sobre tela com moldura nos moldes antigos), Eduardo Coimbra (uma foto emoldurada com o formato de uma casa), Elaine Tedesco (um painel composto por quatro imagens aparentemente impressa em uma superfície acrílica, também não está especificado na lista), Emmanuel Nassar (uma pintura: acrílica sobre tela), Fernando Augusto (um díptico: papel colado e tinta sobre tela), Glauco Menta (uma pintura: óleo sobre tela), Jailton Moreira (três dípticos: formados por fotografias também aparenta estar no suporte acrílico), Leila Pugnali (73 peças de maneira pintada), Manoel Veiga (uma pintura: acrílica sobre tela), Marcos Chaves (uma colagem: fita adesiva sobre alumínio), Maria Tereza Louro (um díptico: lápis e acrílica sobre tela), Mazé Mendes (um díptico: acrílica sobre tela), Osvaldo Marcón (três pinturas: acrílica e giz pastel oleoso sobre tela), Rossana Guimarães (instalação com fotografia o mesmo caso das fotos já citadas aparentando ser sobre um suporte acrílico, um painel composto por quatro peças), Shirley Paes Leme (pirofitografia sobre tela, o termo parece ter

⁸² O anexo I apresenta a lista completa de obras com os dados que constam na lista original disponibilizada pelo setor de pesquisa do MAC-PR, a versão apresentada aqui foi uma adaptação minha, pois separei os dados em células específicas para poder compreender e organizar melhor, contudo as informações não sofreram alteração o que mudou foi apenas o formato.

⁸³ Como será o caso da performance sem título nem autoria definida dos *Telletubies*, que aparecem dentro do vídeo publicado por Gabriela Greeb, postado com o título “FAXINAL DA ARTES video, 9’, 2002”. Disponível em: <https://vimeo.com/28253734>. Acesso em: 22/02/21.

sido cunhado pela artista, mas consiste basicamente em um desenho feito substâncias cítricas e com fogo⁸⁴);

Obras em papel – Tipo b: 29 obras que compreendem: pinturas sobre papel, gravuras, desenhos, em suma obras que podem ser armazenadas em uma mapoteca⁸⁵ dentro da reserva técnica. Apesar do número elevado de trabalhos em papel registrados pelo MAC-PR, em 2004, dentre os artistas contam apenas 15, isso ocorre, pois muitos dos trabalhos são séries, ou foram doados mais de um trabalho pelo mesmo artista, embora funcionem de forma independente. Não seria muita especulação inferir que a doação de mais de uma obra (algo que era permitido), tenha sido feita pelos artistas que trabalham com esse tipo de suporte, o que denota o quanto o valor de uma obra ainda está muito atrelado ao seu preço, no caso o custo de fabricação, desconsiderando todo o trabalho poético e intelectual dos artistas. Dentre os artistas que doaram obras em papel temos: Adriana dos Santos (três pinturas: óleo sobre papel), Adrienne Gallinari (dois desenhos: giz de cera sobre papel canson), Alexandre Nóbrega (quatro gravuras: impressão em offset sobre papel⁸⁶), Débora Santiago (dois desenhos: nanquim sobre papel), Divino Sobral (três pinturas com desenhos e escritos: grafite, aquarela e guache sobre papel), Flávia Ribeiro (três desenhos: grafite sobre papel vegetal), Georgia Kyriakakis (um desenho: nanquim sobre papel), Gil Vicente (dois desenhos: carvão sobre papel), Isaura Pena (um painel formado por 13 desenhos: nanquim sobre papel sulfurisé), José Rufino (monotipia: têmpera sobre papel pautado 12 peças⁸⁷),

⁸⁴ De acordo com o site da Galeria RioArteCultura: “Shirley Paes Leme mostra dez desenhos inéditos, feitos sobre tela, em uma técnica que associa sucos de frutas cítricas e fogo, a pirofotografia. Nessa técnica desenvolvida por ela, os traços desenhados na tela são feitos com os sumos cítricos transparentes, ‘revelados’, ou seja, fixados, pela aproximação com o fogo através de uma precipitação físico-química. As cores obtidas variam do preto ao amarelo, passando por tons avermelhados.” (grifo nosso) Disponível em: <https://www.rioartecultura.com/shirleypaesleme.htm>. Acesso em: 28/02/21.

⁸⁵ Mobiliário feito normalmente em aço composto por várias gavetas de estreita profundidade que serve para o armazenamento de obras com suporte em papel, mapas, cartas etc.

⁸⁶ É muito provável que o correto seja “impressão em papel offset” que é um papel poroso semelhante ao sulfite, pois o processo de “impressão offset” normalmente é feito por gráficas de grande porte, por se tratar de um processo caro e que só se torna viável em grande escala. Como os trabalhos de Alexandre Nóbrega apresentam quatro imagens diferentes e através das fotografias de José Gomercindo que retratam o processo criativo é possível notar que as matrizes usadas por Nóbrega eram de isopor. Sobre impressão offset industrial ver site da ExpoPrint Latin America. Disponível em: <https://www.expoprint.com.br/pt/impressao-offset>. Acesso em: 28/02/21.

⁸⁷ A lista consta um trabalho apenas, mas na ficha técnica consta essa informação “12 peças”, contudo em informação verbal a diretora do MAC-PR, Ana Rocha, mencionou que o artista José Rufino já manifestou o desejo de doar outras chegando aproximadamente a um total de 48 peças, mas até o momento da escrita desta dissertação essa doação não se efetivou.

Laura Miranda (um desenho: carvão sobre papel), Marco Tulio Resende (uma pintura: acrílica sobre papel), Marepe (interferência com grafite e caneta sobre impressão em offset⁸⁸ sobre papel - 5 peças), Paulo Whitaker (duas pinturas: acrílica, grafite e papel sobre papel), Renata Pedrosa (dois desenhos: caneta hidrográfica e giz pastel seco chinês sobre papel).

Objetos Artísticos – Tipo c: 29 obras que abarcam talvez a maior diversidade em um mesmo “tipo”, pois vão desde esculturas e *ready-mades* de grande porte, até os livros de artistas e instalações *site-generic*. Dentre os artistas que se encontram nessa categoria temos: Didonet Thomaz (um objeto de parede: caixa de mogno com tampo de vidro e pedaço de pelica, nanquim, caneta, lápis de cor, giz pastel, tesoura cirúrgica, lente e croquis), Alfi Vivern (uma escultura: grade de ferro e basalto), Bernadete Amorim (uma instalação: tiras de lona e arame), Letícia Marquez (uma escultura: ferro, gesso, cabelo, penas de ave e resina), Renata Pedrosa (uma escultura: ripas de madeira e malha de algodão), Elida Tessler (uma escultura de parede: estopa, fios de algodão enrolados sobre extensor que é um cabo elástico), Luiz Carlos Brugnera (uma escultura de parede: grafite sobre madeira), Marcone Moreira (duas esculturas de parede, uma feita de madeira e a outra feita de plástico e metal), Maria Cheung (uma instalação de parede: instalação com roda de carretel e acrílica sobre madeira, na lista constam 11 peças, mas não há especificação se as peças podem ser exibidas individualmente ou se precisam ser expostas em conjunto), Alice Yamamura (uma instalação: 48 máscaras de gesso, 48 fotografias e dois tecidos azuis), Caio Reiszewitz (uma instalação: composta por um livro de artista e duas fotografias), Cristiano Rennó (uma instalação com travesseiros, não há um número exato e de acordo com informações do MAC-PR essa obra foi perdida), Fernando Lindote (uma instalação de chão: 15 placas de E.V.A.), José Antonio de Lima (uma escultura: metal e tecido), Mainês Olivetti (uma instalação com 64 globos de vidro e fio de nylon), Marlon de Azambuja (uma instalação com pedra e papel queimado com palitos de fósforo), Paulo Pereira (Instalação: foi feita com 16 caixas de madeira, mas atualmente o MAC-PR não retém nenhuma dessas caixas), Martinho Patrício (duas esculturas de parede: feitas com renda e gorgorão⁸⁹), Camila

⁸⁸ Agora sim “impressão em offset”, pois se trata de uma intervenção sobre material industrializado.

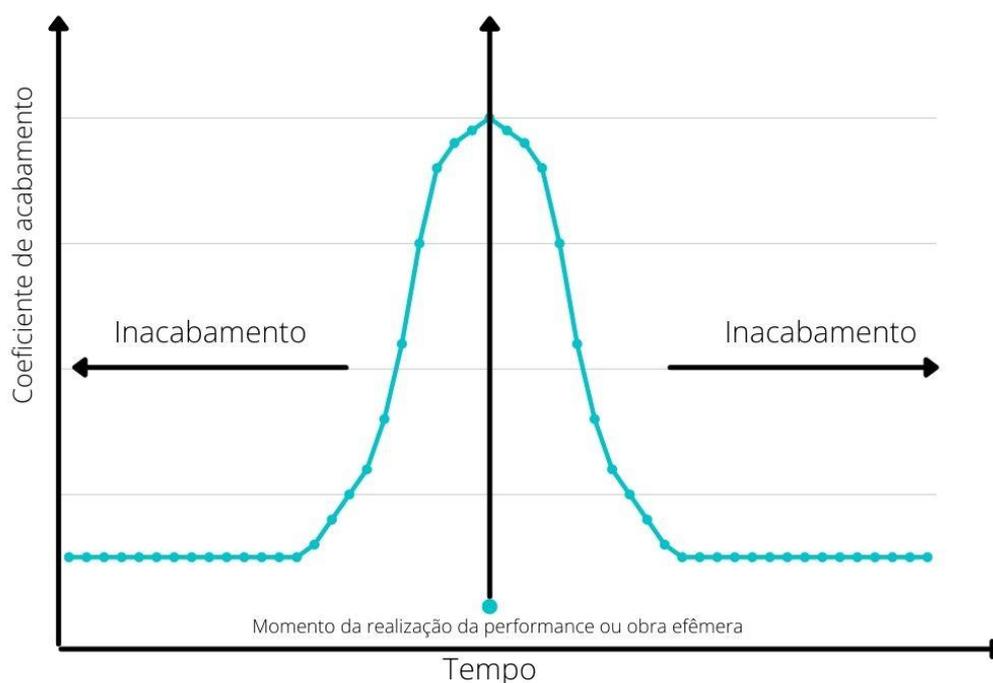
⁸⁹ De acordo com o Michaelis on-line, gorgorão é um “Tipo de tecido encorpado de seda cuja textura apresenta riscas finas em relevo, utilizado em estofados, cortinas, colchas, roupas etc.; gros-grain.”.

Rocha (um livro de artista: reprodução digital sobre papel com 17 folhas A4), Guita Soifer (dois livros de artista: um deles feito de 112 tules brancos e fio de seda e outro feito 102 tules pretos e fio de seda, uma caixa grande de madeira, um envelope de pano grande branco, um envelope de pano grande preto), Jarbas Lopes Jr. (um livro de artista: papel, colagem, caneta esferográfica e hidrográfica, lápis cera, grafite, casca de laranja, massa acrílica e plumas), Herbert Rolim (um objeto: caixa em metal contendo rolos de papel), Karin Lambrecht (um objeto de parede: caixa de madeira, vidro, papel, tachinha, tecido, fio de cobre e folhagem seca), Marcelo Silveira (um objeto de parede: composto por uma caixa e por 15 objetos de madeira etiquetados), Marta Penner (um objeto: fogão a lenha e placas de porcelana com imagens impressas), Nazareno (caixa de acrílico contendo fitas).

Os três tipos (*a*, *b* e *c*) apresentados acima entrariam na subtipificação com um “coeficiente de acabamento” alto, pois mesmo que tenham um fator de variabilidade com o tempo (visto que todas as obras possuem), ao longo do tempo essa variabilidade não é significativamente perceptível. Então, por regra o objeto entregue pelo artista como finalizado será observado pelo público com índice de semelhança elevado. Já as próximas categorias apresentam o “coeficiente de acabamento baixo”, pois quando vistas pelo público já se tornaram algo diferente do que eram quando foram feitas pelos artistas. Paradoxalmente uma *performance*, ou uma obra efêmera deveria ter um “coeficiente de acabamento” altíssimo, pois ela “se encerra” muito antes de ser musealizada, no mesmo momento da fruição pelo primeiro público, ou pouco tempo depois, mas o que acontece é que na prática essas obras, principalmente em se tratando do caso específico de Faxinal das Artes, serão exibidas e fruídas por mais pessoas depois do encerramento da sua versão “original”, seja feita pelo próprio artista, em casos intencionais, seja pelo registro feito por um terceiro, ou ainda por decisão de algum curador ou algum membro da instituição detentora da obra, fazendo com que as obras performáticas ou instalações e objetos efêmeros sejam uma espécie de singularidade, ou sendo mais ousado, um tipo de obra “pós-processual”, ou seja, uma obra que é ao mesmo tempo tão finita que já se acabou, mas igualmente mutante, pois sua versão apresentada ao público secundário, no caso, os que não viram *in loco*, será algo completamente novo, materialmente falando. Vejamos abaixo (Figura 3) um gráfico

ilustrativo dessa relação paradoxal entre o tempo (eixo X) e o coeficiente de acabamento (eixo Y), no caso das performances e/ou objetos e instalações efêmeros.

Figura 3: Relação entre o coeficiente de acabamento no decorrer do tempo.



Fonte: Desenho do autor.

O que queremos demonstrar com a representação gráfica é: quanto mais para cima maior o “coeficiente de acabamento”. No entanto, no caso das obras efêmeras e/ou das *performances*, existe um pico que é o momento da primeira fruição e que, após esse momento, o “coeficiente” começa a baixar. Também é importante mencionar que, de acordo com Salles (2006, p.15-16), é praticamente impossível determinar o início do processo de criação que desencadeará a produção de uma obra de arte⁹⁰. Por isso não incluímos no gráfico o início do processo. Entretanto, apontamos uma estabilidade que se encontra fora do 0 (zero) no eixo Y, visto que em algum momento do tempo antes do pico esse processo de construção da obra começa a caminhar para o “acabamento”. Atingindo esse pico a obra irá descer e se estabilizar, seja quando um registro passe a ser exibido sempre da mesma maneira, ou em uma eventual formalização entre o artista e a instituição

⁹⁰ Ver citação p.60.

detentora, essa que definirá, de uma vez por todas, o modo como se deve exibir a obra. A questão é que, mesmo nesse acordo e, independente da vontade do artista, a obra já passou por transformações. Portanto, o índice se estabiliza em um nível baixo de pareescência com sua versão apresentada na primeira vez.

Algumas observações, antes de seguir para as obras de “coeficiente de acabamento” baixo. As obras aqui tipificadas podem ser intercambiáveis a depender de uma pesquisa mais aprofundada, o que quer dizer que uma obra que optamos aqui por enquadrar se como: f) *time-based*, pode ser colocada como d) Arte do corpo. Todavia, o que foi feito aqui, foi separar o que já se encontra definido como performance e o que se encontra definido como “vídeo”, incluindo mesmo alguns vestígios, *vídeo-performances*, ou registros em vídeo como: f-) *time-based*, devido à sua duração (os minutos que o vídeo tem), que incluí uma nova dimensão na obra, no caso a quarta dimensão que é o tempo. Não obstante, como já dito, essa é uma simples tipificação com o intuito de fazer uma leitura panorâmica das obras advindas de Faxinal, não sendo nenhuma tipificação oficial a ser seguida.

Consideramos a lista apresentada na tese da Dr. Janaína Xavier (2019), que analisou as *performances* e instalações como um estudo de caso em seu trabalho intitulado *Os MACs brasileiros e a musealização da arte contemporânea: uma discussão sobre a documentação das performances e instalações*. Nessa pesquisa, além de mapear os principais museus de arte contemporânea, a pesquisadora aponta alguns caminhos ligados à museologia no tratamento desses tipos de obras. Sua leitura foi de grande valia, mesmo que não tenha sido possível analisar os vídeos, pois o MAC-PR permaneceu fechado por muito tempo em decorrência da pandemia da COVID-19, durante os anos de 2020 e 2021. Ainda assim, os exemplos citados são bastante claros e podem ser verificados em mais de uma fonte. Por exemplo, o caso de Laura Miranda (que apresenta uma vídeo-performance) e é defendido pela própria artista em entrevista à pesquisadora, que diz: “Do mesmo modo, o trabalho Da série corpo avesso, de Laura Steff Miranda Dunin foi qualificado como vídeo arte, mas trata-se do registro de uma performance em vídeo” (Xavier, 2019, p. 192). A autora ainda aponta que a obra doada ao MAC-PR já tinha sido exibida em 2001, o que demonstra também a flexibilidade que houve termos da negociação dessas doações.

O trabalho doado por Laura Miranda foi apresentado no ciclo de palavras e imagens e é possível ouvir trechos dessa apresentação em uma das fitas K7 do arquivo do MAC-PR.

Arte do Corpo - Tipo d: quatro obras (de Laura Miranda, Marga Puntel, Paulo Meira e Tânia Bloomfield). Laura Miranda: vídeo-performance: “uma dança onde a intérprete Mônica Infante tem seu corpo envolto em uma fita de papel de 20 metros, que foi cortada a partir da experiência da fita de Moebius” (XAVIER, 2019, p. 197); Paulo Meira: *performance*: “o artista depositou os peixes na boca um a um e em seguida os cuspiu dentro de um lago” (Xavier, 2019, p. 193) a obra de Meira aparece em diversas entrevistas como a da produtora Sandra, que comenta sobre os pedidos mais “diferentes”, pelo fato de terem conseguido os 50 peixes ornamentais, aparece também na entrevista de Débora Santiago que rememora o fato da ação ter acontecido no lago da barragem, e aparece na matéria escrita por Luis Henrique Pellanda, intitulada *Ateliê Zoológico*, do jornal Gazeta do Povo de Curitiba, 18 maio 2002, no Caderno G p. 1 que satiriza os pedidos dos artistas, mas até com certo tom de respeito citando as falas dos mesmos e apenas comentando esses⁹¹ tais pedidos “extravagantes”; Tânia Bloomfield (*performance* e ação pública) a obras de Tânia acaba por encaixar nas duas categorias, por envolver elementos de ação de corpos, pois ela realiza uma troca de anéis que idealmente vão passando de mão em mão, mas durante a residência foram exibidos também grandes faixas, impressas em *banners* com a mesma frase que estava incrustada nos anéis “Só é seu aquilo que você dá”, diante disso mencionamos ela duas vezes; Marga Puntel: “a artista dirigiu seis funcionários da copa, cozinha, limpeza e jardinagem que estavam trabalhando no evento em uma ação de troca simultânea de roupas e uniformes entre si, com o intuito de refletir sobre identidade e função” (Xavier, 2019, p. 193). A pesquisa de Xavier ainda aponta a ação de Deise Marin que:

[...] foi a reprodução de mais de 50 polegares dos artistas presentes em Faxinal que a artista moldou em gesso, transformou em positivos de silicone

⁹¹ Pellanda (2002), comenta além do caso de Paulo Meira, sobre o galo pedido por Márcio Ramalho, os 580 garfos de metal pedidos por Ana González, os 16 travesseiros de Cristiano Rennó, o litro de leite diário de Edilson Viriato, as 200 cascas de ovos pedidas por Isaura Pena e menciona algumas negativas, no caso, os dois bois pedidos por Newton Goto e os 10 coelhos brancos pedidos por José Spaniol. Goto acabou por não participar da residência como comentado no capítulo um, mas Spaniol levou numa boa a negativa e chegando em Faxinal conseguiu os coelhos com moradores da região, mantendo-os consigo durante o período da residência e soltando-os para a vida selvagem ao final da mesma.

e reuniu em um único “corpo”. Esse corpo composto dos dedos passou a fazer parte de seu corpo em uma ação performática que foi filmada e fotografada (XAVIER, 2019, p. 201-202).

Contudo, não menciona a ação de Alice Yamamura que moldou os 48 rostos. Entendemos que os desdobramentos das ações são diferentes em termos conceituais. Marin discursa sobre o “corpo do outro” e o seu próprio, como dito na citação: a artista passa a conviver com esse novo corpo. Por outro lado, o trabalho de Yamamura parece mais um meio para se chegar a um fim que são as máscaras expostas como esculturas, mas é interessante notar que a diferença entre os dois trabalhos está muito mais no discurso do que na ação em si, no caso moldar uma parte do corpo de outra pessoa. Ainda no tipo d) Arte do Corpo: poderíamos incluir o dia a dia de Márcio Ramalho que conviveu com um galo durante todos os 15 dias, mas o próprio artista denomina sua obra como uma preparação para um filme, filme este que foi entregue e faz parte da lista oficial, mas como simplesmente desconsiderar essa ação de travestir-se sob o pseudônimo “Oicram Rama” e atuar quase como um personagem durante todo o tempo da residência? De acordo com Ramalho, na matéria de Luiz Henrique Pellanda (2002) sua ação pretendia misturar arte e vida, então não será nesta dissertação que iremos tipificar o período pré-filmagem como obra.

Fora da lista oficial ainda temos a ação sem nome que será detalhada adiante como *Teletubbies*, onde participaram Luiz Carlos Brugnera, Helmut Batista, Fernando Lindote e Marcos Coga (que esteve como visitante aparentemente). Também a ação de José Spaniol, que mesmo com a negativa da produção em fornecer os 10 coelhos brancos, acabou por conseguir com alguns moradores locais e conviveu com eles, construindo uma espécie de viveiro embaixo de seu chalé (Figuras 4 e 5).

Figuras 4: Processo criativo de José Spaniol⁹²



Fonte: Arquivo Didonet Thomaz⁹³ (detalhe)

⁹² José Spaniol: Coelhos. Instalação/Performance. Faxinal das Artes (2002).

⁹³ Didonet Thomaz. Fotografia V (Arquivo Analógico 1441 / Arquivo Digital 4958. IMG 0020). Medidas variáveis. Processo criativo de José Spaniol: Coelho. Instalação. Faxinal das Artes, Faxinal do Céu, 30-05-2002. In: Banco de imagens do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC PR). Memorial de pesquisa: arquivo Didonet Thomaz — em Faxinal do Céu.

Figuras 5: Processo criativo de José Spaniol⁹⁴

Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

Uma provocação em termos de tipificação das performances seria incluir a obra feita em protesto pelo artista Newton Goto, já citada no capítulo um, mas para isso ser válido seria preciso a aprovação do artista e burocraticamente a aprovação da diretoria do MAC-PR, mas é interessante explorar essa brecha nas regras do evento, pois se não era obrigatória a participação nas atividades do evento e algumas obras foram doadas tempo depois do evento já ter acontecido seria bastante curioso se quase 20 anos depois o artista que acabou não indo para a residência e pelo contrário ainda realizou uma ação performática em protesto ao mesmo, doasse a performance ao MAC-PR que por considerar a obra no contexto discursivo específico que foi produzida a incluísse como parte da coleção. É óbvio que aqui estamos tratando de maneira especulativa, mas não existe regra, ou lei alguma que impeça isso, bem como tendo em vista as mudanças possíveis de diretoria ou mesmo do próprio artista isso seria até algo possível.

⁹⁴ Ver nota 92.

Outra provocação para finalizar o assunto das performances é: será que todas as ações experimentais dos artistas em residência precisam ser consideradas como obra de arte? Xavier (2019), menciona uma ação realizada por alguns jovens artistas que movimentam espelhos ao som de uma música agitada, mas nenhum deles é identificado, a ação das pessoas ao mexer os espelhos e provocar reflexos na mata nativa poderia ser interpretada como uma obra coletiva, ao mesmo tempo que poderia ser apenas uma cena dentro da videoarte que são os curta-subjetivos de Gabriela Greeb, seja da obra ou de um vídeo institucional, que serve de fonte para as fotos usadas na pesquisa. De qualquer modo a radicalidade da equiparação de Salles (2006) entre obra e processo permite que até mesmo o ensaio de uma performance possa ser considerado obra, ou como ela define, como “versão possível da obra”, e nesses casos a interpretação fica a cargo dos críticos e espectadores julgar a pertinência de ações não intencionadas pelos artistas como sendo objeto de exposição, por exemplo.

Arte Pública – Tipo e: 9 obras. Aqui tipificamos algumas instalações site-specific, levando em conta o aspecto discursivo expresso pela curadora e crítica de arte coreana Miwon Kwon (2008) em seu artigo chamado: *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. No texto, por meio de um olhar genealógico a autora aponta o quanto a especificidade de certas instalações levam consigo o discurso de onde foram apresentadas, não se limitando à questões físicas/espaciais, além de transformarem o próprio conceito de “site” levando-o para dimensões discursivas e temporais, no caso de Faxinal das Artes esse aspecto é bastante significativo, visto que o contexto é muito importante para a compreensão dos trabalhos e os processos de mediação são quase que obrigados a criar essa ponte entre o espectador, a obra e o evento. Algumas obras que Xavier (2019) pontua são dos seguintes artistas: José Bechara (instalação *site-specific*), a obra de Bechara foi completamente inédita em termos da própria produção do artista e segundo o que ele relatou em entrevista ao MAC-PR, mudou o rumo de seu trabalho, no mínimo, pelos 10 anos após o evento. As obras que o público poderia⁹⁵ ver em exposição são suas fotografias em grande formato (1m x 2m), em um suporte rígido, mas o que se discute é que a obra de fato foi a instalação feita com um dos chalés que estava

⁹⁵ A utilização do futuro do pretérito se dá, pois as duas obras encontram-se danificadas não podendo ser exibidas.

sendo ocupado por Bechara. O artista dispôs os móveis nas portas e janelas como se a casa estivesse explodindo e cuspindo para fora todas peças (Figura 6).

Figura 6: Processo criativo de José Bechara: A casa cospe



Fonte: Arquivo de Didonet Thomaz⁹⁶

Outra obra de suma relevância a ser citada no conceito ampliado de *site* discursivo (KWON, 2008) é a série de faixas da artista Marta Neves (instalação com faixas de tecido e tinta: 10 peças), segundo Xavier (2019) a artista “entrevistou os residentes e coletou sentenças de desejos secretos que não foram alcançados pela falta de ideia ou iniciativa de seus protagonistas. Algumas também são críticas ao evento ou a outros artistas” (XAVIER, 2019, p.221). A pesquisadora ainda apresenta os trabalhos de Rogério Ghomes (instalação com fotografia e placas de madeirite), de Gleyce Cruz (registro fotográfico da instalação - 5 dípticos), Luiz Hermano (instalação com objetos plásticos e metálicos, mangueira de borracha e cabaça) sobre ele inclusive menciona que: “É a única obra das que estão sendo analisadas que apresenta uma descrição no sistema de catalogação do acervo instruindo como

⁹⁶ Didonet Thomaz. Fotografia IV (Arquivo Analógico 1440 / Arquivo Digital 5270. IMG 0010). Medidas variáveis. Processo criativo de José Bechara: A casa cospe. Instalação. Faxinal das Artes, Faxinal do céu, 26-05-2002 e 28-05-2002. In: Memorial de pesquisa: arquivo Didonet Thomaz. Observações: A fotografia (Arquivo Analógico 1440 / Arquivo Digital 5270. IMG 0010) foi publicada in: THOMAZ, Didonet. A Casa. Série diálogos: organização de documentos, texto e fotografia sobre a obra de José Bechara. In: Gazeta do Povo. Curitiba PR, 17 nov. 2002. Caderno G, p. 8.

montar a obra no museu, seguida de um inventário das partes que a compõe com a quantidade e as dimensões” (XAVIER, 2019, p. 219).

Time-based media – Tipo f: 11 obras foram incorporadas dentre as que podemos tipificar graças à dimensão temporal presente nas peças. São videoarte, vídeo-performance, registro ou vestígio de performance, filmes de artista etc. Dentre os artistas que tem obras desse tipo no acervo do MAC-PR, dentro do contexto de Faxinal das Artes, podemos citar: Gabriela Greeb (um vídeo, ou três a depender da forma de decisão curatorial intitulado: *Faxinal das Artes - Curtas – Subjetivas* (2002 - 1997 - 1997 vídeos de 10', 10', 40')); Letícia Cardoso (um vídeo chamado de *Saco de lixo em Faxinal do Céu* 2002 vídeo de 3'10" e outro chamado *Vertigem - céu de Faxinal do Céu* - 2002 - vídeo de 4'16"); Lia Chaia (um vídeo chamado de *Circulando os pinheiros* 2002 vídeo de 120'); Márcio Ramalho (um filme de artista chamado *O galo na Festa do Divino* - 2002 - vídeo 6'); Marga Puntel (uma vídeo-performance *Conversão diástole* - 2002 - vídeo 5'16"); Milton Marques (um vídeo: *Sem título* - 2002 - vídeo 120'); Oriana Duarte (um vídeo: *Um risco no céu* - 2002 - vídeo 2'18"); Daniel Acosta (um vídeo: *Nenhum aparelho foi danificado* - em coautoria com Lia Chaia - 2002 - vídeo 1'40"); Elyeser Szturm (um vídeo: *Memórias modestas* - 2002 - vídeo 13'); Fábio Noronha (um vídeo: *Electronic revolution* - 2002 - vídeo 120'); Como mencionado devido ao fechamento dos museus durante a quarentena para conter a disseminação do vírus Sars-Cov 2, não foi possível ter acesso aos vídeos na íntegra para uma análise mesmo que superficial, por isso as informações foram extraídas apenas da lista de obras. Uma pequena inferência é que a minutagem dos vídeos maiores, principalmente os em que constam 120', possivelmente são *loopings* para exibição sem cortes, mas não se pode afirmar com certeza visto que essa informação não consta na lista.

Uma consideração após a visão panorâmica, foi a de que os trabalhos do tipo “obras em papel”, junto com o tipo “objetos artísticos” são os mais frequentes (ambos com 29 obras), no caso dos papéis uma olhada à primeira vista se poderia dizer que isto se deve ao fato de a curadoria permitia a entrega de rascunhos, esboços ou estudos, mas é difícil afirmar com certeza se são, de fato, apenas rascunhos ou algo do gênero, pois analisando as imagens disponibilizadas pelo MAC-PR, com média qualidade e sem poder ter acesso às obras já possível perceber que são obras com “coeficiente de acabamento” alto, pois serão observados pelo público da maneira como o artista determinou e não há nenhuma

indicação, por parte dos artistas para identificar como um estudo ou como documento, nesse caso são exibidos como obra finalizada.

Conseguindo observar a visão panorâmica, estabelecidas algumas das tipificações possíveis propostas no artigo de Xavier (2016), sobre a musealização da arte contemporânea, aplicando essas tipologias na lista oficial da coleção Faxinal das Artes (dentro do acervo do MAC-PR) e notando tanto as limitações da lista oficial como da própria tipologia. Mesmo que tenhamos utilizado as tipificações de Xavier (2016) para estruturar este capítulo é importante apontar que é um modelo que apresenta algumas limitações como o fato de que obras em papel no sentido adotado sempre serão bidimensionais e objetos artísticos se aproximam muito do que poderia ser chamado de obras tridimensionais. As ações performáticas são tipificadas por seu conceito para poderem se encaixar como “arte do corpo”, já que o vestígio observado pelo público, em sua materialidade, pode ser uma foto (obra em papel), como um vídeo (*time-based media*). O conceito de Time-based media se aproxima da tipificação “obras temporais”, mas é importante notar que este é um conceito relativamente novo que vem sendo aplicado pela Tate Gallery e que inclui desde obras em vídeo até instalações complexas que dependam de um software que precisa ser atualizado de tempos em tempos para seu funcionamento, portanto acaba por abarcar vários suportes que não necessariamente estariam guardados na mesma seção de um museu, por exemplo. Observando ainda a subtipologia que criamos fundamentada na teoria de Salles (2006) chamada aqui de “coeficiente de acabamento” e notando o paradoxo que ocorre ao se analisar as performances e obras efêmeras. Diante das limitações da tipologia passamos agora para alguns exemplos das respostas poéticas para observarmos com um pouco mais de detalhes como a experiência da residência artística impactou no processo artístico desses artistas partindo para a particularização ao invés do agrupamento das obras.

2.2.1 Obras-objetuais, ou com o “coeficiente de acabamento” alto.

A Obra de Élide Tessler (Figura 7), por exemplo, aproxima-se de um suporte tradicional, uma escultura de parede, mas carrega consigo muitas características do processo que pode ser explorado pela mediação cultural, complementando assim o histórico de construção da peça. Na entrevista, realizada em 2013, Élide aproxima o seu processo de criação com a importância no formato residência adotado em Faxinal, quando diz que:

[...] sabendo que seria resultado de um tempo [...] muito específico: duas semanas. É um tempo e um fazer associados. Quer dizer, todo aquele contexto se tornou um só ateliê para todos os artistas. Eu [...] saía circulando com meu suporte de trabalho que era um fio e meu material de trabalho, que era fio de linha e estopa. (TESSLER, 2013, n.p.)

A artista realiza um trocadilho no título da obra, subvertendo uma técnica chamada “frotagem”⁹⁷, que é uma imagem ou alguma textura é passada de um suporte para o outro por meio da fricção de um terceiro elemento riscante. Em outras palavras, é como uma brincadeira de criança em que se coloca uma moeda sob um papel riscando com um lápis por cima e revelando a imagem da moeda devido às suas reentrâncias. Tessler (2013) menciona que o nome é uma homenagem ao artista Eduardo Frola, com quem teve longas conversas durante os dias em que estiveram em Faxinal do Céu. Ao mesmo tempo que brinca com o sobrenome do artista com quem fez amizade, Tessler reivindica o termo “frotagem”, pois sente que foi um modo de materializar as conversas com Eduardo, de as tornar visíveis, da mesma forma que a técnica revela a imagem por trás do papel.

⁹⁷ Adaptação de “FROTTAGE”, do francês: “frotter”, em português “friccionar”, utilizada na arte por Max Ernst por volta de 1925. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/max-ernst/collage-frottage-grattage/>. Acesso em 04/03/21.

Figura 7: Frotagem (Fala inacabada) - (2002)⁹⁸



Fonte: MAC-PR.

Além disso, o título da obra também remete à pesquisa em processo, que segundo Tessler se desenrolava desde 1993. Existe ainda mais um elemento presente na obra que remete especificamente à Faxinal do Céu, além do encontro entre os dois artistas (já mencionado, que é a presença de ovelhas as quais eram comparadas por Tessler, devido à sua pelagem, com seu objeto que Élide levava como um companheiro e que foi entregue como obra ao final da residência.

Outra artista que doou obras com um “coeficiente de acabamento” alto foi Débora Santiago, a artista de Curitiba que explora em seus desenhos (Figuras 8 e 9) formas circulares que de acordo com ela, se relacionam com a antroposofia:

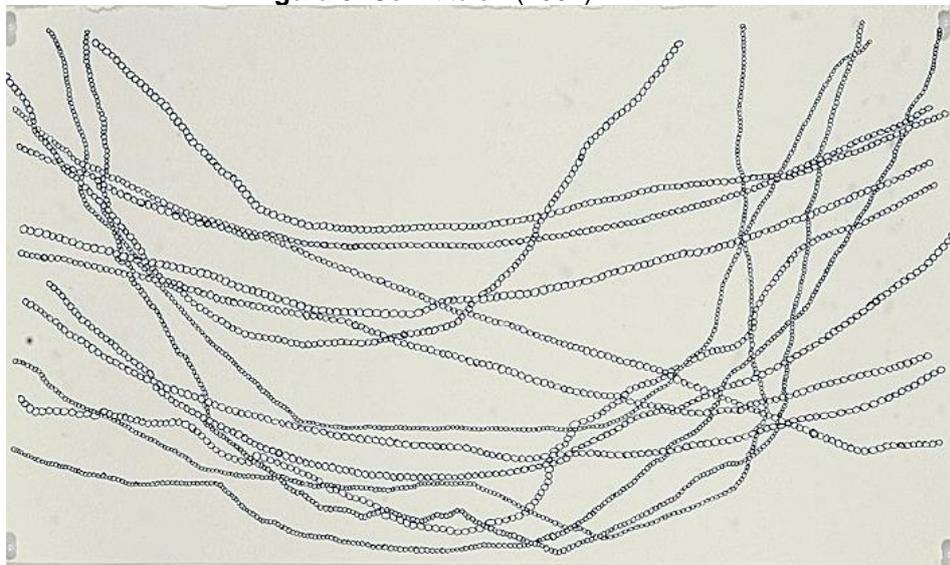
[...] eu penso essas formas circulares. Naquele momento eu estava pensando como células, como o interior dos corpos, até formas vegetais e aí eu comecei a ter contato com a antroposofia que pensa a água, as correntes de água e de ar na natureza como moldando a natureza e os corpos. Tem que imaginar aquele desenho do vórtice então ele está presente em várias formas pequenas (SANTIAGO, 2013, n.p.).

Ela elabora seus trabalhos buscando uma relação entre corpo e natureza. Sobre o trabalho doado no contexto de Faxinal, a artista, comenta que eles tinham

⁹⁸ Ficha técnica: Estopa, fios de algodão enrolados sobre extensor (cabo elástico) Dimensões: 220 x 100 x 33 cm. Elida Tessler (1961) RS - Porto Alegre.

uma relação com as araucárias⁹⁹. Olhando os dois desenhos sem contexto é provável que sejam lidos apenas como exercícios de ocupação do espaço de modo bastante abstrato.

Figura 8: Sem título - (2002)¹⁰⁰



Fonte: Museu de Arte Contemporânea.

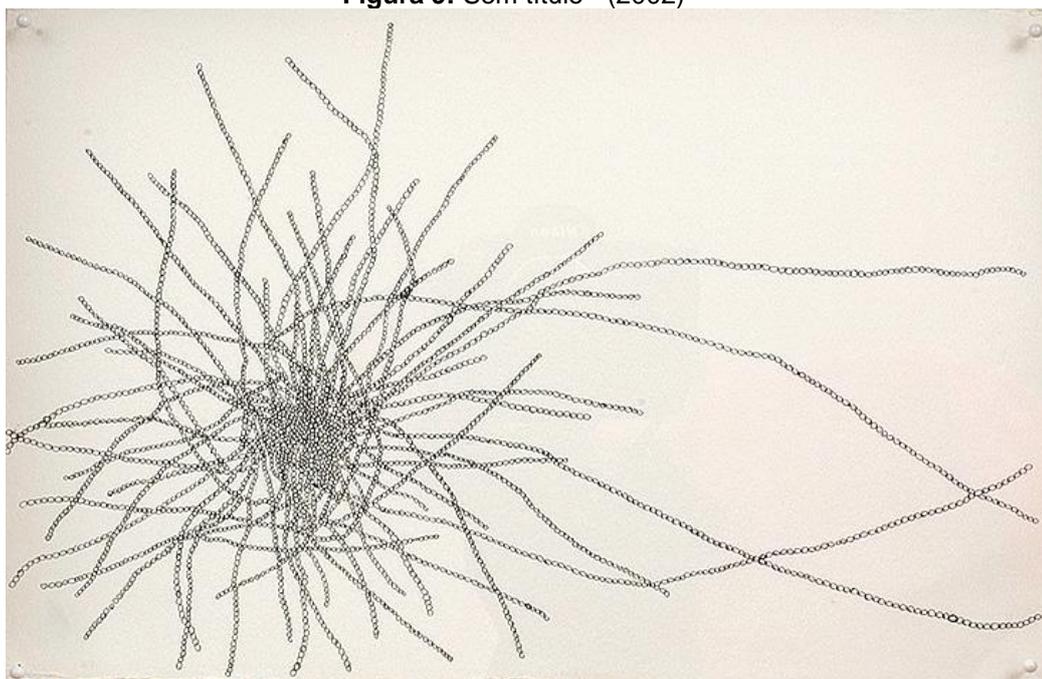
Contudo um olhar mais cuidadoso irá perceber a busca gestual por curvas orgânicas que remetem aos galhos da árvore nativa e quase onipresente da paisagem não só de Faxinal do Céu, como de grande parte do sul do país. Tanto que é considerada símbolo identitário no Paraná, e aparece em muitas obras do chamados paranistas¹⁰¹. Débora não faz uma referência direta no desenho, pelo contrário se utiliza do entrelaçamento das esferas e de forma muito sutil insinua o emaranhado dos galhos do pinheiro do Paraná. Uma comparação de angulação específica ajuda a visualizar é só olharmos para a foto (Figura 11) de uma araucária feita de baixo para cima que ao menos as direções e distribuições dos galhos se aproximam da figuração.

⁹⁹ Árvores nativas da mata atlântica, presente em Faxinal do Céu, também utilizada como símbolo do movimento paranista.

¹⁰⁰ Ficha técnica: nanquim sobre papel, dimensões: 19,4 x 34,6 cm - Débora Santiago (1972) PR – Curitiba.

¹⁰¹ “Guido Viaro, João Turin e De Bonna, Zaco Paraná, Lange de Morretes e João Ghelf” são exemplos desses artistas. Ver mais no artigo *Movimento Paranista*, disponível em: <https://docs.ufpr.br/~coorhis/kimvasco/paranismo.html#:~:text=O%20Movimento%20Paranista%20tem%20como,as%20tradi%C3%A7%C3%B5es%20da%20terra%20paranaense>. Acesso em: 04/03/21.

Figura 9: Sem título - (2002)¹⁰²



Fonte: Museu de Arte Contemporânea.

Figura 10: Tronco e galhos de araucária



Fonte: Site Mapio.net¹⁰³

¹⁰² Ficha técnica: nanquim sobre papel. Dimensões: 24 x 34,5 cm - Débora Santiago (1972) PR – Curitiba.

¹⁰³ Disponível em: <https://mapio.net/pic/p-54577091/>. Acesso em 14/02/21.

O ato de desenhar carrega sempre uma dupla interpretação a depender do intuito do artista, se por um lado é visto como uma linguagem mais “rápida” se comparada à pintura ou a escultura, por outro pode exigir um nível de paciência igualmente grande. A disciplina e o planejamento também são fortes características de quem escolhe o desenho como linguagem de pesquisa. No caso de Santiago o desenho aparece como segunda linguagem de pesquisa, visto que ela por ser formada em escultura o utilizava como modo de planejar as construções tridimensionais. Mas ao olharmos para o projeto enviado por Santiago é possível notar a coerência entre a proposta e o resultado entregue pela artista, que já tinha partido para a utilização do desenho com nanquim e pretendia explorar ainda mais esse tipo de obra:

Débora Santiago

1. Pretende fazer de Faxinal das Artes uma extensão de seu ateliê, realizando desenhos sobre papel. Realiza seus trabalhos a partir do corpo e sua anatomia com uma lógica particular, onde o figurativo e o abstrato se fundem. Em seus últimos trabalhos o corpo permanece como uma “matéria mínima” – formas esféricas que remetem a células. (SECRETARIA DE CULTURA¹⁰⁴, 2002, n.p.)

Falamos em coerência apenas na relação proposta x execução, também para mostrar que o impacto no evento nem sempre reflete explícita ou implicitamente no trabalho entregue. No caso de Débora os círculos presentes no desenho vazavam ao espaço da folha de papel e foram parar nas paredes de seu atelier através de um globo espelhado (o famoso globo de discoteca), que modificou o espaço onde habitou durante a residência, tornando-o espaço alternativo de sociabilidade entre os artistas. O espaço das festas teve tanta relevância para Débora que foi uma das primeiras coisas que ela se lembrou na entrevista de 2013, além de aparecer como destaque no trecho sobre a artista no catálogo da exposição (PARANÁ, 2002, n.p.), acompanhado de uma foto dela com o globo, que quando iluminado espalhava as “bolinhas” de luz por todo o ambiente.

Num outro ponto do espectro temos a participação de Delson Uchôa que nas palavras de Cristina Mendes: “[...] o Delson [é] um troço de louco. Delson não consigo nem falar, de tão exemplar. Sabe essa coisa [...] pintor é pintor. O que que

¹⁰⁴ Essa fonte não está assinada e trata-se de folhas sulfite escaneadas onde consta um resumo dos projetos de alguns artistas, provavelmente tenha sido feita pela produção como forma de organizar os pedidos de materiais, ou posteriormente ao evento como forma de prestação de contas.

faz? Pinta. Pintou o tempo todo.” (MENDES, 2013, n.p.). Além de Cristina, Uchôa foi mencionado por Agnaldo também:

O Delson Uchôa, por exemplo, praticamente não se relacionou com ninguém. Ficou com alguns assistentes, tinham vários monitores, inclusive ele ficou muito amigo a uma altura do Cleverson Salvaro, que hoje é um artista interessante, que já está com uma carreira estabelecida (FARIAS, 2013, n.p.).

No entanto, não se deve cair no erro de que o impacto da ida a Faxinal do Céu tenha sido nulo na obra de Delson. Primeiro que o processo sempre será diferente para cada artista e o modo de agir em uma residência pode ter ao menos esses dois efeitos, o da socialização e internalização. No caso de Delson, o olhar para o próprio processo criador e executá-lo fora de um tempo e espaço familiar se revelaram mais importantes. Sem contar a relação com os monitores, como mencionado por Farias (2013) e Mendes (2013). Olhando para a obra dele intitulada *Gambiarra no foz do areia* (Figura 11), mesmo com os relatos de que ele não se relacionou muito, simplesmente executou o que precisava executar, é preciso influência do ambiente.

Figura 11: *Gambiarra no Foz do Areia* - (2002)¹⁰⁵



Fonte: Museu de Arte Contemporânea

Foz do Areia é o nome da represa construída na região de Faxinal do Céu. A represa tem tanta relevância que a vila de Faxinal do Céu, na verdade, só existe por causa dela. Os 300 chalés que o Estado do Paraná utilizou para abrigar o evento eram anteriormente as casas dos operários que construíram a barragem. Além da localização geográfica presente no título o artista traz a palavra “gambiarra”, que além de significar a extensão de luz com o fio comprido e uma lâmpada na ponta, imagem que aparece repetidamente na lona pintada, também pode significar qualquer “improvisado” de maneira geral. Fora a ironia da existência de qualquer gambiarra no sentido da iluminação improvisada em um local onde moravam as pessoas que construíram uma usina hidrelétrica. Delson Uchoa como um representante da chamada *geração 80*¹⁰⁶ usa e abusa das cores e da luz (desta vez

¹⁰⁵ Ficha técnica: acrílica sobre lona. Dimensões: 271 x 314 cm - Delson Uchoa (1956) AL – Maceió.

¹⁰⁶ A mostra que deu origem à expressão se chamava “Como vai você geração 80?” e ocorreu entre os dias 14 de julho e 12 de agosto de 1984, na então Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Lista de artistas disponível em:

relativa à cor mesmo), mas a escolha do tema que se repete assim como o título que ele escolheu para a obra falam muito sobre o momento em que a obra foi composta. A precariedade de algumas instalações, ou mesmo o improvisado que os artistas tiveram que ter para se adaptar ao ambiente fora de seu cotidiano. Em uma matéria não assinada da *Folha de Londrina*, publicada em 1º de junho de 2002, a equipe editorial diz o seguinte sobre o trabalho de Delson:

Dedicou horas ao trabalho, pintando até mesmo de madrugada (cerca de quinze horas nos três últimos dias do evento) para concluir a obra. Também lançou mão de um recurso pouco utilizado pelos mestres que participaram do evento: as mãos de estudantes de artes plásticas, ávidos por novas técnicas de trabalho. “Depois de os seduzir com a proposta, eu quase que os induzi ao traço, e fiz isso porque estava correndo contra o tempo” (UMA LIÇÃO, 2002, n.p.)

Olhando para alguns casos exemplares de obras que tipificamos aqui como tendo um “coeficiente alto” de acabamento, podemos notar que a forma com que os artistas demonstram o impacto da residência pode ser percebida mediante a análise de documentos de processo, sejam depoimentos, entrevistas ou textos complementares, como no caso de Débora Santiago ou Élide Tessler ou por meio de elementos da própria obra que atuam como pistas para se chegar ao contexto que foram produzidas como foi o caso de Delson Uchôa. Também podemos notar a diferença em termos de interação entre os três artistas, a exemplo de Uchoa alguns podem ter se voltado à interioridade do próprio processo e ter se relacionado mais com o ambiente que com outros artistas, outros podem ter formado vínculo com artistas específicos e mantido essa interação por toda a residência como Tessler e outros podem ter preferido aproveitar ao máximo os momentos de interação para trocar ideias, influenciar e ser influenciado mesmo nos ambientes informais, como ocorreu com Santiago, em todo caso a interação está lá e é a partir dessas interações que podem ser mapeadas as redes que compõem a criação de uma obra de arte de Salles (2006) ou das redes de relacionamentos dentro do sistema da arte de Cauquelin (2005). Aqui passamos rapidamente pelos exemplos, mas qualquer estudo cujo foco seja uma obra específica pode partir desse tipo de mapeamento para explorar o máximo de significado de uma obra. Diante desse processo de entendimento das obras objetuais passemos agora rapidamente por alguns

exemplos de obras que o público final depende de registros e porque não dizer da História para contemplar, obras que tipificamos com um coeficiente de acabamento baixo, mesmo compreendendo que elas possam já ter acabado no instante em que foram apresentadas, mas que como comentamos passam por algum tipo de transformação antes da apreciação pelo espectador.

2.2.2 Obras Temporais, ou com o coeficiente de acabamento baixo.

Agora passaremos a olhar para algumas obras ou ações que tiveram algum tipo de transformação ou que nem sequer foram incorporadas ao acervo do MAC-PR, mas que deixaram algum vestígio e podem ser apresentadas ao público por meio desses registros. A primeira ação foi o passeio e o futebol dos *Telletubies* (Figuras 12 e 13) que funcionou como uma espécie de brincadeira entre os artistas, mas que carregava certa carga de criticidade à própria ideia de um paraíso irreal para os artistas. Essa ação não foi nomeada e sua autoria não foi requisitada, mas analisando alguns documentos de processos (fotos e entrevistas) foi possível identificar os responsáveis.

No programa de televisão infantil os Teletubbies¹⁰⁷ personagens extraterrestres que interagem com as coisas do mundo tendo personalidades e reações diferentes entre si. Cada um deles com uma personalidade, com objetos e características próprias além das cores e formas em suas cabeças. Tinky Winky é roxo, Dipsy é verde, Laa-Laa é amarelo e Po é vermelho.(BIGNELL, 2005, p.3). Para evitar a crítica superficial, onde os Teletubbies representam a alienação das crianças ao serem “criadas” pela televisão, o pesquisador Matt Briggs (2006) destaca em uma pesquisa autoetnográfica¹⁰⁸ publicada no *European Journal of Cultural Studies*:

Teletubbies as a textual form raises the issue of practice in stark relief, for it is not a text to be interpreted in any simple way. Positioned in a powerful

¹⁰⁷ Na matéria publicada no site “Propagandas Históricas”, em junho de 2013, assinada por Dalmir Reis Jr: “No Brasil, a série foi exibida pela Rede Globo no dia 10 de janeiro de 1999, dentro do programa Angel Mix, que era exibido às 8h30. Depois de ter a exibição concluída, foi exibida pela TV Cultura, pelo canal por assinatura Discovery Kids, no bloco Playhouse Disney no Disney Channel Brasil e pela Rede Minas.” Disponível em: <<https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/06/teletubbies-1997.html>>. Acesso em: 02/01/2021. Ver também: <<http://nerdicetotal1.blogspot.com/2017/09/teletubbies.html>>

¹⁰⁸ O pesquisador produz os dados e analisa o desenvolvimento do próprio filho (Isac) e também perceber a relação que ele (Matt), enquanto pai e sua esposa (Sara) enquanto mãe tem ao assistirem o programa Teletubbies com a criança.

field of interdiscursivity, the text solicits an active response: it is there to be joined in with; it is to be played along with ('this way your child will learn').(BRIGGS, 2006, p.456)¹⁰⁹

Além disso, Briggs (2006) argumenta em todo o texto que o vício na televisão está muito mais ligado à não participação dos pais na educação dos próprios filhos que na mídia em si. É nessa integração entre adultos e crianças (ou adultos que são também crianças) que a ação se desenrolou. A escolha dos artistas pelos Teletubbies se deu pela semelhança entre a locação de gravação do programa (a fazenda em Stratford-Upon-Avon, na Inglaterra) com o relevo de Faxinal do Céu, mas é curioso pensar que essa escolha também aponte uma relação entre essa paisagem supostamente rural com um fenômeno tão global como foram os Teletubbies, pois como aponta Bignell (2005): "Teletubbies was made by Ragdoll Productions for BBC, in 260 episodes of 30 minutes each. It was first screened in Britain from 1997-2001, followed by sales to over 120 countries and translation into over 40 languages" (BIGNELL, 2005, p.2)¹¹⁰. Além disso, ao argumentar a escolha pelo programa Teletubbies em sua análise sobre os conceitos de "childhood and adulthood"¹¹¹ na pós-modernidade o artigo de Bignell (2005) traça uma relação entre o que ele chama de "Familiar aliens" e nos ajuda a compreender a profundidade do programa infantil, para lermos de forma profunda a ação realizada em Faxinal:

Forming a conception of childhood and adducing knowledge about actual children is an inescapable task for Teletubbies and, it seems, for postmodernist thinking that bases its sense of the present on a retrospectively constructed past. But at the same time as childhood and children become familiar and knowable others, they introduce into adulthood and the lives of adults the alienness and unknowability that they represent. Considering Teletubbies in this way is an excellent means to deconstruct what is at stake in television for children, and what children and childhood are for television. (BIGNELL, 2005, p. 23)

A relação com a televisão (presente no corpo das personagens e no título do programa) também é um elemento inevitável, pois mesmo que fuçamos à crítica do senso comum, em termos de construção discursiva a escolha em usar de

¹⁰⁹ Tradução nossa: Os teletubbies, como forma textual, levantam a questão da prática em camadas profundas, pois não é um texto a ser interpretado de forma simples. Posicionado em um campo poderoso de interdiscursividade, o texto solicita uma resposta ativa: está aí para se juntar; é para ser lido em conjunto ('desta forma seu filho aprenderá').

¹¹⁰ Tradução nossa: "Teletubbies" foi produzida pela Ragdoll Produções da BBC, em 260 episódios de 30min cada. A primeira exibição se deu na Inglaterra entre 1997 e 2001, seguida pela venda em mais de 120 países e transmitida em mais de 40 idiomas.

¹¹¹ Infância e idade adulta"

personagens que supostamente vivem em um mundo virtual, fora da realidade, nos remete ao conceito de espetáculo. Sendo o mundo em que vivemos mediado por imagens que fogem, ou apenas simulam o real (DEBORD, 1997, p.14).

Figura 12: Os Teletubbies de Faxinal das Artes (2002)



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

O ambiente proporcionado no programa de residência tinha essa característica de deslocamento da “realidade”, pois ao proporcionar um “ambiente ideal” o impacto na criatividade tende a ser significativo, levando em conta que não estamos valorando esse impacto, apenas constatando a diferença entre uma produção no contexto normal e outra, mesmo que de curta duração em um contexto “irreal”, “paradisíaco”, “fabuloso” etc.

Essa ação é mencionada em uma matéria da *Folha de Londrina*, assinada por Katia Michelle Pires (2002), que indica uma das autorias, além de trazer mais detalhes sobre a performance:

Um dos seus trabalhos apresentados consistiu numa performance dos Teletubbies, aqueles bichinhos animados da televisão que aparecem num cenário de campos verdejantes e coelhinhos fofos. Depois de conhecer o espaço, Brugnera foi buscar fantasias em Cascavel e organizou um jogo de futebol com os bonequinhos, com direito até mesmo a hino do time. Filmou

a performance e tem o objetivo de apresentar um vídeo (e até uma história em quadrinhos) sobre o tema. “O cenário de Faxinal do Céu é ideal para os Teletubbies. Parece que um deles vai surgir a qualquer momento”, compara. Mas Brugnera avisa que a performance não foi uma crítica ao evento. (PIRES, 2002, n.p.)

Quem identifica os artistas participantes da ação, de forma clara, dentre as entrevistas realizadas pelo MAC-PR foi o próprio Luiz Carlos Brugnera, que diz: “Eu era o amarelo [...], o [Marcos] Coga era vermelho, o Helmut era verde e o Fernando Lindote era o roxo.” (2013, n.p.) Fernando Lindote também relembra com certa alegria do convite:

[...] e aí dois artistas do Paraná. Não vou lembrar o nome [...] são de uma cidade do interior do Paraná. Na época jovens: Brugnera. [Ele] fazia uns desenhos e eles levaram umas roupinhas. Eles queriam fazer um calendário dos Teletubbies e eles levaram umas roupinhas de Teletubbies. [...] Eu fui um dos Teletubbies. Eu fui o roxinho, [...] o Helmut Batista era o mais comprido [...] e esse menino Brugnera e o outro artista que acho que era da mesma cidade ou região assim eram os outros dois Teletubbies. A gente foi Teletubbies. A gente ficou um dia inteiro azucrinando. [...] A geografia do lugar tinha algo assim, tem umas pradarias, umas coisas assim. Tudo historinha assim. Aquela graminha bonitinha era igualzinho e aí a gente rolava. A gente rolava por aquele negócio [...] depois a gente entrou num jogo tinha um jogo de futebol lá embaixo dos artistas também e a gente entrou pra atrapalhar o jogo. Aí os Teletubbies fizeram uma série de coisas. [...] Até onde sei eles não fizeram, mas um dos trabalhos deles era fazer esse calendário (LINDOTE, 2013, n. p.).

O artista Fernando Lindote descreve a ação e nos dá uma noção de mudança de ideia, uma “alteração de tendência” no processo criativo, como diria Salles (1998). A intenção de produzir um calendário teria dado materialidade e quem sabe favorecesse o processo de musealização, contudo isso não diminui em nada o impacto da ação, seja no público ou nos próprios artistas.

Figura 13: Os Teletubbies - Futebol

Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

Além do simples ato de se fantasiar e andar pelas “pradarias” houve muita interação com outros participantes *à paisana*, entre artistas, moradores locais, funcionários de Faxinal do Céu, adultos e crianças. Houve também uma “invasão” e subsequente participação dos artistas fantasiados em um jogo de futebol que estava acontecendo (Figura 14), como vimos na citação de Lindote (2013). No vídeo publicado por Gabriela Greeb¹¹² é possível notar que outras pessoas (as crianças convidadas inclusive) além dos quatro artistas se vestiram como Teletubbie e atuaram saltando e rolando pelos gramados e taludes. Brugnera (2013) detalha como foi a ação com os artistas e com o público espontâneo então nos permitimos uma citação mais longa com o objetivo de manter as palavras do artista:

[..] dentro dessa semana os Teletubbies acabaram interagindo em vários momentos. Como por exemplo: foram palestrados. [...] Lembro que um dos palestrantes estava falando da quinta dimensão na matemática, ou da quarta e o Teletubbie, os Teletubbies acabavam entrando. Nesse momento sério todos [os] artistas acompanhando aquela explicação e daqui a pouco a pessoa que estava ali na frente tentando trabalhar, percebia que uns personagens um pouco diferentes estavam entrando. Ele parava um pouco, todo mundo olhava pra gente. A gente ficava meio parado assim, aí quando

¹¹² Ver nota 76.

a normalidade voltava à tona a gente se sentava. Então toda aquela situação dos Teletubbies acompanhando sempre onde nós estávamos crianças locais ou filhos de alguém que estava lá, dos artistas. Acabavam ficando conosco, sentadinho no colo, do lado dos personagens. Um outro momento bacana é que chegou um ônibus com crianças. Acho que eles foram fazer um pouco de turismo lá e eles nos viram andando. Havia coelho no local que era uma obra de um artista. Isso também remeteu à minha criação da questão do Teletubbie. Quando aquelas crianças nos viram, não estava dentro do nosso planejado, mas enfim a gente teve que fazer interação. Batemos fotografias dentro do ônibus. Todos desceram. A gente brincou com as crianças. Lembro muito bem que eu estava na parada de ônibus [...] eu de um lado, o Marcos Coga do outro. Parados assim: dois Teletubbies parados no ponto de ônibus e uma família passou de carro. Parou o carro. O cara nos chamou a gente foi lá e ele falou assim: “Cadê as balas?”. Aí eu olhei pro Marcos. Os Teletubbies não falam muito, mais por mímica. Daí eu olhei para o motorista e ele ficou bravo: “Pô cadê as balas?” [...] Teve um artista que fez um campo de futebol com quatro goleiras, quatro traves, simples: quatro Teletubbies, quatro goleiras, os quatro são os goleiros. Então nesse dia a gente tirou a cabeça do Teletubbie. Já ficou quase como se fosse um capacete e nós quatro cantamos um hino antes do jogo. Mais parecia que eram astronautas indo pra um outro lugar. Um hino nacional meio que mal cantado assim propositalmente. Quando chegou no Marcos Coga eu lembro que ele estava com uma touca. Os quatro Teletubbies foram cada um para sua goleira. Cada um tinha o seu time, aquilo virou uma bagunça. Foi superdivertido, basicamente isso, os Teletubbies tiveram bastante interação. (BRUGNERA, 2013, n.p.)

Apenas a reação de surpresa dos espectadores já seria suficiente para dar relevância para a ação, no entanto não se pode ignorar a surpresa ou transformação dos próprios artistas ao incorporarem as personas, trejeitos e idiossincrasias dos Teletubbies. Como podemos ver na fala de Cris Mendes sobre o artista Brugnera:

[...] o Brugnera [...] quando fez a proposta foi muito divertido porque ele queria fazer uma maratona de quanto tempo ele conseguia ficar desenhando. [...] Acordar, desenhar, dormir, acordar, desenhar. Só desenhar. Só desenhar, só desenhar. Esse cara vai ficar quinze dias no escuro. Pintando de preto. Vai sair de lá em camisa de força. Chegou lá ele começou a se dar bem com as pessoas. Com o Helmut. Ele o Marcos Coga que foi de convidado que inventaram os Teletubbies. Então o cara do preto, dark, de repente está lá, de verdinho, roxinho, saltitando pelo mundo. Foi muito divertido. Então ele super interagiu com as pessoas. Essa coisa Brugnera o grafite de ser lá tomou um monte de cor (MENDES, 2013, n.p.)

O depoimento de Cristina Mendes sobre Brugnera também traz de volta uma questão que foi discutida entre os artistas, que foi a diferença entre o que foi enviado como “pré-projeto”¹¹³ e o que foi realizado, de fato, durante os 15 dias. É importante salientar que o envio desses “pré-projetos”, mesmo que na teoria fosse obrigatório o envio (ver ficha cadastral Anexo XX), na prática foi apenas um instrumento para a

¹¹³ O termo que aparece nos arquivos é esse “pré-projeto” então optamos aqui por mantê-lo por entender que se trata de algo muito mais simples que eu um projeto de fato.

equipe de produção listar e separar materiais que seriam fornecidos. Tanto que nem todos os artistas enviaram e não havia padronização, como foi notado durante a pesquisa realizada pelo MAC-PR em 2013/2014, e como observado por Xavier (2019). Alguns desses “pré-projetos” são apenas anotações, quase um bilhete, mas ainda assim nos fornecem uma boa ideia dessa “alteração de tendência”. Como o caso de Ismael Portela. Na folha impressa identificada pelo MAC-PR como “Breve biografia e pretensão de trabalho dos artistas Faxinal” podemos ler a seguinte frase sobre Portela: “Irá trabalhar com uma videoinstalação, com edição de imagem e áudio”. Mas, a obra realizada pelo artista trata-se de uma instalação *site-specific* (Figura 14).

Figura 14: *Onda* - (2002)¹¹⁴



Fonte: Sistema Pergamum, SECC PR¹¹⁵.

Esta foi uma obra que foi incorporada desde o início como registro, mas que consta como (instalação *site-specific*) que é a obra *Onda*, de Portela (Figura 14). Portanto, a diferença entre a obra feita e a obra vista é bastante visível. Nessa obra o artista criou volumes em formato ondulado, feitos de madeira e vidro. Essas formas acompanham o declive de um dos taludes da vila de Faxinal do Céu, por isso

¹¹⁴ Ficha técnica: madeira e vidro. Dimensões: 620 x 130 x 34 cm Ismael Portela (1962) PE – Recife.

¹¹⁵ Disponível em: http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/fotos.php?cod_acervo=9831. Acesso em: 03/03/21.

a especificidade, dessa vez no sentido do espaço físico mesmo. Diferente da ação dos Teletubbies, a visualização da obra pelo público em um museu confunde-se com uma obra fotográfica, o que seria mais difícil de se confundir no caso da ação performática. Mas é somente na mediação, com o apoio dos documentos de processo que essa diferença fica mais bem estabelecida.

Figura 15: Processo de criação da obra “Onda”



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomerindo.

Na imagem (Figura 15) o artista e dois auxiliares estão no processo de instalação da obra. É possível ainda notar outro detalhe imperceptível na foto oficial disponibilizada no sistema Pergamum, que é a existência de um buraco cavado no gramado no local onde será posicionada a chapa de vidro. Esses detalhes não podem ser percebidos diretamente pelo público, mas fazem diferença quando se está estudando a obra ou buscando entender o raciocínio poético do artista.

Outra obra não musealizada de caráter instalativo e efêmera, foi percebida enquanto se pesquisava no acervo de fotos produzidas por José Gomerindo. A obra foi atribuída por Gomerindo¹¹⁶ a Herbert Rolim (Figura 16):

¹¹⁶ O arquivo de fotos de José Gomerindo (Gogo) está organizado por pastas com nomes dos artistas estando a grande maioria delas identificada também no nome do arquivo.

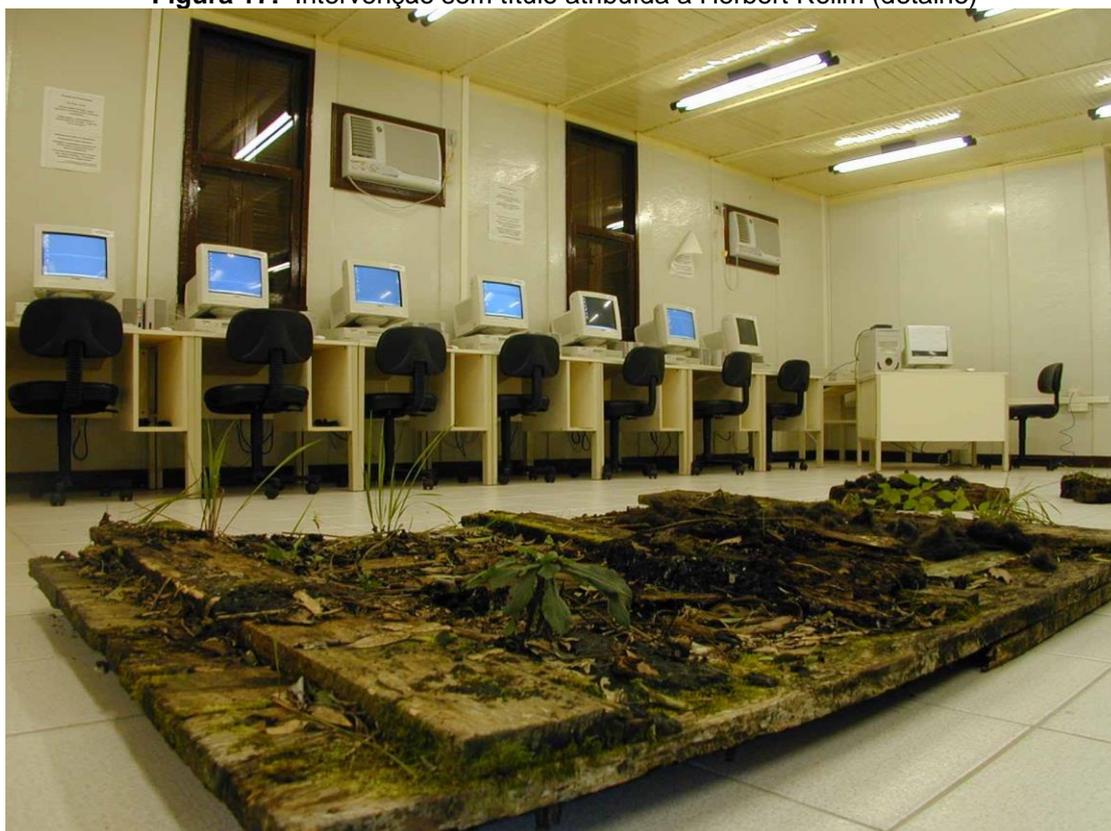
Figura 16: Obra não identificada. Intervenção no laboratório de informática.



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

As fotos (Figura 16 e 17) retratam uma intervenção realizada no laboratório de informática. Essa intervenção dificilmente poderia ser musealizada com todos os elementos de sua versão original, até mesmo porque ao que parece a escolha do laboratório de informática não foi aleatória, portanto muito mais que uma escultura a obra trata-se também de um *site-specific*.

Figura 17: Intervenção sem título atribuída a Herbert Rolim (detalhe)



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

Com o deslocamento de uma superfície de madeira tomada por terra e plantas para o centro do laboratório de informática o artista provoca algumas reações como: a) o pensamento sobre o contraste: tecnologia sobre a natureza (representada pelos computadores enfileirados em um nicho dentro de uma paisagem de predominância de elementos naturais) e natureza sobre a tecnologia (nas plantas que formam quase um microcosmo em cima do que parece ser uma porta ou janela antiga); b) incômodo ou indiferença: o ambiente quase asséptico do laboratório é “contaminado” por algo que lhe é estranho, a madeira suja de terra e plantas destoam do que seria esperado de um local para acesso à internet; c) obra de arte ou não? Essa talvez seja uma questão presente em todas as intervenções realizadas em terras faxinalenses durante o evento. Em se tratando dos quase cem artistas qualquer elemento minimamente arranjado poderia se tratar de uma obra, nesse caso a intervenção é bem clara, mas isso não quer dizer que perca em termos de provocação do mundo da arte¹¹⁷, visto que ali tinha pessoas que poderiam

¹¹⁷ O ambiente e a história da arte permitindo que objetos indiscerníveis da realidade sejam considerados obras de arte como na discussão sobre a *Brillo Box* de Andy Warhol onde Arthur Danto

questionar até que ponto aquilo era uma ação poético-reflexiva ou só bagunça que devia ser arrumada. Em uma matéria de 1º de junho de 2002, a jornalista Katia Michelle Pires, comenta de forma bem-humorada “Tome cuidado por onde caminha, pois você pode estar pisando numa inexorável obra de arte.” (PIRES, 2002, n.p.).

Por último, observemos agora uma obra que pertence à lista, pode ser musealizada e armazenada e até poderia ser exibida de forma muito semelhante à proposta original, mas que por uma ação circunstancial sofreu alterações e atualmente se tornou algo diferente. Estamos falando da obra de Alfi Vivern (Figura 18):

Figura 18: Sem título - (2002)¹¹⁸



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

O caso de Alfi Vivern merece ser mencionado devido ao caráter mutante presente em sua obra. A foto (Figura 18) remete ao trabalho entregue à SEC como

disserta sobre a existência de um mundo da arte que torna esse tipo de obra possível. (DANTO, 2006).

¹¹⁸ Ficha técnica: Grade de ferro e basalto. Dimensões: 415 x 65 x 80 cm (grade) dimensões variadas (pedras) Alfi Vivern (1948) ARG - Buenos Aires | PR Curitiba.

doação relacionada à Faxinal das Artes. Como se pode notar a obra mistura o caráter escultura com o *ready-made*, pois o artista se aproveita de uma grade e insere sobre elas quatro pedras grandes de rio com um corte em um ângulo próximo de 90°. Todas as “aberturas” encontram-se viradas para a mesma direção. O ponto é que durante a sua gestão como diretor do MAC-PR o artista realizou uma substituição das pedras, alterando a obra de forma permanente. As pedras que atualmente fazem parte da obra de Alfi não apresenta os cortes, no caso reforçam ainda mais o caráter de *ready-made*, passando do modo retificado para o modo mais puro de objeto encontrado. De acordo com o artista, a substituição se deu devido ao conceito da obra que para ele deveria funcionar como uma esteira de produção das pedras, como uma fábrica da natureza. Faz ainda uma relação com o filme *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin, onde as personagens dividem a cena com uma grande esteira e são obrigadas a apertar parafusos em movimentos repetitivos. A serialização das pedras em seu caráter “virgem” era muito importante para Alfi, ao ser perguntado sobre as pedras com os cortes ele menciona que elas estão em sua posse e quando uma das entrevistadoras pergunta: “Você falou que as pedras originais estão com você. Aquelas foram substituídas quando? Na doação em 2002?”, o artista responde:

Não. Quando eu era diretor do MAC. Porque eu achei que um corte mecânico. Achei que tinha de ser uma pedra mais virgem, porque ela estava saindo da natureza. Não podia sair com um ângulo reto, porque sabe quando [...] você colocava foto e nas papelarias? Como se chamava esse negócio? Em espanhol é “quineiro”, “quininha”. Só que não era “quininha”, era “quinhona”. Um basalto com um ângulo reto para encaixar. Então achei que não podia sair uma pedra da natura com um corte mecânico e então eu troquei e botei essas quatro. Porque estamos fazendo o contorno e apareceram muitas pedras tipo moeda. Aí eu vi umas seis e escolhi as quatro que mais fossem idênticas umas com as outras pra fazer essa idéia de que a produção da natureza. A gente faz mas não entende muito mas é a intuição (VIVERN, 2013, n.p.).

As “quininhas” mencionadas por Alfi se referem a outro trabalho feito em Faxinal, mas não musealizado. O trabalho se tratava de folhas de jornal que foram emolduradas pelas pedras com os ângulos retos. Em seguida o artista ateou fogo e apagou com um pano úmido antes que o papel se consumisse por completo, mantendo as marcas (Figura 19).

Figura 19: Obra de Alfi Vivern (não musealizada)



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

As transformações nas obras problematizam o conceito de restauro em se tratando de arte contemporânea, principalmente dos *ready-mades* ou obras que com partes em *ready-made*, pois até que ponto é permitido substituir partes de uma obra com intuito de restaurá-la sem que ela se torne outra obra? (Ver o exemplo mitológico do Barco de Teseu). Como define de forma mais radical Renée van de Vall:

As soon as conservation decisions have to be made that might intervene in the physical and conceptual constitution of the work, the work's ontological 'nature' ceases to be a matter of interpretation only: its future is at stake.¹¹⁹ (VALL, 2015, n. 286).

O que ocorreu com as obras advindas da residência em Faxinal das Artes foi algo específico que demonstra o quão problemático pode ser tratar os museus dessa forma, sem autonomia nem condições mínimas em termos técnicos, seja de pessoal seja de recursos materiais como uma reserva técnica preparada para receber e documentar diversos tipos de materiais. A precariedade presente nas obras reflete a precariedade do próprio MAC-PR e mesmo do NovoMuseu que estava sendo inaugurado sem uma equipe técnica digna de seu tamanho e potencial. O problema apresentado por Renée van de Vall (2015), que é de ordem filosófica, parece algo secundário quando a questão é colocada ao lado de aquisições como ocorreram em 2002 no Paraná. Nem se trata de uma “discussão” entre a intenção dos artistas e o corpo técnico do museu, na experiência paranaense não havia estrutura de trabalho para que essa discussão pudesse ter acontecido. Contudo, é válido fazer uma menção a todos os profissionais que mesmo com todas as adversidades ainda conseguiram documentar, mesmo que de forma improvisada, e cuidar da maioria das peças, deixando aos pesquisadores o trabalho de recuperar as informações perdidas e preencher as lacunas do histórico da coleção.

Entendendo melhor como foram as respostas poéticas por meio de alguns casos exemplares e percebendo como o “coeficiente de acabamento” pode variar conforme a obra se transforma ao longo do tempo. Além de compreender que não necessariamente a obra feita e entregue pelo artista será vista pelo público. Já que é possível que este último venha a fruir apenas de vestígios e ou documentos de processo. Passemos agora para uma breve reflexão sobre a relação entre o trabalho artístico, a noção de espetáculo e à lista de atividades oferecidas para compreender melhor o dia a dia de Faxinal das Artes.

¹¹⁹ Tradução nossa: “Assim que as decisões de conservação precisam ser feitas de maneira que possam intervir na constituição física e conceitual da obra, a ‘natureza’ ontológica da obra deixa de ser apenas uma questão de interpretação: seu futuro está em jogo.” (VALL, 2015)

2.3 O DIA A DIA DE FAXINAL DAS ARTES, OU O TRABALHO ARTÍSTICO E SUAS RELAÇÕES COM O ESPETÁCULO.

A discussão sobre o trabalho artístico e processo criativo, assim como as noções do próprio conceito de trabalho diferem do esperado pelas pessoas do campo da arte quando estas não participam de forma efetiva da discussão com os artistas. Isso pois dentro da lógica do espetáculo o trabalho é alienado, como resume Guy Debord, na tese 31 de *A sociedade do espetáculo* (1997):

Tese 31. O trabalhador não produz para si próprio, ele produz para um poder independente. O sucesso dessa produção, a sua abundância, regressa ao produtor como abundância *da despossessão*. Todo tempo e o espaço do seu mundo se lhe tornam *estranhos* com a acumulação dos seus produtos alienados [...] (DEBORD, 1997, p. 26 - grifos do autor)

Ao deslocar o artista para um espaço e um tempo diferenciados, paradoxalmente seu espaço e tempo deixam de ser alienados. Ou seja, em um ambiente ideal de residência toda a produção do artista só diz respeito a si mesmo e portanto deixa de seguir qualquer lógica mercantil que supostamente favoreça o esperado pelo espetáculo. Mas, só este fator ainda não separa o evento em si do espetáculo, visto que segundo Debord (1997) a crítica que não vem acompanhada de uma prática dialética, por ele chamada de “crítica espetacular do espetáculo” acaba se parecendo muito com a “apologia do espetáculo”, pois ambas são submissas. (DEBORD, 1997, p. 149). Quem detém o poder econômico, ou governamental atua no sistema da arte¹²⁰, mas está alheio à discussão artística acaba reproduzindo comportamentos que Debord (1997) chamaria de “apologia do espetáculo”. Então o que ocorreu em Faxinal poderia ser lido tanto como “crítica espetacular do espetáculo” como “apologia do espetáculo” se levarmos em consideração que o poder não está com os artistas, mas sim com o governo. Além de que a discussão artística promovida nos dias da residência aparentemente não surtiu efeito nenhum nos governantes, demonstrando que por mais que estivesse sendo dito que o governo queria “promover debates sobre arte contemporânea” essas discussões eram ignoradas pelo próprio governo.

¹²⁰ Nesse caso estamos nos referindo novamente à entrada dos agentes do marketing e dos empresários nas ações de produção cultural.

Na tese 193 Guy Debord diz: “A cultura tida integralmente como mercadoria deve tornar-se também mercadoria vedete da sociedade espetacular”. (1997, p. 148). Mas é complicado reduzir toda a produção artística para caber nos conceitos de Debord (1997), visto que o filósofo tece suas críticas principalmente levando em conta apenas a arte europeia e estadunidense, ou como observa João Freire Filho, citando Monachesi (2003):

Fico imaginando, a propósito, qual seria a reação de Debord caso pudesse testemunhar os trabalhos de perfil político e antiinstitucional de dezenas de “coletivos” de jovens artistas brasileiros¹²¹ – sediados em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza, São Paulo e Brasília – que se apropriam de estratégias situacionistas dos anos 60, num ataque contra a máquina da globalização neoliberal (em sintonia com as manifestações de Seattle e Gênova) e o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial (FREIRE, 2003, p.43).

Mesmo que a crítica que Debord (1997) produziu seja incompleta por não considerar outros locais de produção, não significa que os conceitos deixam de valer. Visto que quando aplicados à alienação do trabalho (ou como demonstramos a alienação da discussão proposta) os conceitos de Debord são bastante úteis. Ao que parece o trabalho dos artistas tem tendência a ser “não alienado” o que por si já é uma forma de resistência ao espetáculo. Diante disso passamos para o conceito de tempo e trabalho para aprofundar essa diferenciação entre o que foi proposto pelos artistas e a lógica da apologia do espetáculo que busca sempre simular e distanciar o trabalho da vida. Para Salles (1998), o conceito de trabalho está implícito nos vestígios.

Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção está implícito já na própria ideia de manuscrito o conceito de trabalho. Desse modo, os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indicador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico. (p.15)

Como já citado o tempo diferenciado faz parte do processo de residência, portanto algumas críticas feitas, mesmo durante um processo de avaliação que ocorreu no último dia onde é questionado aos curadores se era possível chamar aquilo de residência artística, quando houve casos de artistas que não cumpriram

¹²¹ O autor se refere principalmente aos casos citados no artigo de Juliana Monachesi (2003) na Folha de São Paulo. Ver: MONACHESI, Juliana. “A explosão do a(r)tivismo”. Folha de S. Paulo, Mais!, p. 4-9, 06/04/2003.

com os 15 dias, lembramos algumas definições trazidas no subitem 1.4 do capítulo 1 desta dissertação e evocamos as palavras de Fernando Lindote, um dos convidados que rebate as críticas de um modo muito bem humorado, mas com pontos de defesa interessantes:

[...] e uma das críticas que eu sei que foi feita era em relação a um spa de artistas. [Os] 100 artistas no SPA. Que essa foi a mais divertida. Mas ao mesmo tempo ela é mais injusta em relação ao que aconteceu. Foi divertido? Foi! Foi só festa? Foi! Agora o que foi conseguido é quase 100 artistas trabalhando todo o tempo acordado. Não vou falar 24 horas porque o pessoal dormia uma hora, duas, três. Fora isso todo o mundo trabalhando o tempo todo, ou seja, discutindo sobre arte. Discutindo sobre circuito de arte. Programando articulações de projetos. Exposições para o Brasil inteiro. Isso [era] feito o tempo todo. Dali saíram vários projetos. Várias relações que alimentam até hoje o que começou lá. Várias iniciativas que pensam o intercâmbio de artistas e informações pelo Brasil. Um problema que o Brasil tem. E eu acho que esse projeto conseguiu articular de uma maneira bastante interessante foi a dificuldade que a gente tem de reunião pra conversar, pra discutir, pra colocar em relação direta os pensamentos. É muito difícil, o Brasil é muito grande com estruturas muito diferenciadas de região pra região (LINDOTE, 2013, n.p.).

A colocação de Lindote (2013), não só resume bem qual é o espírito da residência artística, até hoje em dia, como também demonstra que a matéria prima, ou se podemos ser mais radicais a metodologia mais primordial do trabalho artístico é justamente o tempo diferenciado, pois é ao longo do tempo que se dão as conexões entre todas as referências materiais e imaginárias que emergiram como poética em suas obras. Mas é irônico que se esse “tempo diferenciado”, ingrediente necessário para qualquer residência, tenha ocorrido em Faxinal quando sua antítese também que seria a “obrigação” de produzir. Voltando a Salles (1998) entendemos que tempo de criação/construção da obra de arte está ligado ao tempo de maturação:

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão. [...] O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 1998, p.32)

É nesse sentido que listamos abaixo as atividades oferecidas pela organização, pois como definiu Salles (1998) o “processo” é algo “permanente” então mesmo os artistas que deram mais importância para a sociabilidade ou às palestras e debates estava igualmente trabalhando tal qual os seus colegas que ficaram trancados no ateliê. O primeiro destaque é para o painel (Figura 20) colocado no refeitório que exibia notícias sobre o próprio evento. Permitindo assim que algumas críticas feitas pelos jornalistas fossem vistas e quem sabe debatidas e, por que não, servir de inspiração para algum trabalho artístico.

Figura 20: Mural



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

Sobre a programação oficial, dividida nas duas semanas do evento, motivada pela organização, segue agora a lista dos temas (em caixa alta) organizados pelas datas em que ocorreram e indicando os respectivos mediadores e atrações, a saber:

Dia	Atividade/Horário	Observações
18/05/2002 - Sábado	ABERTURA: 11h	Com falas da organização de Fernando Bini, Sandra Fogagnoli, Monica Rischbieter, Jaime Lerner, Francisco Faria;
	APRESENTAÇÃO MUSICAL: 21h	Terra Sonora - (Temas étnicos e tradicionais);
19/05/2002 - Domingo	PROJEÇÃO DE FILMES: 21h	Filmes: Bill Viola - Território Invisível / Jenny Holzer - Proteja-me do que eu quero / Peter Greenaway - Item Número Zero / Robert Irwin - The Beauty of Questions / Leonard Feinsein - (nome do filme não identificado na programação); - Local: Cinema;
20/05/2002 - Segunda	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Christoph Draeger e Marepe;
	FÓRUM DOS PARTICIPANTES: 21h	Mediação Fernando Bini, Agnaldo Farias e Christian Viveros Fauné;
21/05/2002 - Terça	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Nazareno Rodrigues/Marta Penner ¹²² , Eduardo Frota, Marcelo Silveira e Fernando Augusto;
	DEBATE: 21h	Sobre o tema INSTITUIÇÕES E CURADORES - Marcelo Araújo (Pinacoteca - SP), Moacir dos Anjos (MAMAM - PE), Daniela Bousso (Paço das Artes - SP);
22/05/2002 - Quarta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Fernando Lindote, Emmanuel Nassar, Elyeser Szturm e Herbert Rolim;
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: NOVAS FORMAS, ESTRATÉGIAS e FORMAS DE INTERVENÇÃO ¹²³ -

¹²² Fala em conjunto.

¹²³ Mantivemos os nomes que constam no folder de programação, mas consultando alguns dos áudios das fitas K7, e fotos (Figura 21) foi possível notar que neste dia também falaram: Maria Helena e o André Severo do Areal (RS) e a Débora Santiago como integrante do Linha Imaginária (PR).

		Alpendre (CE), Torreão (RS), Agora (RJ), Helmut Batista (RJ);
23/05/2002 - Quinta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Martinho Patrício, Gil Vicente, Marepe (reapresentação);
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: A CULTURA E A MÍDIA - Zuenir Ventura (RJ), Fabio Cypriano (SP), Luiz Camillo Osório (RJ), Suzana Braga (PR);
24/05/2002 - Sexta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com José Rufino, Jailton Moreira e Ducha;
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: MERCADO - Christian Viveros-Fauné (Roebing Hall - NY), Ricardo Trevisan (Casa Triângulo - SP), Marco Melo (Casa da Imagem - PR);
25/05/2002 - Sábado	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Maria Helena Bernardes, Lucia Koch e Oriana Duarte;
	APRESENTAÇÃO MUSICAL: 21h	Com Maxixe Machine - (Temas brasileiros, choros, sambas antigos e modernos);
	SAPECADA DE PINHÃO;	

Apresentamos um destaque para a “Mesa sobre novas formas, estratégias e formas de intervenção” (Figura 21), onde alguns artistas que integram coletivos, foram convidados para apresentar suas experiências. O destaque se dá pelo fato de que se nos outros debates aparecia a questão do modo alternativo aos espetáculos notamos a importância desse tipo de proposição, como meio de inserção e de divulgação independente, seja de artistas já consagrados, seja de artistas emergentes. Também para a “sapecada de pinhão” que apesar de parecer uma atividade simples demonstra certa afetividade para com os artistas de fora do Paraná, apresentando-lhes um costume regional.

Figura 21: Mesa sobre Novas Formas, Estratégias E Formas De Intervenção¹²⁴



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

Dia	Atividade/Horário	Observações
23/05/2002 - Quinta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Martinho Patrício, Gil Vicente, Marepe (reapresentação);
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: A CULTURA E A MÍDIA - Zuenir Ventura (RJ), Fabio Cypriano (SP), Luiz Camillo Osório (RJ), Suzana Braga (PR);
24/05/2002 - Sexta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com José Rufino, Jailton Moreira e Ducha;
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: MERCADO - Christian Viveros-Fauné (Roebing Hall - NY), Ricardo Trevisan (Casa Triângulo - SP), Marco Melo (Casa da Imagem - PR);

¹²⁴ Da esquerda para a direita: Helmut Batista, André Severo, Maria Helena Bernardes, Eduardo Frota e Débora Santiago.

25/05/2002 - Sábado	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Maria Helena Bernardes, Lucia Koch e Oriana Duarte;
	APRESENTAÇÃO MUSICAL: 21h	Com Maxixe Machine - (Temas brasileiros, choros, sambas antigos e modernos);
	SAPECADA DE PINHÃO;	
26/05/2002 - Domingo	PROJEÇÃO DE FILMES: 21h	Filmes: TEMPO INOCULADO de Karen Harley / RESGATE (Tunga) de Raquel Couto / METRO de Raquel Couto / MAKE ME THINK - BRUCE NAUMAN de Heinz Peter Schwerfel / REBECCA HORN de Heinz Peter Schwerfel
27/05/2002 - Segunda	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Axel Lieber, Daniel Acosta, Ana Gonzáles e Élide Tessler;
	PROCESSO CRIATIVO: 21h	Com Paulinho da Viola;
28/05/2002 - Terça	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Com Leila Pugnali, Reynaldo Jardim, Marcos Chaves e Mario Torres;
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: ESPAÇOS SENSÍVEIS - Ton Marar (SP), Carlos Fajardo (SP);
29/05/2002 - Quarta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Didonet Thomaz, Laura Miranda, Márcio Ramalho, Letícia Faria e Jarbas Lopes;
	DEBATE: 21h	Sobre o tema: HIBRIDISMO A EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEA - Marcelo Dantas (RJ), Eduardo Brandão (SP), Rodrigo Naves (SP);
30/05/2002 - Quinta	CICLO DE PALAVRAS E IMAGENS	Divino Sobral, Alexandre Nóbrega, Cao Guimarães, Marco Túlio Resende e Letícia Cardoso.
	PROCESSO CRIATIVO: 20h	Com José Castelo
	ENCERRAMENTO: 21h30	Fala do curador Agnaldo Farias.

Na segunda semana destacamos o debate “Hibridismo a expressão contemporânea” (Figura 22), principalmente pelas provocações do crítico Rodrigo Naves. Nessa noite houve muitas participações dos artistas e as discussões sobre o lugar da arte contemporânea chegaram a reverberar nas trocas de e-mails que ocorreram após o evento¹²⁵.

Figura 22: Debate¹²⁶ em um dos miniauditórios



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

¹²⁵ Tivemos acesso ao “Arquivo II” da artista Didonet Thomaz (não publicado) que é composto por e-mails trocados entre os artistas após os dias em Faxinal e nele é possível verificar que a fala de Naves causou certa comoção entre os artistas, principalmente devido à relativização que o crítico faz sobre a importância de figuras carimbadas da arte contemporânea brasileira, como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Mira Schendel (1919-1988). Naves (2002) não chega a questionar os trabalhos desses artistas, mas apenas ressalta a importância de se “dessacralizar”. Rodrigo cita o texto presente no catálogo da 22ª Bienal de São Paulo – Ruptura com Suporte (1994), onde o curador Nelson Aguilar (1945-) chega a usar o termo “bússola” para se referir ao trio e que na opinião de Naves causa certo ofuscamento de outros artistas brasileiros igualmente importantes como: Alfredo Volpi (1896-1988), Iberê Camargo (1914-1994) ou Amílcar de Castro (1920-2002). Verificamos essa fala através de uma das fitas K7 do arquivo do MAC-PR, que traz a gravação do debate em questão.

¹²⁶ Na mesa Marcelo Dantas (RJ) de azul, Eduardo Brandão (SP) no meio, Rodrigo Naves (SP) de boina.

Também destacamos a fala de encerramento do evento (Figura 23), Além do discurso do curador Agnaldo Farias¹²⁷ ocorreu um momento de “avaliação” do evento. Alguns artistas se manifestaram com críticas e sugestões sobre a organização do Faxinal das Artes e de como o evento poderia melhorar nas próximas edições. Fazemos menção para a participação de Didonet Thomaz que questiona justamente a denominação de residência artística presente oficialmente no evento.

Figura 23: Encerramento. Fala do curador Agnaldo Farias no grande auditório



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

Além dos destaques apresentados podemos notar certas inquietudes nas palavras-chave escolhidas para os debates, termos como “mercado”, ou “a mídia”, relacionados com a profissão artística, a negócios e a repercussão do trabalho artístico perante a uma sociedade que se inclui como consumidora ou financiadora

¹²⁷ O discurso está presente também em uma das fitas K7 e pode ser lido na publicação Planeta Capacete (2002).

(e por que não dizer coprodutora¹²⁸?) desses mesmos trabalhos. Também termos como “estratégias”, “formas de intervenção”, “espaços sensíveis” e “hibridismo” que já denotam um debate entre os próprios artistas e críticos aliando o caráter profissional que busca sobreviver na sociedade do “hiperespetáculo”, mas inclui o caráter poético colocando-o em discussão. Além dessa programação de listamos também foi ofertada uma mesa (Figura 24) para distribuição de catálogos e materiais de livre-troca entre os artistas. Sem contar as inúmeras reuniões informais, festas e rodas de conversas que se davam de forma orgânica. Pequenos grupos nos ateliês de diversos artistas como de Rogério Ghomes (mencionado por Sandra em entrevista) e de Débora Santiago (mencionado por ela mesma em entrevista ao MAC-PR) para ficar apenas em dois exemplos.

Figura 24: Mesa de intercâmbio de catálogos



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

¹²⁸ Se formos entrar de fato no conceito de “hiperespetáculo” de Lipovetsky e Serroy (2015) seria preciso considerar sim como “coprodutora”. Contudo, levando em conta o Marcel Duchamp já defendia desde os anos 1950 o público é sempre coautor das obras, mas nesse sentido não se restringe à arte contemporânea, já que o público que frui de uma obra renascentista também a completa com seus conceitos, crenças, histórias etc. Parte dessa discussão (sobre participação do público) aparece também na fala de Rodrigo Naves em Faxinal das Artes.

Diante das análises sobre a lista de obras oficial, percebemos a dificuldade de se tipificar obras tão heterogêneas. Optando por uma adaptação dos conceitos propostos por Xavier (2016) e complementado pela noção de *Time-based media*, pudemos ter um vislumbre do que foi entregue pelos artistas à SECC. Acrescentando o conceito próprio de “coeficiente de acabamento” inspirado em Salles (2006) e Duchamp (1987) e olhando para alguns casos exemplares entendemos como foram as respostas poéticas diante da demanda governamental. Passamos também por uma breve discussão sobre a relação entre o trabalho artístico e a noção de espetáculo chegando na proposta radical de Salles (1998) em que a criação é algo permanente. Vimos ainda a necessidade listar os temas dos debates, palestras, filmes e mesas redondas para que as próximas pesquisas se aprofundam na criação das obras. Possam, portanto explorar cada nó dessa rede. Rede que é composta por cada entrada e que se desdobra em outras redes a cada nova conexão como em Cauquelin (2005), no caso do evento, como parte de um sistema da arte, e em Salles (2006) no caso das obras. Passemos agora para os acontecimentos que decorreram após o encerramento do Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos.

3. O PÓS-FAXINAL

Como apresentado nos dois primeiros capítulos o Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos, foi um evento com muitas peculiaridades. Isso o distingue de outros programas de residência. Também foi apresentada a ideia de que o modo inovador, de dar prioridade aos artistas, poderia ser uma alternativa ao movimento de espetacularização da arte contemporânea. Contudo, mesmo durante os dias em que estiveram em Faxinal do Céu debatendo, alguns artistas e convidados já percebiam alguns problemas. Todavia, mantinham a esperança de que esses problemas poderiam ser facilmente corrigidos nas próximas edições. O que ocorreu é que o ano de 2002 marcava o fim do governo de Jaime Lerner e, infelizmente, o que se dizia “um evento para os artistas” foi apenas um programa isolado que não deixou uma base para nenhuma edição posterior, até o momento desta pesquisa. Neste capítulo apresentaremos alguns momentos importantes do pós-faxinal, mapeando alguns desdobramentos que o programa teve. Também voltaremos à questão da separação entre a residência no interior e o projeto do museu que se pretendia global para entender o posicionamento desses eventos dentro do conceito espetáculo. Antes de iniciar, iremos citar uma passagem do diário de pesquisa de Didonet Thomaz sobre o último dia, com o intuito de apreender ao menos em parte como se deu encerramento:

A noite houve o encerramento do Projeto Faxinal das Artes 165 no Grande Auditório – depois da fala do curador Agnaldo Farias, 166 joguei na arena a necessidade de aprofundar o incubado conceito de residência, mas pela reação dos presentes a minha atitude foi encarada como uma reclamação... [...] de manhã, quando acordei, o clima de esvaziamento estava de doer... desde cedo saiam ônibus, de tempos em tempos. Antes de iniciar a viagem de volta – do Faxinal do Céu ao Pinhão até chegar na BR 277, de Guarapuava até Curitiba –, Tânia e eu percorremos a região, a fim de fazer o registro das obras que os artistas haviam deixado por lá... Na memória guardei os desenhos coloridos da família de Jarbas Lopes Jr. 167 nas paredes externas da casa de alvenaria que eles habitaram...Duas crianças que brincavam nas redondezas disseram que 1 dos 20 coelhos (= 8 machos e 12 fêmeas) que habitaram as caixas de papelão no porão do chalé do José Spaniol, 168 após a retirada do cercado, apareceu estraçalhado... Não simpatizo com projetos de arte que envolvam o reino animal e não fui conferir. O objetivo dele foi o de agilizar a paisagem estática do Faxinal! (THOMAZ, 2003, p.126-127)

As palavras de Didonet, trazem um tom de despedida e até um tom dramático/soturno, principalmente na passagem sobre os coelhos (que foram soltos

por Spaniol), mas por meio delas é possível sentir que existia uma vontade de que aquilo não ficasse “por isso mesmo”. Vontade de que fosse feito algo a respeito. Quem sabe “um Faxinal II”? Pergunta que também aparece na conversa entre Batista, Frota, Tejo e Tessler publicada no Planeta Capacete (BATISTA, 2002, p. 17). Mas, o que houve foi uma desprodução às pressas. Segundo relatos a agenda da Universidade do Professor, local em que estavam, era muito apertada. A artista Débora Santiago (2013) comenta:

[...] Faxinal era um centro de reciclagem de professores onde aconteciam vários cursos. Tinha uma agenda super fechada. Acabou nosso projeto e já [...] no caminho a gente encontrou [um] ônibus dos professores que estavam voltando então era um negócio assim (SANTIAGO, 2013, n.p.).

Essa correria de desmontar o evento foi sentida com pena pelas pessoas da produção. Sandra (2013) comenta que ficou por uma semana de folga, mas logo em seguida foi direcionada para o programa Velho Cinema Novo (FOGAGNOLI, 2013, n.p.). Cristina Mendes lamenta o fato de algumas obras terem se perdido nesse encerramento e que algumas fotos tiveram de ser feitas na chegada no prédio do MAC-PR (MENDES, 2013, n.p.). Mesmo o curador, Agnaldo Farias, na entrevista de 2020 assumiu que a equipe de produção poderia ter tido mais cuidado na desprodução. Contudo em se tratando de artistas que não eram amadores seria esperar o mínimo que o processo final de desmontagem e de doação fosse acompanhado por eles. Na medida do possível, é claro. A conclusão que podemos tomar é que alguns trabalhos precisavam mesmo terem sua existência propagada apenas por registros. Alguns talvez nem por registros devido ao caráter tão específico. Por isso, não se trata aqui de culpabilizar artistas. Já que do outro lado se tem um governo. Seria uma relação desproporcional. A menção é por um processo compartilhado. Essa correria do final passa despercebido na memória dos artistas entrevistados e quando se pergunta sobre as lembranças carregam mais carinho que críticas, como no caso de Guita Soifer:

[...] depois fica na memória como um prazer. Para mim [foi] muito importante a ideia de que cem pessoas estavam com muito conforto, físico, alimentício. [...] Interagindo muito, todo mundo interagindo, tanto é que hoje eu vejo aquelas pessoas. Hoje em dia são artistas importantes. Quer dizer, quando estavam lá eu acredito que eles tinham já um começo de um trabalho. Mas então estimulou para todo mundo. Eu acredito que foi assim pulso de estímulo e tinha visita, tinha gente [que] pegava avião. Vinha de aviãozinho

era assim sabe. Havia uma festa no ar, se você não fazia parte você também ficava frustrada (SOIFER, 2014, n.p.).

Os artistas participantes entrevistados pelo MAC-PR (2013-2014) não teceram reclamações sobre o fim apressado, sendo capazes de ignorar qualquer gasto excessivo como pode ter ocorrido com as viagens de jatinho fretado pelo governador como menciona Bini (2020) e Batista (2002). É quase visto com bons olhos por Soifer (2020), o “aviãozinho”, não entra na conta final e “afinal de contas” não existe formalmente uma prestação de contas¹²⁹, então fica difícil estabelecer se alguma coisa poderia ter sido feita logo nos dias subsequentes ao encerramento, em termos de avaliação, ou de melhoria. O que se deu foi um “hiato” até chegar à exposição, que viria a acontecer entre os dias 18 de outubro a 17 de novembro de 2002.

Para entender melhor como pode ter sido recebido esse evento pela população faremos agora um breve relato sobre as matérias de jornais que saíram próximas ao evento, em sua maioria antes, ou durante, reforçando o que dissemos sobre um possível “hiato” até a realização da mostra, contudo se faz válida a leitura desses jornais para, ao menos, ter alguma noção fora dos relatos da organização e dos participantes.

3.1 FAXINAL PELOS JORNAIS

A pesquisa realizada pelo MAC-PR nos anos 2013 e 2014 levantou um total de 23 matérias. Nossa pesquisa foi complementada por mais 15 reportagens de jornal, datadas de 10 de maio de 2002¹³⁰ a 17 de junho de 2017¹³¹. Desde a primeira matéria existe a menção aos 100 convites. Isso nos dá uma ideia de que a comunicação com a imprensa, por parte do governo só ocorreu após a definição do formato definitivo¹³². Outra informação que corrobora com isso é que desde a primeira publicação são apontados como curadores Agnaldo Farias e Fernando Bini,

¹²⁹ Ver nota 25.

¹³⁰ Data da primeira matéria que na verdade é uma edição especial de final de semana que consta como 10 a 12 de maio de 2002, intitulada *Paraná promove encontro inédito de artistas*. Não assinada. (PARANÁ, 2002, p.A7).

¹³¹ Matéria não assinada intitulada como *Curso e palestra com Naves*, publicada em 15/10/2002 na Gazeta do Povo. Artes Visuais. (CURSO, 2002, n.p.).

¹³² Como citado no capítulo 1, originalmente foi pensado para ser com professores de arte, depois com 300 artistas, para só então passar para os 100 convites.

portanto não mencionam a passagem de Paulo Reis e Regina Melim. Esse fato é um tanto lógico, visto que a primeira data é de uma semana antes do evento começar, mas a menção a ele se faz válida para pensarmos no modo como tudo foi feito, no caso tudo resolvido internamente e sem uma participação ampla e pública, apenas divulgado quando tudo já estava resolvido.

As matérias que se seguem são um tanto quanto problemáticas, pois não aprofundam muito o assunto, por vezes trata-se apenas de notas curtas de apenas uma frase sobre o evento, como Ribeiro (19/05/2002), passando por uma publicação da Folha de Londrina que não vem assinada, intitulada como: Confira os participantes do Faxinal das Artes (16/05/2002) que literalmente apenas lista os nomes dos artistas, sem nenhum contexto e menos ainda qualquer reflexão. Contudo é a mesma Folha de Londrina que oferece alguns textos assinados pela jornalista, já citada, Katia Michelle Pires (2002), que além de informativos trazem reflexões interessantes sobre as obras, contando com entrevistas com os curadores e com alguns artistas. Dentre os textos assinados destacam-se: Pellanda (2002a; 2002b; 2002c), Brito (2002), Fernandes (2002), Flores (2002a; 2002b) e os textos dos artistas Francisco Faria (2002) e Didonet Thomaz (2002b), que trazem algumas reflexões sobre trabalhos de artistas, algum comentário político, ou ao menos alguma opinião sobre o evento, visto que os demais parecem notas burocráticas que se autorreplicam e que por consequência replicam os press releases do governo. Destaque para o já citado Ateliê Zoológico, de Luís Pellanda (2002a) que mesmo em tom de brincadeira, devido à peculiaridade dos pedidos dos artistas, apresenta um bom panorama sobre as propostas dos artistas. É curioso pensar que a análise do conjunto das matérias publicadas durante o evento demonstra mais sobre a escassez de crítica cultural no Paraná do que sobre o próprio Faxinal das Artes.

Os jornais apresentados nos ajudam a ter uma noção da recepção do evento. No caso das pessoas que não estiveram lá. Por isso após uma breve apresentação dos tipos de reportagens passemos agora para um momento de avaliação dos objetivos do evento. Buscando compreender a eficiência entre o que foi proposto pelo Estado e o que foi executado pelos artistas. Ainda nos valem de fontes publicadas nos jornais, bem como dos textos do catálogo da mostra que também se deu nesse momento, no caso no “pós-faxinal”.

3.1.1 - Objetivos cumpridos e divergências.

Os dois objetivos que ficaram explícitos nos textos dos curadores e críticos¹³³, em algumas matérias de jornais e nos documentos emitidos pelo Estado, como: materiais de divulgação para o público, contratos e nas orientações por escrito que cada artista recebeu, como já mencionados no capítulo 1 eram basicamente: a) promover um debate e b) produzir obras para um acervo público. A princípio não se nota uma hierarquia entre esses objetivos, visto que tanto a participação nas atividades do encontro, quanto a produção ou entrega de uma obra ao final eram facultativas. Os casos citados no capítulo 2, por exemplo, demonstram a pluralidade de entendimento do evento entre os artistas presentes, seja em termos de integração, isolamento ou produção de obras. Em contraponto, podemos observar o caso de artistas, como Francisco Faria (2002), que não apresentou uma obra acabada ao final, mas que esteve ativamente nos debates e palestras produzindo inclusive uma circular-manifesto, chamada Circular #0¹³⁴, que sintetiza alguns dos anseios que os artistas tinham em criar uma rede entre seus pares. Ao lado de Faria, está o caso de Cao Guimarães e Caio Reisewitz, alguns dos primeiros artistas convidados por Agnaldo e que o próprio curador tinha ciência desde o início, pelo que conta na entrevista de 2013, que poderiam ter uma impossibilidade técnica de finalização de um trabalho em apenas 15 dias de residência. Agnaldo exemplifica: “[...] porque você vai convidar, por exemplo um cineasta como Cao Guimarães, ou mesmo um fotógrafo como Caio Reisewitz. Isso tudo tem um dado de pós-produção, no caso do cinema então é mais complicado ainda (FARIAS, 2013, n.p.).

Xavier (2019) aponta que Cao ainda conseguiu realizar uma obra, mas que por uma dificuldade técnica do MAC-PR, quando da exposição de outubro de 2002, não pode apresentá-la¹³⁵, mas Caio Reisewitz, finalizou uma instalação com objetos

¹³³ Publicados no catálogo da exposição Faxinal das Artes, que aconteceu no MAC-PR entre 18 de outubro e 17 de novembro de 2002.

¹³⁴ É importante mencionar que Francisco Faria deixa claro desde o “pré-projeto” que iria executar esse material em texto, que poderia muito bem ter sido musealizado como obra, mas que por alguma razão consta apenas como documento do setor de pesquisa do MAC-PR, é nesses casos que chamamos a atenção para certa responsabilidade dos artistas em formalizar as doações e estabelecer o que deveria ser musealizado como obra e o que deveria ser guardado apenas como documento.

¹³⁵ “O artista Cao Guimarães informou que produziu e apresentou uma performance em vídeo, que mantém uma cópia em seus acervos, porém não soube dizer o motivo do trabalho não estar no museu. Cristina Mendes explicou que o trabalho de Guimarães exigia o funcionamento de quatro projetores simultaneamente e headphones individuais, porém os equipamentos utilizados pelo museu

e que consta na lista de obras do MAC-PR. Entretanto, o fato é que a declaração do curador demonstra a flexibilidade no tipo de produção que poderia ser feito com o tempo que os artistas tinham. Tal como Francisco Faria podem se somar muitos outros artistas, que aceitaram o convite, participaram do evento e não entregaram trabalhos ao final. Talvez nem tivessem intenção de entregar, visto que nem todos os “pré-projetos” foram localizados na pesquisa do MAC-PR, nem na pesquisa de Didonet Thomaz, para sua monografia, realizada nos arquivos da Secretaria de Cultura. Mesmo fossem localizados todos, os tais “pré-projetos”, serviam apenas para a produção listar os materiais que seriam fornecidos. Como já mencionamos, em nenhum documento, entrevista, ou jornal aparece qualquer menção à obrigatoriedade em cumprir o que o “pré-projeto” estabelecia. Até porque seria uma contradição, em termos. Realizar uma “residência” em que os artistas não poderiam ser “contaminados” com que quer que seja (pessoas/conversas ou ambientes/espacos) Os casos radicais, artistas que poderiam nem participar dos debates, nem produzir trabalho algum, também estavam previstos, ao menos por Agnaldo que, segundo o próprio, atuou no convencimento junto à secretaria Monica Rischbieter, de que mesmo que houvesse, seriam poucos e valeria a aposta (FARIAS, 2013, n.p.).

Em relação à produção de obras ao menos em quantidade e representatividade (artistas respeitáveis de todas as regiões do Brasil) é inegável a eficiência do evento. Sobre a produção de obras Xavier (2019) também destaca um comentário de Tânia Bloomfield que em entrevista ao MAC-PR diz não ter sido feita uma orientação expressa, por parte do curador de São Paulo aos seus convidados, Xavier (2019) escreve:

Bloomfield afirmou ainda que enquanto Agnaldo Farias não solicitou explicitamente um trabalho para os seus artistas convidados de outras partes do país, Fernando Bini foi incisivo quanto a essa condição aos artistas paranaenses. Essa diferença, segundo ela, gerou animosidades entre os artistas do Paraná e os das demais regiões durante a residência. (XAVIER, 2019, p.182).

Contudo essa orientação expressa, mesmo que não viesse do próprio curador estava no contrato e nas orientações gerais que, de acordo com Fogagnoli (2020),

na exposição de 2002 não funcionaram corretamente, o CD com o arquivo foi danificado e o trabalho se perdeu.” (XAVIER, 2019, p.180-181).

todos os artistas assinaram e receberam respectivamente. Também foi observado na entrevista de 2020 com Bini que este tinha noção de que era complicado exigir a entrega de uma obra com tão pouco tempo, o mesmo chega usar o termo “absurdo” para se referir a essa ideia de cobrança por parte do Estado (BINI, 2020, n.p.), portanto é importante relativizar o que diz a pesquisadora e a artista. Ainda sobre a quantidade de obras, Tânia Bloomfield (2013) faz um comentário interessante:

[...] e eu me lembro que o Marcelo Silveira, por exemplo era um dos que estava muito indignado. [...] Eu nem conhecia ele pessoalmente, depois até fiquei amiga dele. Ele estava muito indignado com aquele negócio. Porque ele achava [...] que pra além da controvérsia lá de se constituir um acervo do ponto de vista governamental de forma tão barata: por 1.500 reais. Assim equânime, 1.500 reais pra toda e qualquer obra. Ele estava achando que aqueles banners eram de caráter institucional. E que foi o governo que colocou ali. A organização do evento que colocou ali. [Que] era uma forma de pressionar os artistas a entregarem as obras e muitas vezes eu estava no lado da roda em que a discussão estava acontecendo e aquilo me divertia. Eu ficava: “lá lá lá...” [Tinha também] pessoas defendendo: “Não, isso é trabalho de artista”. (BLOOMFIELD, 2014, n.p.)

Sobre os *banners*, Tânia está se referindo à própria ação performática. Nela a artista trabalhava com o que ela chama de “estética da dádiva”. Por meio da frase de uma música¹³⁶ “Só é seu aquilo que você dá”. Realizou ações em conjunto, adesivou a frase em alguns ambientes, colocou-a em *banners* e se utilizou de dois anéis que continham as mesmas palavras gravadas em baixo relevo. Os anéis foram passados de artista em artista e toda a ação ocorreu de forma anônima durante a residência. Por isso a confusão de alguns artistas em achar que poderia ser uma forma da organização pressionar a entrega da obra. Tânia se aproveitou dessa ironia e incorporou essas dúvidas ao seu trabalho. O ponto central dessa citação está na observação que a artista faz em que um valor de R\$1.500,00, para cada artista, seria barato para formar um acervo. É de se pensar que o que houve em Faxinal foi mais um incentivo à doação, do que uma compra de obras e isso fica claro na entrevista de Fogagnoli (2013), a organização tinha noção de que uma obra de arte de qualquer dos artistas convidados custaria mais do que isso. É por isso, que mesmo com um contrato assinado por todos os artistas nenhuma ação judicial foi movida contra quem deixou de realizar essa “doação sugerida”.

¹³⁶ Segundo Xavier (2019): “A frase foi retirada do refrão da música Pop Zen, do grupo Lampirônicos, que tocava em diversos momentos durante o evento. A intenção da artista era a reflexão sobre a impermanência, a transitoriedade dos objetos e processos e a inutilidade de querer possuir as coisas, uma vez que tudo desaparecerá.” (XAVIER, 2019, p.199)

Agora, sobre a qualidade das obras, o professor e crítico Fernando Bini, sempre deixou claro que deveria haver uma curadoria sobre o que deveria ser musealizado e o que deveria ser descartado. Posição que destoa um pouco de Agnaldo que nunca se posicionou sobre descartes. Pelo contrário sempre defendeu, que os “rascunhos” pudessem ser também acervados e exibidos. São duas visões diferentes, mas que ainda se interpõe ao que de fato ocorreu, que foi uma coleta quase que indiscriminada e quem acabou definindo o que deveria ser levado para a musealização foi a organização do evento, que ao orientar o que deveria ser coletado ou não pelo caminhão (que realizou o transporte das obras), levando em consideração (ou não) o que os artistas indicavam, acabou atuando como curador dessa musealização.

Deixando um pouco a questão das obras produzidas e pensando nos debates, que seria o outro objetivo, é difícil exemplificar casos em que não houve participação alguma nas conversas ou palestras. Visto que essa é uma questão bastante subjetiva e por mais que fossem entrevistadas todas as pessoas que estiveram em Faxinal do Céu, nesse período, seria controverso afirmar que alguém se daria ao trabalho de se deslocar até o interior do Paraná para não ter uma conversa sequer com um de seus pares, críticos ou moradores da região.

Se é possível fazer algum tipo de avaliação dos debates é pelos temas tratados e pelos discursos dos artistas, presentes nas fontes analisadas, que refletem a criticidade em relação ao momento de espetacularização em que estavam inseridos. Mesmo que se vissem como alternativa, não deixaram de tratar desses temas em suas contradições. Como: a participação dos bancos no financiamento da arte contemporânea; a monumentalização dos museus; a diminuição da discussão teórica e uma maior participação do público, em termos de volume e não na qualidade da recepção.

Para compreender melhor essas contradições entre o que viam os artistas participantes e como Faxinal das Artes se inseria no que concerne à espetacularização da arte no Paraná, ou mais especificamente em Curitiba, passemos agora para uma leitura possível sobre a ligação que havia entre a construção do NovoMuseu, a realização da mostra ao fim de 2002 no MAC-PR e o conceito de espetáculo, tendo em vista seu possível remédio em Faxinal das Artes.

3.2 A EXPOSIÇÃO NO MAC E A COMODIDADE EM NÃO REALIZAR A MOSTRA NO NOVOMUSEU.

No primeiro capítulo desta dissertação foi mencionada a ligação entre o projeto NovoMuseu e os grandes espetáculos do sistema da arte. Também foi levantada a hipótese de o programa de residência Faxinal das Artes pudesse ter sido uma alternativa acidental a essa espetacularização. Dizemos acidental, pois não foi percebido nas ações do governo nada que comprovasse uma atitude positiva em relação à construção de vias alternativas à espetacularização. Para entender melhor do que se trata essa tal “espetacularização” vamos recorrer a uma breve discussão sobre o conceito de espetáculo, bem como entender como se deu a inauguração do NovoMuseu.

Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1997), define o conceito de “espetáculo”, nas teses 3 e 4, como sendo: “Tese 3 [...] ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de *unificação*. Tese 4 [...] não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14 - grifo do autor). Nesse caso entendemos por “imagens” não só os recursos visuais, ou a indústria cultural, mas também toda a relação de pessoas cuja atuação é distorcida por um certo comportamento esperado, ou seja, aproximamos o conceito de aparência, para não entrar no de pós-verdade (o que poderia soar anacrônico). Isso posto, entendemos, por exemplo, que ao realizar uma “ação voltada aos artistas”, o governo do Estado, passa uma “imagem” de que está do lado dos artistas, como “alguém que se importa com a pesquisa em arte contemporânea”, entretanto ao não estruturar um plano sério e coerente com esse discurso, Lerner acaba refletindo na prática algo diferente daquilo que discursa, portanto, agindo como parte da estrutura do espetáculo. Muito mais importante do que ser, ter, ou fazer é o “parecer ser”, “parecer ter”, ou “parecer fazer”, segundo a teoria debordiana. Seguindo o rumo do “parecer”, o governo de Jaime Lerner toma como maior projeto a inauguração de mais um museu em Curitiba. Pensando nessa atitude como um sintoma de uma tendência global, vejamos o que dizem os filósofos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, que trazem dados para ler o século XX como um século da criação exponencial de museus na Europa e nos Estados Unidos:

A dinâmica inflacionista não diz respeito apenas aos objetos, estilos e tendências, mas também aos monumentos tombados e aos locais de exposição da arte. Os museus e centros de arte contemporânea, primeiro: no mundo, a quantidade de museus aumenta 10% a cada cinco anos; havia nos Estados Unidos, antes de 1920, 1200 museus; no início dos anos 1980 havia cerca de 8 mil. Às vezes se diz, brincando, que se cria um museu por dia na Europa: mais de 30 mil museus estão hoje catalogados nos 27 países da União Europeia. Somente Paris tem mais de 150 museus. A quantidade de museus na França é objeto de debate: em 2003, a Direction des Musées de France declarava 1200 museus classificados como “Musées de France”, mas fora dessa categoria alguns guias trazem listas que vão de 5 mil a 10 mil museus. Hoje, os novos museus são abertos não só nas grandes metrópoles, mas também nas cidades médias e até em pequenas localidades. Praticamente, não há mais um município que não queira ter o “seu” museu, como sinal de afirmação de identidade e, o que não é menos importante, como centro de atração turística capaz de gerar visitantes e, portanto, retornos comerciais.(LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.35-36)

O que de fato poderia ser apenas um sintoma do aumento das instituições de arte, ou como chamam Lipovetsky e Serroy (2015) de “A explosão dos locais de arte”, significou uma distinção e uma quase que hierarquização, em termos de preferência para destinação dos recursos dentre os museus do estado, não só foi extinto o MAP, como a longo prazo o descaso com as outras instituições do estado do Paraná, só aumentou.

O Brasil aparentemente seguia por esse caminho e como podemos ver, no texto presente no catálogo da mostra de Faxinal no MAC-PR, era uma discussão não só entre os artistas, mas também presente no discurso curatorial, ao menos de Agnaldo Farias (2002), que escreve para o catálogo da mostra homônima:

Para que se possa compreender as raízes do fenômeno atual, é fértil considerar que ele nasceu em contrapartida à súbita afluência de dinheiro no setor da cultura em geral e no das artes plásticas em particular, verificada ao longo da última década. Ainda que mantendo a habitual inconstância e a incoerência que nos consagra, é fato que, ao sabor das leis de incentivo e da mira ávida dos departamentos de marketing das grandes empresas acerca dos possíveis dividendos capazes de serem extraídos da cultura, museus e centros culturais foram criados, e vários dos já existentes foram beneficiados, assinala-se que em escalas desiguais, com reformas, profissionalização de pessoal e aquisição de acervo. Em relação à arte contemporânea, os museus brasileiros, galerias institucionais e mesmo comerciais, ao menos do Rio de Janeiro e São Paulo, mesmo que timidamente, passaram a figurar nas rotas de exposições internacionais.(FARIAS, 2002, n.p.)

Se por um lado seguir a tendência do Brasil e do mundo, o espetáculo manifesto, foi a inauguração do NovoMuseu. Que por sinal esteve ligada ao projeto Guggenheim no Brasil, como já citamos. Já o Faxinal das Artes destoa, pois mesmo

que na mídia apareça como “o maior evento de residência”, a participação de fato foi só do público artista e crítico, tendo no máximo a visita dos moradores locais às instalações da vila de Faxinal, mas não existe um número astronômico de visitantes para ostentar na imprensa. Daí o estranhamento em à mostra acontecer no MAC-PR e não no NovoMuseu, visto que esse último em sua abertura poderia agregar um público muito maior, elevando o Faxinal definitivamente ao nível dos espetáculos. Como sugerimos, a hipótese é que o acervo advindo da residência era um problema para o governo que, ao invés de lidar diretamente como fez com a inauguração do NovoMuseu, preferiu deixar que o MAC-PR resolvesse¹³⁷. Mesmo depois de um tempo de indeterminação é possível afirmar que, de fato, foi o MAC-PR que resolveu, não só assumindo para si a responsabilidade de cuidar das obras, mas como assumindo a tal curadoria de que falava Bini (2002).

¹³⁷ Lembrando sempre que: por mais que o MAC-PR seja parte da administração direta do estado do Paraná, na prática são pessoas diferentes e que a relação com o poder, ou em termos mais simples a proximidade com o governador, é diferente. Na época da exposição do MAC-PR a proximidade com o gabinete do governador estava com a Secretaria de Assuntos Estratégicos, que estava cuidando da abertura do NovoMuseu então se já era contraditório a Secretaria da Cultura não estar participando desse processo que dirá a diretoria do MAC-PR.

Outro ponto a respeito do ano de 2002 e a construção do NovoMuseu, foram a suspeita de que haveria uma dissolução de alguns museus em prol desse que seria inaugurado. Na tese de Karol Barreto (2020) é mencionada essa suspeita:

Em 2002 entra definitivamente em pauta na Secretaria de Cultura a possibilidade de fusão do MAP e do MAC-PR sob uma nova sede temporária, o que todavia acusava a possibilidade de futura extinção das duas instituições em prol do estabelecimento de um novo museu. (BARRETO, 2020, p.43).

Em seu livro intitulado *Do MAP ao MON*, a historiadora Marina Braga Carneiro (2018) conta que a vontade governamental poderia ser ainda mais ambiciosa e juntar não só os acervos do MAP e do MAC-PR, como montar um “supermuseu”. Carneiro (2018) cita:

[...] Ou seja, um espaço que agregaria todo o acervo de arte do Paraná, disperso então no Museu de Arte do Paraná [MAP], Museu de Arte Contemporânea [MAC-PR], Museu Alfredo Andersen e a Casa Andrade Murici, vinculada ao MAC. (CARNEIRO, 2018, 152).

Contudo, Barreto (2020) e Carneiro (2018), concordam com Vaz (2011), que afirma que o que salvou o MAC-PR foi a resistência da classe artística. Já o MAP, que tinha sido inaugurado em 1987, de modo semelhante ao seu sucessor (o NovoMuseu), no caso, como “produto de decisões de âmbito político” (VAZ, 2011 *apud* CARNEIRO, 2018, p. 157), difere do MAC-PR que sempre foi defendido pelos artistas. Por fim, o NovoMuseu, incorporou o acervo do MAP, do BADEP e do Banestado e não das demais instituições museológicas citadas por Carneiro (2018). Outra concordância entre as três pesquisadoras, que observam o início do NovoMuseu e sua transformação em Museu Oscar Niemeyer, foi o caráter espetacular, como em Barreto (2020):

Por outro lado, o governo do Estado também poderia ter deixado de criar o NovoMuseu, ampliando o MAC-PR. Certamente uma restauração e ampliação do espaço físico do MAC-PR teria custado muito menos do que aquilo que foi gasto no NovoMuseu, mas um prédio histórico como o do MAC-PR, mesmo restaurado, não teria o apelo do novo, da arquitetura fantástica do projeto espetaculoso, ambicioso e modernizante de Lerner. Assim, optou-se pela inauguração de um espaço novo. (BARRETO, 2020, p.51)

Essa constatação de Barreto (2020) nos ajuda a pensar na diferença que sempre existiu entre a inauguração de um museu novo e a possibilidade de ampliação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Se por um lado o governo não extingue o MAC-PR para não desagradar os artistas, por outro da mais importância, ao novo projeto investindo financeira e simbolicamente, mais do que nos espaços culturais já existentes na capital¹³⁸. É desse modo que consideramos aqui que o deslocamento das obras advindas de Faxinal e a realização da exposição no prédio do MAC-PR e não no prédio novo, tem a ver com certa comodidade. O argumento de Sandra (2020): levar as obras para o MAC-PR, logo após os 15 dias fazia sentido, porque não havia uma reserva técnica adequada ainda. No caso o NovoMuseu ainda estava em construção. Mas, a realização da mostra no MAC-PR parece muito algo que reflete a precariedade, tanto financeira, como em termos de equipe técnica dos museus que poderíamos chamar de “periféricos” ao NovoMuseu. Essa prática ainda reflete certo provincianismo da parte do governo ao valorizar as mostras que vinham de fora do estado, produzidas pela Base 7, uma empresa que foi criada pouco tempo antes do início da produção das mostras de inauguração¹³⁹ mas que se encaixava na lógica das “mostras *blockbusters*”, em detrimento de uma mostra de produção local, produzida pelo MAC-PR. O mais irônico nisso tudo é que quem poderia responder essa última dúvida seria Agnaldo Farias, que assinou a curadoria da mostra Faxinal das Artes no MAC-PR, era quem tinha sido um dos curadores da residência e estava como curador de uma das mostras de abertura do NovoMuseu, mas ao ser questionado sobre isso na entrevista de 2020 disse não se lembrar.

Então ao final do evento as obras foram para o MAC-PR, mas mesmo com a defesa de Fogagnoli (2020) para essa destinação é importante trazer uma observação dada pelo diretor do Museu de Arte Contemporânea, na época, João Henrique Amaral, que diz: “[...] o MAC já apresentava as precariedades da sua reserva técnica desde aquela época, então nós já sabíamos... mais ou menos... que poderia sim entrar para a guarda do museu que estava tinindo.” (AMARAL, 2014, n.p.) Amaral (2014) ainda continua:

¹³⁸ Nem é preciso argumentar que os espaços culturais do interior ficam ainda mais a margem do que sempre foram.

¹³⁹ Informação retirada da decisão do TCE-PR, ver nota 29.

Desde a época da minha gestão, a conservação da arte contemporânea é um assunto difícil, inclusive porque muitas vezes você não sabe lidar com o material, o que vem a ser o material, era um caso específico de estudo, que aqui não tem espaço mesmo. (AMARAL, 2014, n.p.)

Mesmo o diretor da época deixando explícito que seria “um assunto” difícil lidar com a musealização dessas obras, não houve essa discussão quando da abertura do NovoMuseu. As obras permaneceram guardadas, mas sem nenhum registro até 2004, quando o novo diretor, o artista Vicente Jair Mendes, assumiu a responsabilidade de passar para o acervo do MAC-PR essas obras advindas de Faxinal. A discussão sobre o espetáculo e a separação entre os projetos do NovoMuseu e Faxinal das Artes, merecem atenção por refletir na prática a dissonância que se tem em propor um evento para os artistas e logo em seguida esquecer, ou ignorar o resultado poético desses artistas. Num exemplo completamente hipotético seria anunciar um lançamento de um satélite que irá monitorar o desmatamento da Amazônia, mas ignorar ou mascarar os dados produzidos por este satélite em prol de um discurso que não há desmatamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura desta dissertação foi pensada como uma narrativa do Faxinal das Artes. Os capítulos se encadearam basicamente como um “antes”, “durante” e “depois”. Sendo esse “antes”: um contexto geral em que o evento se inseria e as condições materiais que o tornaram possível. O “durante” tratou do dia a dia dos artistas, mas também das obras. Mesmo que elas só tenham sido musealizadas depois do encerramento, vimos a importância de trazê-las para o mesmo capítulo visto que a criação ocorreu nesses 15 dias. Já o “depois” conta a história dos desdobramentos tanto em termos de recepção da mídia como o processo de realização da exposição no MAC-PR e a comodidade que o governo teve ao tornar periférico um acervo que originalmente havia sido pensado para ser central.

No primeiro capítulo vimos que tanto o processo de espetacularização, como os reflexos desse processo, seja a ampliação dos espaços destinados a arte, seja a participação empresarial com seus setores de marketing, seja mercantilização das produções e diminuição da reflexão poética, nas chamadas “megaexposições” como a Brasil 500+, estavam muito presentes nos discursos dos artistas. O curador Agnaldo Farias (2002) também expunha que essa ânsia dos espaços de arte por público e dinheiro acabou deixando os artistas “fora da festa”. (FARIAS, 2002, n.p.). Mas, ao pensar Faxinal, como espaço alternativo aos salões, ou às “megaexposições”, notamos que muito precisaria ser mudado em relação à primeira edição. A começar pelo seu início que invés de ter sido construído em conjunto com a comunidade artística, partiu de uma ideia monocrática e familiar do governador. Contudo, se por um lado a experiência de residência começou de forma “torta”, seria leviano afirmar que ela não gerou frutos. A participação de artistas emergentes e experientes se aproveitou de um momento para refletir as próprias práticas e é inegável a importância que o evento teve para vários deles. Seja na questão do aumento das conexões, visto que estamos pensando em termos de rede. Seja nas aquisições de obras com grande potencial discursivo e formal, que podem e devem vir a ser analisadas de forma individual e aprofundada por novas pesquisas.

O segundo capítulo ao apresentar o panorama das obras produzidas demonstrou a diversidade de pesquisas poéticas dignas de um país como o Brasil com suas proporções continentais. Paradoxalmente o que une a poética desses artistas brasileiros é a diferença. A capacidade do improvisado e a aceitação do acaso

também foram muito marcantes e a presença no acervo como um todo nos mostra o potencial que o formato “residência artística” pode trazer. Claramente a “doação incentivada” se mostrou uma das maiores contradições do evento, mas é preciso pensar também que o esforço coletivo dos artistas foi muito mais vigoroso do que se poderia imaginar. As críticas feitas à liberdade de trabalho deveriam ser direcionadas não aos artistas, mas sim ao sistema mercantil que exige um tipo específico de trabalho, muito semelhante ao sistema fabril. Algo que deveria ter sido abandonado desde o início do século XX, mas que perdura no imaginário coletivo até os dias de hoje.

Chegando ao terceiro capítulo foi possível notar muito mais dúvidas que certezas, pois a complexidade da questão que houve entre o processo de desprodução do evento e sua suposta marginalização em comparação à construção de um novo local de exposição, demonstra muito mais sobre a espetacularização do que sobre a relevância que deveria ter sido dada à comunidade artística. Outro problema em relação ao pós-evento, foi a quebra de expectativas proporcionada por um governo que não fundamentou qualquer base jurídico-administrativa para que futuras edições pudessem ser pensadas. Sem contar no abandono que as obras estiveram. Algo que reflete a precariedade que a cultura sempre sofre por não funcionar de forma autônoma e com garantias quando há troca de governos. Principalmente quando essa alternância de governos traz consigo mudanças de visões de mundo. Todas essas questões merecem ser aprofundadas em pesquisas futuras, como por exemplo a avaliação de algum tipo de política pública que pudesse ajudar a construir a autonomia dos espaços culturais, ou de programas de residências no Paraná. Mesmo algum tipo de fomento à realização de residências menores localizadas tanto na capital como no interior.

Para finalizar é importante que seja dito que essa pesquisa teve seu início devido à experiência de trabalho em um dos espaços culturais com maior destaque que é o Museu Oscar Niemeyer, mas que em seu desenrolar demonstrou o quanto a distribuição de recursos e de atenção, para não entrar no caráter simbólico da coisa, podem ser desiguais.

Diante disso também vemos a possibilidade de apontar alguns temas possíveis que podem se desdobrar tanto das questões teóricas aqui levantadas, seja a construção de redes na produção cultural, seja a análise em rede da construção das obras de arte, seja a espetacularização e formas alternativas de existência

dentro ou fora do sistema da arte. Além da óbvia sugestão para as análises individuais onde cada obra se desdobraria em um multiverso de possibilidades, talvez focar nos temas que as obras trazem, as discussões conceituais que aqui foram deixadas um pouco de lado em favor do caráter formal, visto que partimos de uma análise mais voltada à materialidade das peças. Estudos de recepção também seriam muito bem-vindos. Buscando compreender que tipo de reação o público poderia ter diante de um evento com investimento baixo, se comparado a outros projetos de arte contemporânea nos grandes centros urbanos, mas alto se comparado à grande maioria das cidades do interior que mal têm um museu dedicado à arte. Aliado à questão da recepção do evento poderia ser proposto algum tipo de atividade prática que evocasse a mediação cultural. Algum tipo de projeto que buscasse a diminuição do preconceito com relação ao trabalho artístico, entendendo-o como uma pesquisa científica (que também caminha a trancos e barrancos no imaginário popular atualmente). Nesse caso vendo o tempo de trabalho de maneira relativa. Visto que assim como uma vacina pode ser acelerada (por incentivos econômicos e vontades políticas), mas ainda assim depende de maturação. A pesquisa poética as vezes pode demorar muito mais tempo justamente pela necessidade de maturação. Outra comparação possível entre a pesquisa artística e a pesquisa científica é o fato de os resultados não necessariamente serão para agradar ao público pagante. Sobre financiamento da arte, outro tema possível presente nas fontes foi a participação dos coletivos de artistas, como o Grupo Camelo (PE), o Linha Imaginária (PR), o Torreão (RS), o Alpendre (CE), o Agora (RJ) e o Capacete (RJ). Entender a atuação desses grupos e como funcionam suas redes renderia uma pesquisa profícua visto que como diria Anne Cauquelin (2005) cada nova entrada se ramifica e forma uma nova rede com infinitas possibilidades de conexão (CAUQUELIN, 2005).

Na busca por entender um pouco mais sobre o que ocorreu em Faxinal das Artes e se esse tipo de evento pode ou não ser considerado como alternativa ao modo espetacular com que a arte contemporânea estava sendo tratada, sobretudo no âmbito governamental, foi em um dos debates do próprio Faxinal que chegamos alguma possível diferenciação entre o que ocorreu com os artistas e como isso foi levado ao público. Na mesa do dia 21 de maio de 2002, o curador Moacir dos Anjos falou sobre a diferença entre a formação de público e a ampliação de público e como as instituições confundem uma coisa com a outra. Para o curador, que à época

comandava o MAMAM, a formação de público coloca a obra de arte (ou o trabalho artístico) como prioridade, agindo de modo a fazer com que o público esteja próximo, compreenda e sinta que pode fazer parte dessa tal arte contemporânea, nas palavras dele: “cativar o frequentador do museu para que ele se torne cúmplice das especulações do artista” (DOS ANJOS, 2002, n.p.). Por outro lado, na ampliação de público a obra de arte é utilizada “como coadjuvante de um grande cenário... ou de um grande evento” (DOS ANJOS, 2002, n.p.). Moacir (2002) está se referindo às exposições, mas tomamos emprestado essa constatação dele para pensar que um evento de residência “bem feito” teria possibilidade de comunicar ao público, integrando-o com os artistas e cumprindo esse papel de “torná-lo cúmplice”, já o que acontece na maioria das vezes é que o público é tratado apenas como número, seja na quantidade de ingressos vendidos, seja na hora de captar recursos com os patrocinadores, em que quanto maior a visitação de uma exposição, maior a chance de uma marca ser vista e por consequência optar por destinar uma parcela ínfima de seu imposto como financiamento das mostras, eventos ou o que quer seja.

As críticas que são feitas ao Faxinal em seu caráter de política pública, são plenamente válidas, o que é preciso é se ter cuidado para não cair em questões morais. Como julgar se houve festas, ou férias, ou momentos de descanso. Tendo em vista que a criação acontece de modo relacional, não é possível afirmar que o *insight* poético não veio após um cochilo, ou após uma balada. O que se propõe é que se os artistas convidados são reconhecidos pelos críticos e por seus pares como bons artistas, é preciso lhes dar um voto de confiança, da mesma forma que damos aos cientistas contratados para realização de pesquisas. Como citamos acima, pesquisas podem levar muito mais tempo do que se imagina a pesquisa em artes não é diferente. O trabalho artístico não pode ser inferior ao de qualquer outro profissional. Quando compramos por uma obra de arte seja: uma entrada para o cinema; uma mensalidade no *streaming* de música; ou mais diretamente uma pintura que nos agrada, estamos custeando o trabalho, a diversão e o descanso do artista. Por que haveria de ser diferente em se tratando de um programa público? Se as obras resultantes não são de agrado, da comunidade artística, do público, ou de um governo, cabe aos críticos, curadores e artistas debaterem. No entanto relegar um acervo simplesmente para evitar o trabalho de cuidá-lo é talvez a pior falha. Além de um desrespeito para as pessoas que investiram seu tempo na produção das obras e do evento em si. Essa é a falha que precisa ser evitada.

Para finalizar, pela tese 203¹⁴⁰, d'*A sociedade do espetáculo*, Debord (1997) classificaria a participação dos artistas no evento, como uma “crítica espetacular do espetáculo”, por não ficar claro uma mudança revolucionária, com um projeto prático de mudança política. Contudo pela tese 207¹⁴¹, poderíamos nos apropriar do próprio Debord (1997) e argumentar que os artistas estavam se valendo do “plágio necessário”, ao qual o pensador francês se referia, onde uma ideia falsa, pode e deve ser substituída por uma ideia justa.

Consideramos que o Faxinal das Artes além de ser um capítulo importante para a história recente da arte paranaense, também se mostrou como um “ponto fora da curva”. Não só pelas obras ou pelos encontros, mas por tornar evidente muitas das contradições políticas presentes dentro e fora do sistema da arte. Olhar para um evento como esse nos motiva a continuar buscando meios para sobreviver ao espetáculo. Atuando nos espaços alternativos como modo de resistência. Ou ocupando os espaços “oficiais” como meio de subversão.

¹⁴⁰ Na Tese 203, de *A Sociedade do espetáculo*, Debord diz: “[...] A teoria crítica do espetáculo não é verdadeira senão ao unificar-se à corrente prática da negação na sociedade, e esta negação, o retomar da luta de classe revolucionária, tomar-se-á consciente de si própria ao desenvolver a crítica do espetáculo, que é a teoria das suas condições reais, das condições práticas da opressão atual, e desvenda inversamente o segredo daquilo que ela pode ser.” (DEBORD, 1997, 154-155).

¹⁴¹ A tese 207 na íntegra diz: As ideias melhoram-se. O sentido das palavras participa nisso. O plágio é necessário. O progresso implica-o. Ele acerca-se estreitamente da frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa. (DEBORD, 1997, 157).

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma**. Tese (Doutorado em Tecnologia da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.
- BARRETO, Karoline. **O que abriga: A formação do Acervo de Arte do Museu Oscar Niemeyer**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.
- BARROS, Guilherme. **O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento**. Revista Belas Artes. São Paulo. Ano, v. 5, 2013.
- BISHOP, Claire. **O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur**. Revista Concinnitas, volume 2, número 27, dezembro de 2015.
- CARNEIRO, Marina B. **Do MAP ao MON**. formação de um acervo artístico em Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Caixa Cultural, 2018.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. **“O mundo da arte”**. Trad. Rodrigo Duarte. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, G (edit.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FABBRINI, Ricardo N. **“Para uma História da Bienal de São Paulo: da arte moderna contemporânea”**. Revista USP, São Paulo, n. 52 (dez.-fev. 2001-2002).
- FETTER, B. **Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte**. Tese de Doutorado: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- FIGUEIREDO, Ireni Marilene Zago. **Os projetos financiados pelo banco mundial para o ensino fundamental no Brasil**. Educ. Soc. [online]. 2009, vol.30, n.109, pp.1123-1138. ISSN 1678-4626. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302009000400010>.
- FREIRE FILHO, J. **A Sociedade do Espetáculo revisitada**. Revista FAMECOS, 10 (22), 2003. 33-46.
- FREITAS, Artur; BARRETO, Karoline. **O processo de formação do acervo e da instituição Novo Museu / MON**. ART&SENSORIUM, v. 6, p. 1, 2019.
- GEMIN, Deborah Alice Bruel. **Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

HORA, Daniel. **Residências artísticas:** as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. *Caderno Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, v. 2, n. 2, 2006, p. 54-77.

JARDIM, Reynaldo. **A revolução implícita.** In: PARANÁ (Estado). Secretaria de Cultura. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Catálogo da exposição Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos. Curitiba, out. 2002.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro:** anotações sobre site-specificity. *Arte & ensaios*, v. 17, p. 166-187, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

OHTAKE, Ricardo. **Os Novos monumentos das metrópoles.** São Paulo, Perspec., São Paulo, v. 14, n. 4, p. 111-119, Oct. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392000000400013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 04 jan. 2021.

PARANÁ (Estado). Secretaria de Cultura. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. **Catálogo da exposição Faxinal das Artes:** programa de residência de artistas contemporâneos. Curitiba, out. 2002.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SIEGELAUB, Seth. **Conversa entre Seth Siegelaub e Jo Melvin.** In: LIPPARD, Lucy et al. **Hay em Português.** Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina, edição dois, 2013.

THOMAZ, D. **Espólio de Romollo Gomes de Castro Deus. Teatro Monótono. Pesquisa Comunitária em Arte: 1998-2003.** 211f. Monografia. 2003.

VASCONCELOS, Ana. **Residências Artísticas como Políticas Públicas no âmbito da FUNARTE.** Artigo). Rio de Janeiro. Políticas Culturais Casa Rui Barbosa, 2012.

VALL, Renée van de. **The Devil and the Details:** The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice. *British journal of aesthetics*, v. 55, n. 3, p. 285-302, 2015.

VAZ, Adriana. **O Museu Oscar Niemeyer e seu público:** articulações entre o culto, o massivo e o popular. 2011. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Sociologia). Curitiba: UFPR.

VOESE, Jhon Erik. **Lugares preferidos (2002), o “ready-made” de Marta Penner: processo criador na mediação na arte contemporânea.** Anais do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP - Histórias Desigualdades e diferenças. São Paulo, nº XXV, 2020. ISBN: 978-65-992510-0-9.

XAVIER, J.S. **Faxinal das Artes:** a constituição de um acervo museológico a partir de uma residência artística. *MODOS. Revista de História da Arte.* Campinas, v. 4, n.

1, p.20-34, jan. 2020. Disponível em:
<<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4381>>. DOI:
<https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4381>.

XAVIER, Janaina Silva et al. **Os MACs brasileiros e a musealização da arte contemporânea**: uma discussão sobre a documentação das performances e instalações, 2019. 1 recurso online (280 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

FONTES

AMARAL, João Henrique do; BLOOMFIELD, Tânia. [Entrevista concedida a] Ariane Azambuja e Vera Vianna Baptista. Curitiba, 31 de janeiro de 2014.

ART OMI. **Art Omi: Artists. About.** Texto do site, 2021.

BIENAL Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba (1ª: 1996 : Curitiba, PR). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento511196/bienal-internacional-de-fotografia-cidade-de-curitiba-1-1996-curitiba-pr>>. Acesso em: 18 de fev. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BINI, Fernando. **As artes e o faxinal do céu.** Jornal da abca, nº 4 - abril 2003, p. 13.

BINI, Fernando. [Entrevista concedida a] Jhon Erik Voese. Curitiba, 12 de março de 2020.

BRITO, Danielle. **Como faziam os Hippies.** Gazeta do Povo. Curitiba, 2002.

CANAL CRÍTICO **Oh!FFaxinal inside.** Canal Contemporâneo, ANO 2 N. 109 / 01 de junho de 2002. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=187>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2021.

CAPACETE site. **Seção sobre, 2021.** No subitem “História 1998-2014”, do site da Capacete. Disponível em: <http://capacete.org/category/sobre/>. Acesso em: 18/02/2021.

CONFIRA os participantes do Faxinal das Artes - Folha de Londrina, Londrina, 16 de maio de 2002.

CURSO e palestra com Naves. Gazeta do Povo - Artes Visuais. Curitiba, 15 de outubro de 2002.

EVENTO foi orçado em 600 mil. O Estado do Paraná, Curitiba, 19 jun. 2002. Almanaque.

FARIA, Francisco - 2002 - **Um encontro de criadores insistentes.** Gazeta do Povo - 11.06.2002

FARIAS, Agnaldo. [Entrevista concedida a] Jhon Erik Voese. Curitiba/São Paulo entrevista virtual realizada, 02 de junho de 2020.

FAXINAL DAS ARTES **Folder estendido** - SEEC divulgação Faxinal das Artes, SEEC, 2002a. 1 folder.

FAXINAL DAS ARTES empolga convidados. Jornal O Estado do Paraná. Curitiba, 31 mai. 2002b. Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/noticias/parana/faxinal-das-artes-empolga-convidados/>> Acesso em: 21/03/2021.

FOGAGNOLI, Sandra. [Entrevista concedida a] Jhon Erik Voese. Curitiba/Florianópolis, entrevista concedida por telefone realizada em 09 de maio de 2020.

LINDOTE, Fernando. [Entrevista concedida a] Fernanda Micoski. Julho de 2013.

PARANÁ promove encontro inédito de artistas. Jornal da Indústria e do Comércio, Curitiba, 2002.

PELLANDA, Luis Henrique. **Ateliê Zoológico**. Gazeta do Povo, Curitiba, 18 maio 2002. Caderno G, p. 1

PIRES, Katia Michelle. **A soma de todas as artes**. Folha de Londrina. Londrina, 1º de junho de 2002.

REIS, Paulo. **Depoimento enviado por escrito e por e-mail**, recebido em 12 de junho de 2020.

REZENDE, Marcelo. **O Anti-Guggenheim** - A ser inaugurado em Curitiba, NovoMuseu quer ser inédito modelo de complexo cultural. Folha de São Paulo. Ilustrada. São Paulo, 2002.

RISCHBIETER, Monica. [Entrevista concedida a] Ariane Azambuja e Vera Regina Baptista. Teatro Guaíra, Curitiba (Sala da Presidência. Curitiba, 20 de fevereiro de 2014.

MENDES, Cristina. [Entrevista concedida a] Ariane Azambuja. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 13 de setembro de 2013.

SEEC. Faxinal das Artes. **Folder de divulgação do programa**. Programa de Residência de Artistas Contemporâneos, Curitiba Maio de 2002.

SOIFER, Guita. [Entrevista concedida a] Ariane Azambuja e Vera Regina Baptista. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 21 de fevereiro de 2014.

ULTRAMARI, Clovis et al. **O NovoMuseu de Oscar Niemeyer**: a obra do arquiteto pelo olho do operário. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, v.11, n.12, p.169-188, dez. 2004.

UMA LIÇÃO de pintura. Folha de Londrina. Londrina, 1 de junho de 2002.

VIVERN, Alfi. [Entrevista concedida a] Ariane Azambuja e Fernanda Micoski da Costa. Ateliê do artista, Campo Magro, PR. 21 de Junho de 2013.

VIVEROS-FAUNÉ, Christian. **Carta a Faxinal das Artes**. In: PARANÁ (Estado). Secretaria de Cultura. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Catálogo da exposição Faxinal das Artes: programa de residência de artistas contemporâneos. Curitiba, out. 2002.

Links:

BIENAL Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba (1ª: 1996 : Curitiba, PR). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento511196/bienal-internacional-de-fotografia-cidade-de-curitiba-1-1996-curitiba-pr>>. Acesso em: 18 de fev. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BITTENCOURT, Fábio. **Curriculum Vitae**. Publicação em site, 201 Disponível em: <<https://fabiodebittencourt.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 04/01/2021.

CANAL CRÍTICO **Oh!FFaxinal inside**. Canal Contemporâneo, ANO 2 N. 109 / 01 de junho de 2002. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/enformes.php?codigo=187>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2021.

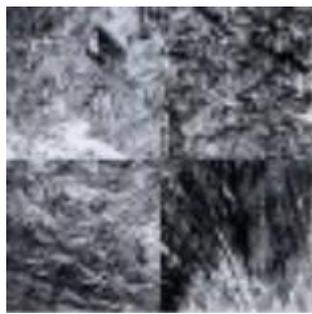
CAPACETE site. **Seção sobre, 2021**. No subitem “História 1998-2014”, do site da Capacete. Disponível em: <http://capacete.org/category/sobre/>. Acesso em: 18/02/2021.

FAXINAL DAS ARTES empolga convidados. Jornal O Estado do Paraná. Curitiba, 31 mai. 2002b. Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/noticias/parana/faxinal-das-artes-empolga-convidados/>> Acesso em: 21/03/2021.

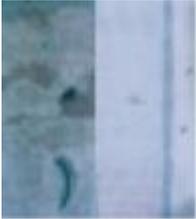
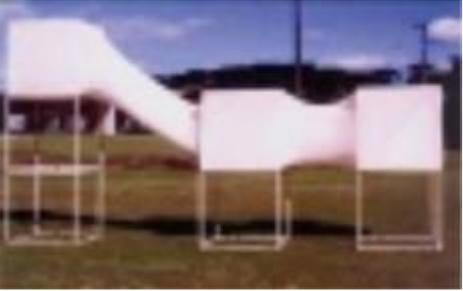
MUSEU Oscar Niemeyer (MON). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao375061/museu-oscar-niemeyer-mon>>. Acesso em: 03/01/2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

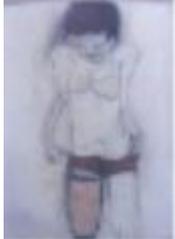
VIEGAS, Camila. **Arte em Movimento acontece no Sesc Pompéia**: Projeto promove oficinas e debates. Folha de São Paulo, Ilustrada. São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24069810.htm>>. Acesso em: 04/01/2021.

ANEXO I - LISTA DE OBRAS

Nº	Artista Ano Local de origem do artista Título da Obra Técnica Dimensões	Imagem da Obra	Tipificação de obra
1	José Bechara 1957 RJ - Rio de Janeiro A casa cospe (A) 2002 registro fotográfico da instalação 100 x 200 cm		Instalação Site Specific
2	José Bechara 1957 RJ - Rio de Janeiro A casa cospe (B) 2002 registro fotográfico da instalação 100 x 200 cm		Instalação Site Specific
3	Rossana Guimarães 1958 PR - Curitiba Agora o eterno presente 2002 instalação com fotografia (4 peças) 100 x 100 cm (cada)		Instalação Fotográfica
4	Paulo Meira 1966 PE - Arcoverde Alaranjado via: a fonte 2002 registro da performance em vídeo		Registro de Performance

5	<p>Luiz Hermano 1954 CE - Preaoca SP - São Paulo Almoço na relva 2002 instalação com objetos plásticos e metálicos, mangueira de borracha e cabaça 250 x 250 x 200 cm</p>		Instalação
6	<p>Oswaldo Marcón 1960 ARG - Resistencia PR - Curitiba Arquitetura de uma lona de circo I 2002 acrílica e giz pastel oleoso sobre tela 206 x 206,5 cm</p>		Pintura
7	<p>Oswaldo Marcón 1960 ARG - Resistencia PR - Curitiba Arquitetura de uma lona de circo III 2002 acrílica e giz pastel oleoso sobre tela 206 x 206,5 cm</p>		Pintura
8	<p>Oswaldo Marcón 1960 ARG - Resistencia PR - Curitiba Arquitetura de uma lona de circo IV 2002 acrílica e giz pastel oleoso sobre tela 206 x 207 cm</p>		Pintura
9	<p>Elaine Tedesco 1963 RS - Porto Alegre Atelier 2002 fotografia 100 x 142 cm</p>		Fotografia

10	<p>Maria Tereza Louro 1963 SP - São Paulo Ave, lugar. 18/19. Maio 2002 - Guarapuava/Sumaré (A) Ave, lugar, angico, quero-quero em Araucária. 18/19. Maio 2002 - Guarapuava/Sumaré (B) 2002 lápiz e acrílica sobre tela (díptico) 190 x 80 cm (A), 190 x 90 cm (B)</p>		Pintura
11	<p>Fernando Augusto 1960 BA - Itanhém Azul I e II 2002 papel colado e tinta sobre tela (díptico) 137,5 x 208 cm (total)</p>		Pintura/Cola gem
12	<p>Dulce Osinski 1962 PR - Irati PR - Curitiba Catálogo - Brinquedos 2002 instalação com fotografia (16 peças) 30 x 45 cm (cada)</p>		Fotografia
13	<p>Renata Pedrosa 1967 SP - Tremembé Cilindro quadrado 2002 ripas de madeira e malha de algodão dimensões variáveis</p>		Instalação
14	<p>Marcelo Silveira 1962 PE - Gravatá Cimo 2002 caixa (1) e objetos de madeira etiquetados (15) 45 x 31 x 14 cm</p>		Objeto

15	<p>Lia Chaia 1978 SP - São Paulo Circulando os pinheiros 2002 vídeo 120'</p>		Vídeo
16	<p>Marga Puntel 1964 RS - Tenente Portela Conversão diástole 2002 vídeo 5'16"</p>		Vídeo
17	<p>Didonet Thomaz 1950 RS - Bento Gonçalves PR - Curitiba Croquis para prováveis pinturas 2002 caixa de mogno com tampo de vidro e pedaço de pelica, nanquim, caneta, lápis de cor, giz pastel, tesoura cirúrgica, lente e croquis 50 x 14,3 x 12 cm (caixa)</p>		Objeto
18	<p>Bernadete Amorim 1955 MG - Belo Horizonte PR - Curitiba Cura 2002 tiras de lona e arame 230 x 150 cm Ø</p>		Instalação
19	<p>Adriana dos Santos 1965 SC - Rio do Sul Da série Cadeiras de rodas e próteses: Molduras do corpo mutilado na pintura 2002 óleo sobre papel 120 x 90 cm</p>		Pintura

20	<p>Adriana dos Santos 1965 SC - Rio do Sul Da série Cadeiras de rodas e próteses: Molduras do corpo mutilado na pintura 2002 óleo sobre papel 120 x 90 cm</p>		Pintura
21	<p>Adriana dos Santos 1965 SC - Rio do Sul Da série Cadeiras de rodas e próteses: Molduras do corpo mutilado na pintura 2002 óleo sobre papel 120 x 90 cm</p>		Pintura
22	<p>José Antonio de Lima 1954 MG - Sacramento PR - Curitiba Da série Catedrais 2002 metal e tecido 200 x 240 x 80 cm</p>		Escultura
23	<p>Laura Miranda 1958 PR - Curitiba Da série Corpo avesso 2002 vídeo 11'14"</p>		Vídeo
24	<p>Laura Miranda 1958 PR - Curitiba Da série Corpo impresso 2000 carvão sobre papel 198,5 x 200,5 cm</p>		Desenho
25	<p>Marta Neves 1964 MG - Belo Horizonte Da série Não idéia 2002 instalação com faixas de tecido e tinta (10 peças) dimensões variáveis</p>		

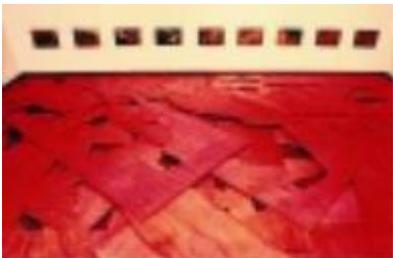
26	<p>Divino Sobral 1966 GO - Goiânia Da série O poeta e o profeta (A) 2002 grafite, aquarela e guache sobre papel 29,7 x 42 cm</p>		Pintura
27	<p>Divino Sobral 1966 GO - Goiânia Da série O poeta e o profeta (B) 2002 grafite, aquarela e guache sobre papel 29,7 x 42 cm</p>		Pintura
28	<p>Divino Sobral 1966 GO - Goiânia Da série O poeta e o profeta (C) 2002 grafite, aquarela e guache sobre papel 29,7 x 42 cm</p>		Pintura
29	<p>Jarbas Lopes Jr. 1964 RJ - Rio de Janeiro Desenho em família 2002 papel, colagem, caneta esferográfica e hidrográfica, lápis cera, grafite, casca de laranja, massa acrílica e plumas 31 x 23 x 2 cm</p>		Livro
30	<p>Gleyce Cruz 1969 RJ - Rio de Janeiro PR - Curitiba Desenho flutuante 2002 registro fotográfico da instalação (5 dípticos) 17,8 x 23,8 cm (cada)</p>		Registro de instalação efêmera
31	<p>Jailton Moreira 1960 RS - São Leopoldo Disneyes 2002 fotografia (3 dípticos) 74,4 x 50 (cada) 74,4 x 300 cm (total)</p>		Fotografia

32	<p>Fábio Noronha 1970 PR - Curitiba Electronic revolution 2002 vídeo 120'</p>		Vídeo
33	<p>Renata Pedrosa 1967 SP - Tremembé Espera vermelha I 2002 caneta hidrográfica e giz pastel seco chinês sobre papel 32 x 22 cm</p>		Desenho
34	<p>Renata Pedrosa 1967 SP - Tremembé Espera vermelha II 2002 caneta hidrográfica e giz pastel seco sobre papel chinês 32 x 22 cm</p>		Desenho
35	<p>Eduardo Coimbra 1955 RJ - Rio de Janeiro Fachada 2002 fotografia 33,5 x 46,5 cm</p>		Fotografia
36	<p>Gabriela Greeb 1966 SP - São Paulo Faxinal das Artes - Curtas - Subjetivas 2002 - 1997 - 1997 vídeo 10' - 10' - 40'</p>		Vídeo
37	<p>Elida Tessler 1961 RS - Porto Alegre Frotagem (Fala inacabada) 2002 estopa, fios de algodão enrolados sobre extensor (cabo elástico) 220 x 100 x 33 cm</p>		Escultura de parede

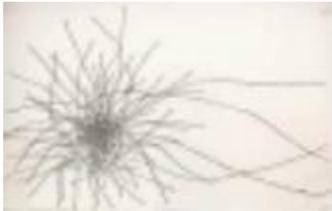
38	<p>Delson Uchôa 1956 AL - Maceió Gambiarra no Foz do Areia 2002 acrílica sobre lona 271 x 314 cm</p>		Pintura
39	<p>Mazé Mendes 1950 PR - Laranjeiras do Sul PR - Curitiba Jogo 2000 acrílica sobre tela (díptico) 160 x 125 cm (cada)</p>		Pintura
40	<p>Nazareno 1967 SP - São Paulo Jóias de família 2002 caixa de acrílico contendo fitas 15,5 x 15,5 x 15,5 cm</p>		Objeto
41	<p>Leila Pugnaroni 1956 RJ - Rio de Janeiro PR - Curitiba Jujus, fora da nova linha curatorial, pintados de verde 2002 acrílica sobre madeira dimensões variáveis (73 peças)</p>		Pintura
42	<p>Guita Soifer 1935 PR - Curitiba Livros 2002 tule e fio de seda (112 tules brancos) 44 x 44 x 5 cm</p>		Livro

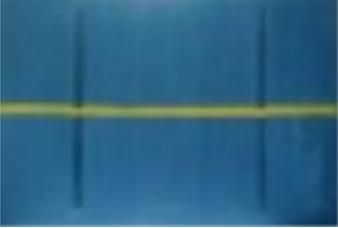
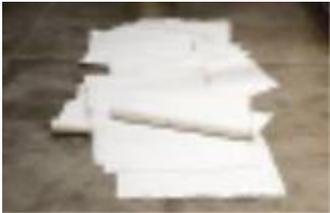
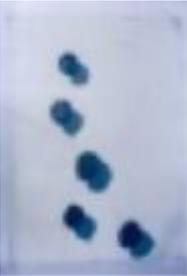
43	<p>Guita Soifer 1935 PR - Curitiba Livros 2002 tule e fio de seda (102 tules pretos) (uma caixa grande de madeira, um envelope de pano grande branco, um envelope de pano grande preto) 44 x 44 x 5 cm</p>		Livro
44	<p>Marta Penner 1965 RS - Porto Alegre Lugares prediletos 2002 fogão a lenha e placas de porcelana com imagens impressas 72 x 92 x 77 cm (fogão) 24,5 cm Ø (cada placa)</p>		Objeto
45	<p>Glauco Menta 1965 PR - Curitiba Luxo 2002 óleo sobre tela 200 x 130 cm</p>		Pintura
46	<p>Elyeser Szturm 1958 GO - Goiânia DF - Brasília Memórias modestas 2002 vídeo 13'</p>		Vídeo
47	<p>Deise Marin 1965 RS - Getúlio Vargas Nem tudo ao céu, nem tudo à terra 2002 fotografia 37,9 x 50,7 cm</p>		Foto

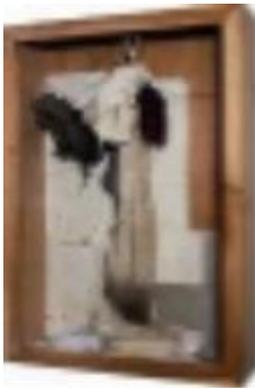
48	<p>Deise Marin 1965 RS - Getúlio Vargas Nem tudo ao céu, nem tudo à terra 2002 fotografia 50 x 65,8 cm</p>		Foto
49	<p>Daniel Acosta 1978 RS - Rio Grande Nenhum aparelho foi danificado (em coautoria com Lia Chaia) 2002 vídeo 1'40"</p>		Vídeo
50	<p>Camila Rocha 1977 SP - São Paulo Novas espécies de plantas sem data reprodução digital sobre papel (17 folhas A4) dimensões variáveis</p>		Livro
51	<p>Marcio Ramalho 1960 MG - Juiz de Fora RJ - Rio de Janeiro O galo na Festa do Divino 2002 vídeo 6'</p>		Vídeo
52	<p>Herbert Rolim 1958 PI - Parnaíba CE - Fortaleza Obituário 2002 caixa em metal contendo rolos de papel 121 x 55 x 44 cm</p>		Objeto

53	<p>Ismael Portela 1962 PE - Recife Onda 2002 madeira e vidro 620 x 130 x 34 cm</p>		<p>Instalação Site Specific</p>
54	<p>Caio Reisewitz 1967 SP - São Paulo Paraná 2002 instalação com livro de artista (1) e fotografias (2) 15,4 x 9,4 x 1,5 cm (livro) 11,5 x 14,2 e 50,2 x 50,3 cm (fotos)</p>		<p>Instalação</p>
55	<p>Letícia Marquez 1953 MG - Uberlândia PR - Londrina Penasas 2002 ferro, gesso, cabelo, penas de ave e resina 166 x 210 x 60 cm</p>		<p>Escultura</p>
56	<p>Rogério Ghomes 1966 PR - Ponta Grossa PR - Londrina Projeto B.0. 2002 instalação com fotografia e placas de madeirite 20,3 x 29,8 cm (cada foto) 220 x 110 x 37 cm (cada madeirite)</p>		<p>Instalação</p>
57	<p>Alice Yamamura 1954 PR - Paranaíba PR - Curitiba Relevo 2002 máscaras de gesso e fotografias (96 peças) (48 máscaras, 48 fotos, 2 tecidos azuis) dimensões variáveis</p>		<p>Escultura</p>

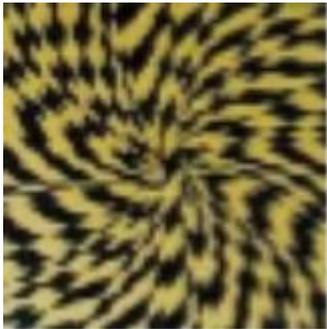
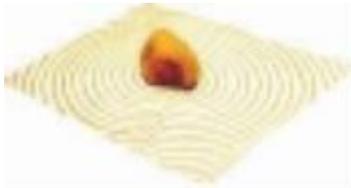
58	<p>Letícia Cardoso 1978 SC - Criciúma Saco de lixo em Faxinal do Céu 2002 vídeo 3'10"</p>		Vídeo
59	<p>Marepe 1970 BA - Santo Antonio de Jesus Santas missões populares 2002 interferência com grafite e caneta sobre impressão em offset sobre papel (5 peças) 47 x 65 cm (cada)</p>		colagem
60	<p>Adrienne Gallinari 1965 MG - Belo Horizonte SP - São Paulo Sem título 2002 giz de cera sobre papel canson 50 x 65 cm</p>		Desenho
61	<p>Adrienne Gallinari 1965 MG - Belo Horizonte SP - São Paulo Sem título 2002 giz de cera sobre papel canson 50 x 65 cm</p>		Desenho
62	<p>Alexandre Nóbrega 1961 PE - Recife Sem título sem data impressão em offset sobre papel 100 x 70,5 cm</p>		Gravura
63	<p>Alexandre Nóbrega 1961 PE - Recife Sem título sem data impressão em offset sobre papel 100 x 70,5 cm</p>		Gravura

64	<p>Alexandre Nóbrega 1961 PE - Recife Sem título sem data impressão em offset sobre papel 100 x 70,5 cm</p>		Gravura
65	<p>Alexandre Nóbrega 1961 PE - Recife Sem título sem data impressão em offset sobre papel 100 x 70,5 cm</p>		Gravura
66	<p>Alfi Vivern 1948 ARG - Buenos Aires PR Curitiba Sem título 2002 grade de ferro e basalto 415 x 65 x 80 cm (grade) dimensões variadas (pedras)</p>		Escultura
67	<p>Cristiano Rennó 1963 MG - Belo Horizonte Sem título 2002 instalação com travesseiros dimensões variáveis</p>		Instalação
68	<p>Débora Santiago 1972 PR - Curitiba Sem título 2002 nanquim sobre papel 24 x 34,5 cm</p>		Desenho
69	<p>Débora Santiago 1972 PR - Curitiba Sem título 2002 nanquim sobre papel 19,4 x 34,6 cm</p>		Desenho

70	<p>Emmanuel Nassar 1949 PA - Capanema Sem título 2002 acrílica sobre tela 90 x 130 cm</p>		Pintura
71	<p>Fernando Lindote 1960 RS - Santana do Livramento SC - Florianópolis Sem título 2002 placas de E.V.A. (15 peças) 100 x 150 cm (cada)</p>		Instalação
72	<p>Flávia Ribeiro 1954 SP - São Paulo Sem título 2002 grafite sobre papel vegetal 59,4 x 42 cm</p>		Desenho
73	<p>Flávia Ribeiro 1954 SP - São Paulo Sem título 2002 grafite sobre papel vegetal 59,4 x 42 cm</p>		Desenho
74	<p>Flávia Ribeiro 1954 SP - São Paulo Sem título 2002 grafite sobre papel vegetal 59,4 x 42 cm</p>		Desenho
75	<p>Georgia Kyriakakis 1961 BA - Ilhéus Sem título 2002 nanquim sobre papel 31,8 x 43,5 cm</p>		Desenho

76	<p>Gil Vicente 1958 PE - Recife Sem título 2000 carvão sobre papel 150 x 100 cm</p>		Desenho
77	<p>Gil Vicente 1958 PE - Recife Sem título 2000 carvão sobre papel 150 x 100 cm</p>		Desenho
78	<p>Isaura Caporali Pena Andrés 1958 MG - Belo Horizonte Sem título 2002 nanquim sobre papel sulfurisé (13 desenhos) 100,6 x 70 cm (cada)</p>		Desenho
79	<p>José Rufino 1965 PB - João Pessoa Sem título 2002 têmpera sobre papel pautado (12 peças) 13 x 20 cm (cada)</p>		Gravura
80	<p>Karin Lambrecht 1957 RS - Porto Alegre Sem título 2002 caixa de madeira, vidro, papel, tachinha, tecido, fio de cobre e folhagem seca 100 x 70 x 23 cm</p>		Objeto

81	<p>Luiz Carlos Brugnara 1966 RS - Espumoso PR - Cascavel Sem título 2002 grafite sobre madeira 177,2 x 54,8 cm</p>		Escultura de parede
82	<p>Manoel Veiga 1966 PE - Recife Sem título 2002 acrílica sobre tela 145 x 215 cm</p>		Pintura
83	<p>Marco Tulio Resende 1950 MG - Belo Horizonte Sem título 2002 acrílica sobre papel 74,6 x 125 cm</p>		Pintura
84	<p>Marcone Moreira 1982 MA - Pio XII Sem título 2002 madeira 78 x 10 x 3,5 cm</p>		Escultura

85	<p>Marcone Moreira 1982 MA - Pio XII Sem título 2002 plástico e metal 62 x 5,5 x 4,7 cm</p>		Escultura
86	<p>Marcos Chaves 1961 RJ - Rio de Janeiro Sem título 2002 fita adesiva sobre alumínio 100 x 100 cm</p>		colagem
87	<p>Maria Cheung 1957 CHN - Hong Kong PR - Foz do Iguaçu Sem título 2002 instalação com roda de carretel e acrílica sobre madeira (11 peças) dimensões variáveis</p>		Instalação
88	<p>Marlon de Azambuja 1978 RS - Santo Antonio da Patrulha Sem título 2002 instalação com pedra e papel queimado com palitos de fósforo (2 peças) 92,7 x 110,6 cm (papel) 24 x 26 x 17 cm (pedra)</p>		Instalação
89	<p>Martinho Patrício 1964 PB - João Pessoa Sem título 2002 renda e gorgorão 109 x 60,5 cm</p>		Instalação de Parede

90	<p>Martinho Patrício 1964 PB - João Pessoa Sem título 2002 renda e gorgorão 102 x 44,5 cm</p>		<p>Instalação de Parede</p>
91	<p>Milton Marques 1971 DF - Brasília Sem título 2002 vídeo 120'</p>		<p>Vídeo</p>
92	<p>Paulo Pereira 1962 BA - Salvador Sem título 2002 caixas de madeira (16 peças) 39 x 31 x 60 cm (cada)</p>		<p>Instalação</p>
93	<p>Paulo Whitaker 1958 SP - São Paulo Sem Título 2002 acrílica, grafite e papel sobre papel 66,2 x 96,4 cm</p>		<p>Pintura</p>
94	<p>Paulo Whitaker 1958 SP - São Paulo Sem título 2002 acrílica, grafite e papel sobre papel 66,2 x 96,4 cm</p>		<p>Pintura</p>

95	<p>Shirley Paes Leme 1955 MG - Cachoeira Dourada Sem título 2002 pirofitografia sobre tela 60 x 81 cm</p>		Pirofitografia
96	<p>Afonso Tostes 1965 MG - Belo Horizonte RJ - Rio de Janeiro Série Autorretrato - O outro - Instável 2002 óleo sobre tela 50 x 40 cm</p>		Pintura
97	<p>Tânia Bloomfield 1963 DF - Brasília PR - Curitiba Só é seu aquilo que você dá 2002 fotografia, placa de acrílico, caixa de acrílico e alumínio, álbum de fotos, carimbos, bloco carimbado, cd e texto em acetato (parte da obra) 26,7 x 38,3 x 0,59 cm (caixa)</p>		Vestígio de Performance
98	<p>Danielle Fonseca 1975 PA - Belém Tender buttons 2002 carimbos, botões, disco de vinil, papel colado e acrílica sobre tela 70 x 70 cm</p>		Assemblagem

99	<p>Ana Gonzáles 1951 ESP - Santa Cruz de Tenerife PR - Curitiba</p> <p>Termine sua obra com uma obra prima 2002 papel gravado / relevo seco 512 garfos 39 x 60 cm</p>		Site-específico
100	<p>Mainês Olivetti 1952 SC - Irineópolis PR - Curitiba</p> <p>Titãs 2002 instalação com globos de vidro e fio de nylon (64 peças) dimensões variáveis</p>		Instalação
101	<p>Oriana Duarte 1966 PB - Campina Grande</p> <p>Um risco no céu 2002 vídeo 2'18"</p>		Vídeo
102	<p>Letícia Cardoso 1978 SC - Criciúma</p> <p>Vertigem - céu de Faxinal do Céu 2002 vídeo 4'16"</p>		Vídeo
103	<p>Edilson Viriato 1966 PR - Paraíso do Norte PR - Curitiba www.relaçõesparanistas.com.br 2002 acrílica sobre tela (5 peças) 28,5 x 23,2 cm (cada)</p>		Pintura

104	Connceyção Rodriguez (Maria da Conceição Rodrigues Loureiro da Cruz) 1959 RJ - Rio de Janeiro Xifópago 2002 esmalte e óleo sobre tecido transparente 200 x 142,5 x 1,5 cm		Pintura
-----	--	--	---------

*Os artistas que não possuem obra listada oficialmente pelo MAC-PR são: André Severo, Axel Lieber (Alemanha), Cao Guimarães, Christoph Draeger (Suíça), Cristiana Tejo, Ducha, Eduardo Frota, Francisco Faria, Gary Walker, Helmut Batista, José Spaniol, Lucia Koch, Marcelo Coutinho, Marcelo Solá, Maria Helena Bernardes, Roberto Moreira (Traplev) e Stella Barbieri.

** A lista está ordenada alfabeticamente pelo título das obras.

ANEXO II - FICHA CADASTRAL

Faxinal das Artes

Ficha Cadastral

Dados Pessoais

Nome completo _____
 Nome artístico _____
 Endereço residencial _____
 Telefone _____ Fax _____
 Celular _____ E-mail _____
 Endereço comercial _____
 Telefone _____ Fax _____
 Data de nascimento _____ Cidade/Estado/País _____
 R.G _____ CPF _____
 Conta Corrente: Banco _____ Agência _____ nº da conta _____

Enviar em anexo até o dia 26 de abril

- Texto de apresentação, de 15 a 20 linhas, que pode ser elaborado pelo próprio artista e uma foto 3X4 (recente, antiga, alterada, não importa) para execução de material gráfico do evento
- 3 imagens de obras recentes
- Currículo
- Pré-projeto do trabalho a ser realizado em Faxinal do Céu
- Relação do material que será trazido pelo artista, incluindo dimensões e peso
- Indicar possíveis materiais que poderão ser providenciados pela coordenação do evento
- Sugestão de temas para debate
- Cópia do RG e CPF
- Registro de autônomo (se houver)
- Além do projeto a ser desenvolvido, gostaria de apresentar algum trabalho no período da manhã, quando os participantes irão se reunir para relatos de experiências e debates de temas afins?
 Sim Não

Endereço

Coordenadoria de Incentivo à Cultura
 Projeto Faxinal das Artes
 Secretaria de Estado da Cultura/ Governo do Estado do Paraná
 Rua Ébano Pereira, 240
 80410-240 Curitiba/PR

Maiores Informações

Fones: 41-3214755 - 3214760 - 3214761
 Fax: 41-3214706

E-mail: faxiarte@hotmail.com