

ONDE EXPERIMENTAR?

Jacqueline Rocha Lima Medeiros¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo suscitar o debate sobre o lugar da experimentação na jovem produção artística em instituições culturais na cidade de Fortaleza, colocando em pauta a discussão de um posicionamento, institucional e dos artistas, frente à institucionalização da obra de arte, além de debater o lugar que a experimentação da arte ocupa nesse contexto institucional, local e brasileiro. No atual momento, vê-se uma perda gradativa dos espaços de experimentação no Brasil; retomo aqui o exemplo da Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ –, que, entre 1975 e 1978, possibilitou a existência da experimentação artística em um museu de arte moderna.

Palavras-chave: Sala Experimental, MAM/RJ. Arte em Fortaleza. Arte contemporânea.

WHERE TRY ON?

ABSTRACT

The debate about the place of experimentation of the young artistic production in the cultural institutions in the city of Fortaleza it is to put on the discussion schedule of an institutional placement and artists, compared to the institutionalization of the artwork today and what place the experimentation takes place and the institutional context in Brazil. At the moment, we see a gradual loss of space for experimentation in Brazil. It is no coincidence that the title of this article was drawn from the text of the critic and journalist Roberto Pontual, at the time of heated discussions about the continuity of the Sala Experimental of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro-RJ-MAM. Pontual was responsible for the exhibition art of that institution. I return here to the example that the MAM-RJ also provides for the institutions of art when possible, between 1975 and 1978, the existence of an experimental room in a museum of modern art to carry out the projects of young artists.

Keywords: Experimental room, MAM/RJ. Art of Fortaleza City. Contemporary art.

Suscitar o debate sobre o lugar da experimentação da jovem produção artística, nas instituições culturais de Fortaleza, é colocar em pauta a discussão de um posicionamento institucional e dos artistas, frente à institucionalização da obra de arte, nos dias atuais. Qual o lugar que a experimentação ocupa nesse contexto institucional,

¹ Doutoranda em História e Crítica de Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. e-mail: jacque.rochalima@gmail.com.

local e brasileiro, principalmente num momento em que se vê, de uma forma geral, uma perda gradativa dos espaços de experimentação no Brasil? Por outro lado, os museus e centros culturais veem-se demandados a assumir o papel de lugar da experimentação, o que se torna uma contradição frente aos conceitos originais de sua criação. Diante deste cenário, o presente artigo propõe-se a apresentar algumas respostas das instituições culturais de Fortaleza a esta demanda, desde o final dos anos de 1990.

Início meu pensamento, a partir do exemplo da Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, que funcionou de 1975 a 1978. Esta era encarada como um espaço destinado a abrigar exposições de vanguarda e, neste curto espaço de tempo, propiciou a experimentação de projetos de grandes artistas atuais, como Carlos Vergara, Waltercio Caldas, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Lygia Pape, Paulo Herkenhoff e Fernando Cocchiarale (estes dois últimos, hoje curadores). Apesar de muitos artistas viverem fora do País, durante a ditadura, e do ambiente artístico ser repressivo, foi possível desenvolver um espaço expositivo caracterizado pela oposição às dimensões simbólicas presentes na maioria das instituições oficiais da arte e às suas estratégias homogeneizadoras. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dava, assim, continuidade ao seu intento de ser um espaço de resistência, por apresentar políticas culturais diferenciadas, dentre elas, o apoio às poéticas artísticas experimentais.

Contudo, pode-se identificar que esta ação inovadora foi uma consequência de vários acontecimentos anteriores ao final da década de 1960. Os cursos livres do MAM já tinham se



Instalação de Cildo Meireles apresentada na Sala Experimental. **Eureka/Blindhotland**, 1975.

transformado em espaços relevantes para a discussão e a defesa de novas poéticas e de experimentações artísticas. Em 1969, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Frederico Moraes criaram a **Unidade Experimental**, no setor de cursos do Museu, com o objetivo de realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, considerando o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão, como formas de linguagem, pensamento e comunicação. A partir daí, surgiram os **Domingos de Criação**,² ocorridos de janeiro a julho de 1971, que exemplificam esse processo de participação efetiva dos artistas dentro do Museu. Sendo assim, para a pesquisadora Dária Jaremtchuk (2005), a Sala Experimental pode ser analisada como um “desdobramento das ações dos artistas e de suas reivindicações nas comissões culturais do museu”, onde alguns deles defendiam a ideia de que os museus de Arte deveriam ser “laboratórios experimentais onde o processo do artista pudesse se desenvolver”.

O programa de exposições da Sala Experimental durou até o primeiro semestre de 1978, tendo sido realizadas exposições de Tunga, Cildo Meireles, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, Fernando Cocharale, Waltercio Caldas, Sonia Andrade, Lygia Pape, Carlos Zílio e Leticia Parente, dentre muitos que ainda estavam em início de carreira. A Sala Experimental marcou uma fase importante da história do MAM/RJ. Deveria ser um espaço reservado para trabalhos incompatíveis com o circuito das galerias de arte.

A seleção para as mostras na Sala Experimental era baseada no projeto apresentado e não no currículo do candidato. Apesar da reconhecida importância das atividades da Sala Experimental, pelo meio cultural carioca, no final de 1975, um grupo de artistas se mobilizou e apontou uma série de problemas. Destacaram o descaso na montagem, a falta de apoio material, a insegurança e os erros na divulgação das datas das mostras. Esses artistas manifestaram, ainda, descontentamento a respeito da falta de clareza da política de orientação da sala. Ou seja, davam a entender que não havia um empenho institucional na realização deste projeto. Para eles, as atividades aconteciam mais pelo

² O MAM-RJ realizou os Domingos da Criação, onde o crítico e curador Frederico Moraes convidou uma série de artistas para realizar diversas manifestações ligadas a materiais como o papel, a terra, o tecido, o corpo, o som e o fio. A proposta era oferecer novas formas de lazer criativo para a população da cidade, aliando arte e participação pública. Sucesso de público e de crítica, os Domingos da Criação chegaram a reunir milhares de pessoas em suas edições e foram amplamente registrados na imprensa da época.

comprometimento dos artistas, e menos pela iniciativa e apoio do Museu. Em 1976, alguns problemas se tornaram públicos, no artigo da revista *Malasartes*, onde o teor das reivindicações recaiu sobre a falta de política e apoio do MAM/RJ. Já para Dária Jaremtchuk, a crítica deveria ir além das questões de produção:

Em nenhum momento criticou-se a limitação da arte experimental como espaço específico dentro do museu. A criação da sala foi sem dúvida uma maneira de atender às reivindicações dos artistas e também do museu resguardar-se quanto aos atributos dos trabalhos, pois a área era ‘isolada’ e ‘delimitada’, mantendo claras as fronteiras entre as diferentes mostras. Exibição de acervos e mostras ‘consagradas’ mantinham-se à distância. Também se verificou que a utilização de espaços institucionais como estratégia para crítica e transformação dos próprios espaços mostrou-se pouco eficiente. (JAREMTCHUK, 2005, p. 7)

A opinião da artista Anna Bella Geiger (apud JAREMTCHUK, 2005, p. 8) aponta também para questões políticas da instituição, que se viu afetada, a partir dos meados dos anos de 1970, por essa produção [não institucionalizada], pois a conquista de espaços alternativos, principalmente no Rio, demonstrou que a “apropriação pura destes espaços pouco questionou os mecanismos desta instituição”.

Paulo Herkenhoff também amplia a discussão, chamando a atenção para um leque de questões que a Sala Experimental trouxe:

[...] foi um teste para a instituição cultural. Problemas com montagem, divulgação, verbas e do despreparo para lidar com esse tipo de arte que nos levam a perguntar qual a posição efetiva do museu ou da instituição cultural frente a arte contemporânea, no sentido de apoio ou de neutralização da arte contemporânea. Cada exposição da sala experimental resultou também num teste para o crítica comum a ausência de uma visão multidisciplinar que a arte contemporânea reivindica. (HERKENHOFF, 2006, p. 387)

Roberto Pontual (1976) deu a sua versão dos fatos, através de sua coluna no *Jornal do Brasil*, ponderando que se nem sempre foi possível ao MAM cumprir as especificações técnicas [dos projetos dos artistas], pois houve por parte dos artistas um longo rol de falhas nos seus projetos, por consequência a “Sala Experimental experimentou o MAM”. São discussões que evidenciam quão inovadoras eram as situações que, tanto o Museu quanto os artistas, estavam lidando.

É preciso considerar também que a criação dos MAM brasileiros tendeu a uma perspectiva de adquirir obras identificadas com a tradição imperante desde o renascimento cultural, como obra única e autêntica, apresentando a obra moderna em um espaço qualificado. Os museus assumem, assim, um papel de definidores de um conceito de arte.

Por outro lado, nos museus, o processo de institucionalização da obra de arte contemporânea passa por diferentes esferas, inseridas no sistema de arte, que consideram tanto o processo de criação quanto a monumentalidade e o marketing cultural. Trata-se de pensar historicamente a relação da obra estabelecida por uma cultura de salões de arte a um amplo procedimento de institucionalização gerido por regras rígidas e com uma forte influência de curadorias.

Sobre este ponto de vista, percebe-se que as exposições geradas no circuito da arte, desde as décadas de 1960 e 1970, mesmo criticando intensamente as instituições museológicas e expositivas, a maioria desta produção já se encontra inserida nos acervos museológicos e no circuito expositivo que compõem o sistema de arte, no final do século XX.

É a partir destas colocações que questiono ONDE EXPERIMENTAR? Diante de um cenário mercantil e de institucionalização de qualquer prática artística, qual o lugar da experimentação nas instituições culturais? Os museus já conseguem lidar com o risco da exposição do jovem artista, ou ainda estão presos aos conceitos de uma arte validada?

O dilema da arte contemporânea do final dos anos de 1960 girava entre tentar escapar da asfixia imposta pelo museu e pelo mercado, ainda que de modo diferente da relação mercantil de hoje, e se envolver em lutas políticas. O museu, compreendido de forma reducionista, como a instituição que somente abriga uma coleção, não mais atende as necessidades dessa produção artística. O artista não deveria mais atender docilmente e submeter seus trabalhos a ajustes e às exigências impostas por uma exposição no cubo branco, como também deveria estar atento à institucionalização da obra de arte, levando em conta o que Douglas Grimp afirma:

[...] uma vez a obra de arte materializada no interior do museu, a estética idealista neutralizaria a possibilidade da arte enquanto praxes revolucionaria ou de resistência. O museu passou a ter como missão remover eficazmente a arte de seu envolvimento direto com o processo social. (GRIMP, 2005, p. 258)

Pode-se dizer que a arte brasileira dos últimos vinte anos tem sido pautada pelo marketing cultural, incentivado pelas leis de renúncia fiscal que delegam a grandes empresas o rumo da produção artística brasileira. Mas, como lembra Ricardo Basbaum, “às empresas só interessam de fato os aspectos imateriais da relação com a obra – palestras, exposições, debates – pois é aí que percebem a possibilidade de agregar valor às próprias marcas”. O grande desafio é o artista colocar, nas relações institucionais, suas demandas “imateriais” e fazer funcioná-las a seu favor. Assim, o desafio das instituições culturais contemporâneas deveria ser reinventar e expandir o circuito institucional, fazendo com que este seja permeado e modificado pelas poéticas das obras de arte. Tornar-se próximo do artista e junto com ele “desenhar com cuidado o trânsito e traçado das conexões e redes para que certos efeitos possam tomar corpo e ser deflagrados junto às regiões de funcionamento da obra” (BASBAUM, 2010, p. 52).

Analisando agora pela ótica dos acontecimentos em Fortaleza, nos últimos vinte anos, pode-se identificar que o sistema de arte não é pleno, em todos os seus segmentos. Não confere solidez e continuidade nem para o artista, tampouco para os demais integrantes do universo da arte contemporânea. Este cenário não é de hoje, o que pode ser identificado pelos intensos movimentos de artistas na rota dos maiores centro de arte, que sempre existiram, a partir de Fortaleza. De Antonio Bandeira, na década de 1950, em direção a Paris, passando por José Tarcizio, Eduardo Eloy, Eduardo Frota e Efrain Almeida, entre as décadas de 1960 a 1980, rumo ao Rio de Janeiro. Nos anos de 1990, as artes visuais em Fortaleza não foram tão efervescentes quanto nos anos de 1980, em relação ao surgimento de novos artistas, e a cidade se manteve fora do circuito das grandes exposições que circulavam pelo País. A inauguração, em 1998, do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte de Cultura, não foi suficiente para alterar esta situação, apesar de, nos primeiros anos de funcionamento, algumas exposições circularem pelo MAC, como a exposição dos artistas Rodin e de grandes

artistas nacionais. Mais tarde, o Centro Cultural da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) assume a posição de lugar para grandes exposições históricas, nacionais e internacionais, como as de Miró, gravuras de Rembrandt e da coleção cerarense de Arte Moderna brasileira.

Ao mesmo tempo, uma cena voltada para a experimentação surge, no final dos anos de 1990, a partir da criação da ONG Alpendre, cujo o núcleo de artes visuais era dirigido pelo artista Eduardo Frota, realizando grupos de estudos, a criação da primeira biblioteca de artes visuais, e exposições experimentais de artistas nacionais, no Projeto Parede. No mesmo caminho experimental, é criado o primeiro curso de graduação em artes visuais, na Faculdade Grande Fortaleza, concebido pelo artista Solon Ribeiro, sob a ótica de um “laboratório poético-experimental”. O bacharelado em artes visuais da Universidade Gama Filho de Fortaleza foi pensado como um laboratório experimental, sem renunciar à tradição, e conceitualmente foi montado sobre três colunas:

- pensamento: quatro disciplinas de História da Arte, de Filosofia, Estética, Sociologia da Arte, Antropologia, e duas de Arte Educação;
- Técnica: duas disciplinas de desenho, pintura, três de gravura, serigrafia e técnica mista;
- Mídia: duas disciplinas de videoarte, videoinstalação e um atelier experimental.

Para Solon Ribeiro, em entrevista à autora (2011), “foi uma experiência de vida, enriquecedora para todos por extrapolar as questões formais da arte, mas se estender para a vida, além de ser gratificante ver esses ex-alunos conquistando seus espaços no campo da arte brasileira”. Em seguida, também foi criado o curso de Artes Plásticas, no antigo Cefet/CE, hoje IFCE – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará.

Mais tarde, em 2003, o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Fortaleza alinha-se aos artistas contemporâneos cearenses, ao propor novos rumos para a sua atuação. A crítica de arte e curadora Luiza Interlenghi³ assume a diretoria do

³ Luiza Interlenghi dirigiu o MAC – Dragão do Mar nos anos de 2003 e 2004.

MAC, tendo como uma das principais metas colocar o museu aberto ao que surge de mais desafiador, e ser mais afinado com as contradições do mundo na época, por meio da arte contemporânea:

Um MAC será um museu de arte experimental que desafia, em diferentes graus, os limites do que a gente acha que pode entender e aceitar como sendo arte. Ao mesmo tempo, uma arte que olha o que está acontecendo nas ruas da cidade, que pensa sobre o que está acontecendo na televisão, que considera que a música faz parte da visualidade, uma arte que trabalha com todos os sentidos do corpo - olfato, tato, visão.. - , uma arte que trabalha também com a sensação. O curador vai procurar as brechas para proporcionar o encontro de uma instituição que é feita para preservar e uma produção de arte que é feita para desestabilizar e renovar. (INTERLENGHI, 2003, jornal O Povo, Caderno Vida & Arte, 4)

Com esse objetivo, destaco no MAC a realização de duas exposições coletivas, denominadas Experimental 1 e 2, em 2003 e 2004, respectivamente. Em cada uma, cerca de onze artistas foram expostos no Museu e outros fugiram do espaço do ‘cubo branco’, ocupando o gramado da praça do Centro Cultural Dragão do Mar, as ruas do centro da cidade e entorno do Museu. As mostras divulgaram a jovem arte contemporânea cearense, com a participação também de alguns jovens artistas nacionais, mas foi interrompida pela mudança de direção no Museu.

Em 2005, Ricardo Resende⁴ adotou uma nova política, desta vez instituindo o projeto Artista Invasor, mas continuando a política de experimentação implementada na gestão anterior. Neste caso, ao invés de uma exposição coletiva, artistas são convidados para realizar seus projetos individuais, em uma sala específica do Museu. Segundo o ex-diretor, Ricardo Resende:

O Projeto foi pensado como espaço para apresentação periódica de um artista convidado para intervir nas dependências do museu, criando um diálogo com o que há de mais instigante e provocativo na produção contemporânea da arte. O museu como um território livre para a experimentação plástica e conceitual. Sim! Este é o papel de um museu que se quer museu de arte contemporânea. É assim que entendemos o MAC. E a Instituição deve arcar com os riscos desde

⁴ Ricardo Resende dirigiu o MAC-Dragão do Mar de 2005 a 2007.

que estes, obviamente, não agradam física e eticamente o público.
(RESENDE, 2006)

Foram ‘artistas invasores’, dentre outros, os cearenses Jared Domício, Marina de Botas, Solon Ribeiro e Yuri Firmeza. O Artista Invasor possibilitou que o artista Solon Ribeiro apresentasse, pela primeira vez, suas fotografias “Mitos Vadios”, feitas sobre uma performance que Hélio Oiticica realizou em São Paulo, contra a I Bienal Latinoamericana, e Yuri Firmeza apresentou, em 2006, a obra “Souzousareta”,⁵ que gerou grande polêmica entre jornalistas locais, artistas e MAC.

Outro impulso institucional que o setor das artes visuais teve no Ceará, foi a abertura do Centro Cultural Banco do Nordeste, para acolher, a partir de 2003, a produção de artistas contemporâneos, locais e nacionais, cujo percurso profissional, em sua maioria, ainda estava em fase de experimentação, e oriundos das novas turmas dos cursos de artes visuais, recém-criados, e dos grupos de estudos do Alpendre.

Todas essas instituições tiveram um papel importante no cenário das artes visuais de Fortaleza, pois possibilitavam um considerável fluxo de artistas, exposições, debates e cursos. Contudo, estes inéditos incentivos institucionais às artes visuais, em Fortaleza, e complementados, em seguida, pelas políticas públicas de editais, do município e do Estado, esperava-se que fossem suficientes para estabelecer o artista na “Terra da Luz”, mesmo considerando as demandas de deslocamento do novo século. No entanto, após esse período, ocorreu a descontinuidade da maioria das políticas culturais públicas, e um movimento Nordeste-Sudeste se estabelece, mais uma vez, com muita intensidade. Nota-se uma política pública para as artes visuais marcada pelos movimentos de avanço e retrocesso nos compromissos dos agentes de fomento, com raras exceções. Ainda que alguns artistas buscassem ir além da institucionalização da arte, este ainda é um ponto antagônico, pois ainda é fundamental a dependência das artes visuais cearenses do aparato financeiro governamental.

⁵ Yuri divulgou para a imprensa, com a anuência do museu, um currículo invejável do seu pseudo artista como forma de conseguir um espaço na mídia local.

Assim, na última década, o que vimos em Fortaleza foi a descontinuidade das políticas culturais do MAC e das atividades de artes visuais do Alpendre; os artistas voltaram a ter momentos de ir e vir intensos, seja para participar de exposições ou residências artísticas em outros Estados, seja por necessidade de maior proximidade de um sistema de arte mais estruturado. Diante das dificuldades locais, para esses artistas do novo século, viajar parece ser um projeto existencial e artístico necessário. Assim, sonhada ou real, interior ou geográfica, realizada por necessidade de fuga e exílio, planejada e decidida ou mero impulso repentino, a viagem pode ser entendida como uma metáfora da vida e das artes visuais cearenses. Viajar sem a busca da “terra prometida”, assim os artistas cearenses se tornam flutuantes e dão à cidade o movimento de maré.

O cenário institucional de Fortaleza é frágil, o Salão de Abril precisa rever sua configuração, como principal ação da Prefeitura de Fortaleza, o Museu da Universidade do Ceará e o MAC não cumprem o papel que poderiam desempenhar, restando o Centro Cultural da UNIFOR, que mantém suas atividades voltadas para grandes exposições históricas, nacionais e internacionais, e o Centro Cultural Banco do Nordeste, que avança, persistindo como espaço de experimentação e de difusão da arte nacional.

Por meio de edital nacional anual, o CCBNB oferece apoio financeiro para a execução de projetos de arte,⁶ pró-labore para os artistas e infraestrutura expositiva.⁷ Várias ações paralelas aliam-se às exposições, tais como cursos, oficinas, eventos educativos, encontros com artistas e curadores, debates e seminários. Praticamente todos os artistas contemporâneos cearenses, nesses últimos anos dez anos, passaram pelo programa de artes visuais do CCBNB, período de existência do setor de artes visuais, e uma parcela deles, com sua primeira exposição individual e catálogo.

⁶ Os projetos aprovados nos editais podem, no momento da execução, ser atualizados pelos artistas ou curadores, dentro do mesmo conceito anterior, mas conforme a pesquisa atual do artista.

⁷ Os espaços expositivos são remodelados, de acordo com o projeto de cada exposição, e custeados pelo CCBNB.

Outra política das artes visuais do CCBNB é caminhar em parceria com as instituições de formação locais e nordestinas. Assim, vem realizando, junto com o curso de artes visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, eventos de debates, exposições e ações urbanas nas edições da SAUBE – Semana de Arte Urbana Benfica, daquela instituição. Com a Vila das Artes, realizou a exposição do final do curso de audiovisual. Uma forte parceria, junto ao curso de graduação de cinema da Universidade Federal do Ceará, vem viabilizando mostras de cinema contemporâneo, seminários de videoarte e exposições de alunos no CCBNB. No âmbito regional, a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) vem possibilitando seminários de arte e mostras de seu importante acervo de videoarte, com a primeira exposição do artista polonês Artur Zmijewski, em Fortaleza. Estes fatos trazem para as artes visuais do Centro Cultural Banco do Nordeste a tarefa de ser uma instituição mais próxima da necessidade de experimentação do artista, e que permite o encontro das várias possibilidades de arte contemporânea.

Espera-se que novas políticas retomem o aquecimento das instituições locais. Um exemplo recente, em julho de 2011, foi a ampliação das ações de artes visuais da Prefeitura de Fortaleza, para além do Salão de Abril, por meio de parceria entre o Centro Cultural Banco do Nordeste e a Vila das Artes, que cria o Centro de Artes Visuais (CAV), em uma ação conjunta inédita na cidade, para a formação de artistas e pensadores da arte local. O CAV possui a coordenação institucional de Jacqueline Medeiros e Silvia Bessa e dos artistas Solon Ribeiro e Enrico Rocha.

Por outro lado, os artistas já iniciaram esta retomada do experimental, com o surgimento de dois espaços geridos por grupos de artistas: O Dança no Andar de Cima e o espaço do grupo Acidum.

No formato atual de descentralização das políticas culturais brasileiras, cada instituição de arte tem o poder de definir suas políticas de sua atuação. Mas o que se configura poder? O filósofo francês Gilles Deleuze (apud AGAMBEM, 2006) definiu, certa vez, que o poder opera separando o homem de sua potência – que é a força ativa que pode tornar possíveis ou impossíveis as suas ações. Para o professor de filosofia Giorgio Agamben (2006), também existe uma outra operação dissimulada no poder – é a que

torna os homens impotentes – e esta força age sobre o que não podem fazer ou podem não fazer. Trazendo para o campo das políticas culturais, uma instituição de arte também tem o poder de se posicionar em relação à sua possibilidade de não fazer ou de poder não fazer. Mas, sobretudo, o que dá consistência às suas ações é não estar cega às suas incapacidades, prestando atenção ao que não pode ou pode não fazer. Isto está muito próximo do que defende o artista cearense Yuri Firmeza, sobre uma instituição cultural aberta para a produção da arte contemporânea:

Acredito que a pertinência dessas instituições (que possibilitam a experimentação) resida na criação de possibilidades e diálogos que fomentem a produção de pensamento, sem, no entanto, enclausurar-se em uma auto-referência da cultura local, mas que sobretudo, problematize a produção e as condições do fazer artístico da cidade em sintonia com o restante do Brasil. (FIRMEZA, 2008, p. 6)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Sobre o que podemos não fazer. In *Nudez*. Portugal: Relógio D'Água, 2006.

BASBAUM, Ricardo. **Contatos, efeitos in série encontros**: Depois dos Muros. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010. p. 47-56. (Coleção Estudos da Cultura).

FIRMEZA, Yuri. **A Fortaleza Gasosa** in *Cotidiano Contemporâneo*, Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2008. p. 6-9.

GEIGER, Anna Bella. Vanguarda. In: 11º SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, 11., 1977, Campinas, SP. Texto proferido no Seminário Política e Processos de Amostragem da Arte, Campinas, SP: 1977.

GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF. Sala Experimental. In: FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 380-388.

GRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JAREMTCHUK, Dária. **Espaços de resistência**: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Campinas, SP: Instituto de Arte da Universidade de Campinas, 2005.

PAULA, Ethel de. Gestão em Processo. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 7 mar. 2003. Caderno Vida & Arte, p. 4.

PONTUAL, Roberto. Manifestismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1976. Caderno B, p. 10.

RESENDE, Ricardo. Pode não ser doce a arte contemporânea, 16/jan/2006. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000610.html>. Acesso em: 18 ago. 2011.

Artigo recebido em janeiro de 2013 e aprovado em fevereiro de 2013.