

LABORATÓRIO DA CONTEMPORANEIDADE: O MARCO DE LA BOCA

LABORATORY OF CONTEMPORANEITY: THE MARCO OF LA BOCA

[10.29073/heranca.v6i1.670](https://doi.org/10.29073/heranca.v6i1.670)

Receção: 09/09/2022 Aprovação: 08/12/2022 Publicação: 08/03/2023

Jonathan Feldman ^a,

^aUniversidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, jonfeld@gmail.com.

RESUMO

Este artigo analisa o Museu de Arte Contemporânea MARCO de La Boca, Buenos Aires, inaugurado em 2018 como o segundo museu da cidade a adotar a categoria de "contemporâneo". Entre os seus objetivos, tornou-se central a criação de um espaço de experimentação, um laboratório onde os artistas pudessem testar as condições materiais e conceituais. No MARCO, os processos criativos são mostrados através de workshops abertos, visitas, exposições, conferências, eventos especiais e propostas educativas. Existe também um programa de residência para artistas de todo o país para que possam criar obras de arte *in situ*, fundindo ligeiramente os papéis de artista e de público, uma vez que os visitantes afetam a obra de arte pela sua presença durante a produção, enquanto que a interação é encorajada por não estar isolada ou atrás de vidraças (Wylie, 2020), assim, o "laboratório" ou espaço experimental do complexo expositivo, permite antes a criação de um espaço de diálogo e discussão entre artistas, curadores e visitantes (Meyer, 2011). Além disso, o museu incentiva formatos inovadores de produção e exposição, destacando o trabalho colaborativo. Se para Reinaldo Laddaga (2010) algumas produções contemporâneas mostram fragmentos da vida dos artistas em condições controladas, fabricando uma estética de laboratório, então o MARCO pode ser definido como um museu-laboratório contemporâneo, no qual experiências são realizadas à vista de todos proporcionando uma experiência mais dialógica.

Palavras-Chave: Museus, MARCO, Contemporâneo, Laboratório, Latino América

ABSTRAC

This article analyzes the Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) of La Boca, Buenos Aires, opened in 2018 as the city's second museum to adopt the category of "contemporary". Among its objectives, it became central to create a space for experimentation, a laboratory where artists could test material and conceptual conditions. At MARCO, the creative processes are shown through open workshops, visits, exhibits, conferences, special events and educational proposals. There's also a residency program for artists from all over the country to create artworks *in situ*, slightly merge the roles of artist and public since visitors affect the work of art by their presence during production, while interaction is encouraged by not isolating or glass-boxing (Wylie, 2020) the "laboratory" or experimental space from the exhibitionary complex, but rather allowing the creation of a space for dialogue and discussion between artists, curators and visitors (Meyer, 2011). Also, the museum encourages innovative formats of production and display, highlighting collaborative work. If for Reinaldo Laddaga (2010) some contemporary productions show fragments of the artists' lives under controlled conditions, fabricating a laboratory-like aesthetic, then MARCO can be defined as a contemporary museum-laboratory, where experiments are performed with a naked eye to provide a more dialogical experience.

Keywords: Museums, MARCO, Cotemporary, Laboratory, Latin America

1. INTRODUÇÃO

Em 2014, a Fundação Três Pinos comprou, no bairro de La Boca (Buenos Aires), o antigo cinema Kalisay para aí construir o

museu MARCO (Museo de Arte Contemporâneo), um espaço para a arte contemporânea. O edifício, uma construção com estilo *art nouveau*, de 1913, do

arquiteto francês Alfred Massüe, está protegido pela Lei dos Monumentos da Cidade¹ e teve de ser reconicionado para

criar galerias de exposição e acolher a coleção de arte da Fundação (propriedade da família Cardenas²).

Figura 1 - Fachada do MARCO



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

O MARCO, inaugurado oficialmente em 2018, é o segundo museu de arte de Buenos Aires a adotar a denominação "contemporâneo" (o primeiro foi o MACBA - Museo de Arte Contemporânea de Buenos Aires, propriedade de Aldo Rubino³ e localizado em San Telmo, um bairro mesmo ao lado de La Boca). O uso da categoria contemporâneo no nome é indicativo da relevância desse segmento da cena artística para a Fundação Três Pinos, e pode ser explicado em relação ao Projeto Distrito das Artes, um programa governamental que visava a gentrificação das zonas meridionais da cidade de Buenos Aires (principalmente, San Telmo e La Boca).

No interior dos seus 700 metros quadrados, o MARCO tem duas grandes galerias de exposições, espaços para residentes, e uma loja dedicada a publicações de arte contemporânea, objetos de design e obras de arte gráfica de famosos artistas argentinos. O projeto imaginado pela Fundação Três Pinos visou, fundamentalmente, criar um espaço de experimentação, um laboratório onde os artistas pudessem testar as condições materiais e conceptuais e, dessa forma, desenvolver a já numerosa coleção da família Cadenas, "... cerca de 850 obras de arte, além de milhares de peças de arte gráfica, desenhos e reproduções"⁴ (Chatruc, 2019).

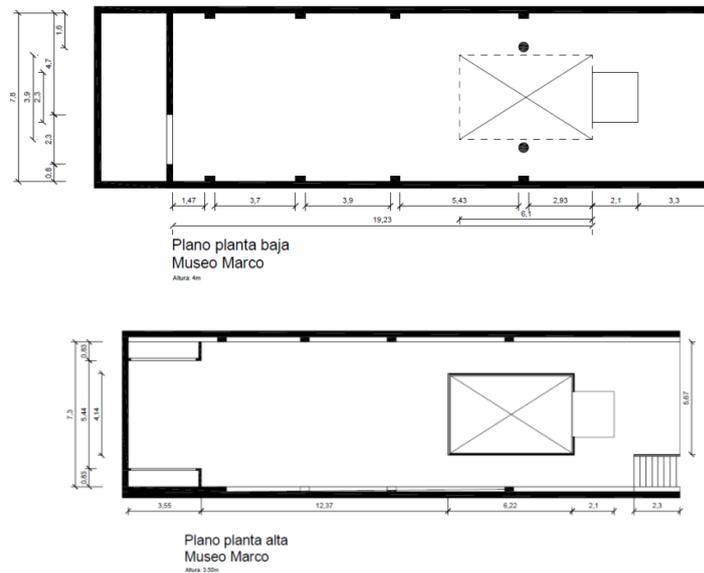
1 A Lei #1227/06 determina a proteção, preservação, restauro, promoção, transmissão e administração do patrimônio cultural da cidade, entendido como um instrumento de desenvolvimento social e de formação de identidade. O organismo público responsável pela sua aplicação é o Ministério da Cultura da Cidade de Buenos Aires.

2 Ricardo Cadenas - um cirurgião reconhecido - e a sua esposa, Alicia, começaram a colecionar nos anos 80 e tinham adquirido, na altura da abertura de MARCO, mais de 800 obras de arte.

3 Aldo Rubino é um aclamado colecionador e curador da arte contemporânea (especialmente da abstração geométrica latino-americana e argentina). É o fundador e presidente da MACBA, foi diretor-geral da Wells Fargo Financial Advisors e é atualmente o diretor-geral da Jeffries NY Financial Services.

4 Traduzido de espanhol para o português pelo Vanda Maria Gonçalves de Sousa: "... unas 850 obras, además de miles de piezas de arte gráfico, dibujos y reproducciones" (Chatruc, 2019).

Figura 2 - Plano do piso térreo do MARCO. De cima para baixo: andar principal e andar superior



1

Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

Por exemplo, a exposição de abertura foi dedicada a Jorge Caterbetti, um artista contemporâneo que, embora especializado em produções audiovisuais, exerce uma prática multidisciplinar. Os seus trabalhos são conceptuais e frequentemente críticos de realidades sociais e políticas através de diferentes técnicas.² No MARCO, apresentou

"Errata"³, uma série de livros intervencionados que se referem à natureza aleatória da criação.⁴ Os materiais utilizados incluem papel, tela, vidro gravado, vidro flexi, metal, madeira, insetos e resíduos orgânicos. Quanto às técnicas, apresenta livros, instalações, esculturas e vídeos queimados, desenhados, tricotados e desconstruídos (Figura 3).

Figura 3 - Vistas das instalações da exposição "Errata", com trabalhos de Jorge Caterbetti



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

1 Photos of the exhibition rooms can be found here: https://drive.google.com/drive/folders/1Sb2L3YC-lpxWooip6H969QD7f_fWf6MU?usp=sharing (06/13/2022).

2 Por exemplo, em "Memória Escrita" (Written Memory, 2012), Caterbetti compilou e interveio numa série de escritos originais de Jorge Julio López, principal testemunha no julgamento de Miguel Etchecolatz (responsável por centenas de assassinatos e desaparecimentos durante a ditadura de 1976). López foi raptado e torturado durante meses nos anos setenta e, em 2006, desapareceu novamente quando se dirigia para testemunhar no julgamento.

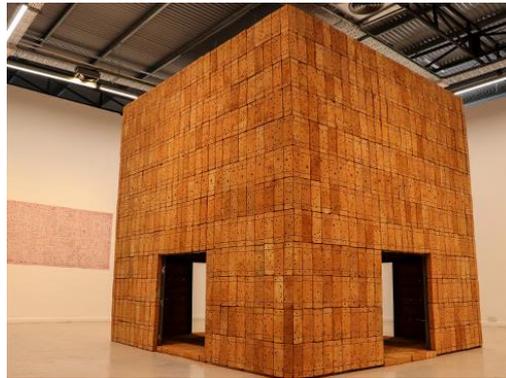
3 Siga este link para o vídeo da fase final: <https://www.facebook.com/museomarcolaboca/videos/106751850208358> (06/13/2022).

4 Uma descrição em vídeo e um passeio pela exposição podem ser vistos em: <https://www.facebook.com/museomarcolaboca/videos/106751850208358/> (06/07/2022).

Este laboratório funcionaria através de uma diversidade de estratégias e ações: primeiro, "Coleção em Diálogo", um programa que convida os artistas emergentes a apresentar ou criar obras de arte e exibi-las com peças da sua escolha juntamente com obras de nomes reconhecidos que já fazem parte da Coleção Cadenas. Por exemplo, a segunda exposição MARCO produzida - "Cosas que ojo no vio" (Things that the Eye did not see – Coisas que o olho não vê) - foi dedicada ao artista residente Gabriel Chaile, de Tucuman, cujas obras de arte dialogavam com as de Antonio Berni e León Ferrari.¹ Chaile construiu "70 vezes 7" (Setenta vezes sete), um cubo feito de tijolos expostos, ligado a uma estrutura metálica interna com acorde metálico. Fez 7

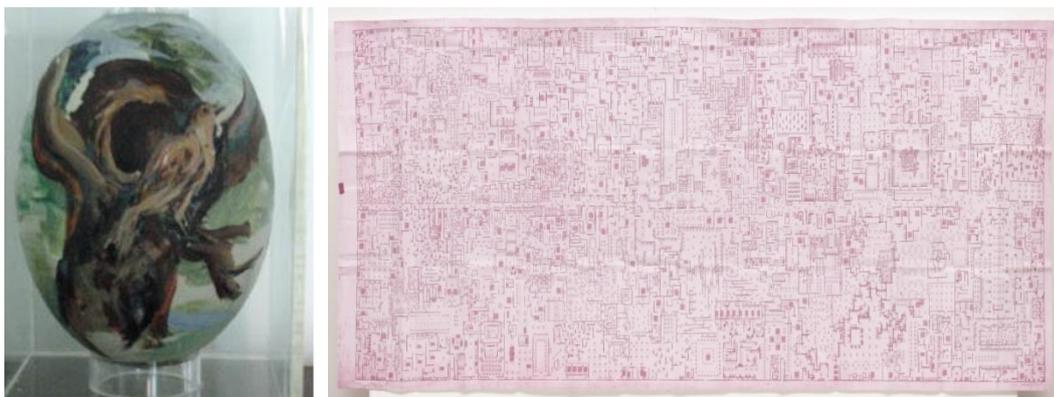
buracos em cada tijolo (700 no total), formando uma espécie de linguagem ou partitura musical.² No interior do cubo, colocou um ovo pintado, cuja cor era semelhante à da estrutura de tijolo, o que dificultava a separação um do outro. Quanto às outras peças, Chaile escolheu "Paisano con hornero" (Vereador com padeiro) de Berni e "Rua 1980" (Rua 1980) de Ferrari. A primeira é um pequeno ovo pintado à mão que mostra uma imagem de dois pássaros entrelaçados com uma árvore e floresta ao fundo, enquanto a segunda é um diazótipo heliográfico, em papel, da série "Fotos e batalhas da coleção" que retrata o mapa de uma cidade imaginária.

Figura 4 - "70 vezes 7" (Gabriel Chaile, 2018)



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

Figure 5 - Da esquerda para a direita: "Paisano con hornero" (Antonio Berni, s/d) e "Rua" (León Ferrari, 1980)



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

1 O vídeo da exposição pode ser encontrado aqui: <https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/112213036328906/> (06/13/2022).

2 Os seguintes vídeos apresentam o processo de produção:

<https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/114388912777985/>;

<https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/2104343896483269/> (06/13/2022)

Em segundo lugar, realiza-se a criação do "MARCO Arte Foco", um programa de workshops e residências que convidou artistas de todo o país a criar obras de arte *in situ*. Para este efeito, o MARCO construiu 6 ateliês em forma de janela e um espaço de exposição de 100 metros quadrados sob a autoestrada do Paseo de las Artes¹, em frente à La Usina del Arte, um museu público de arte, fundado em 2011.² Alguns dos artistas que participaram no programa são Laura Ojeda Bar, Alfredo Dufour, Mauricio La Chola Poblete, Javier Soria Vázquez, Ramiro Quesada Pons e Bruno Del Giudice.³

Neste projeto, os papéis do artista e do público fundem-se ligeiramente, uma vez que os visitantes podem afetar a obra de arte pela sua presença durante a produção, a interação é encorajada pelo não isolamento e ausência de vidraças (Wylie, 2020) no "laboratório" ou do espaço experimental do complexo expositivo. Enquanto os artistas trabalhavam, os transeuntes podiam entrar nas oficinas tipo janela, que estavam mesmo ao lado da grande área de exposição, falar com os artistas, fazer perguntas e até fazer sugestões. Este tipo de interação criou um espaço de diálogo e discussão entre artistas e público (Meyer, 2011), e era frequente encontrar curadores que visitavam os workshops, o que fomentava conversas entre eles e o público.

Além disso, a variedade de materiais e disciplinas configurava uma série de produções heterogêneas que se ligavam entre si, uma vez que a presença dos residentes era sincrónica e, portanto, os artistas criaram os seus projetos em conjunto. As exposições resultantes - individuais e coletivas - por vezes, sobrepunham-se umas às outras durante um curto período de tempo. Por exemplo, em 2019, a exposição de Alfredo Dufour "No me digas 'entiendo'" (Não me digas 'compreendo')

foi apresentada de 1 de dezembro a 31 de março, ao mesmo tempo que Carlos Cima apresentava "Las teorías conspirativas de mi familia" (As teorías conspirativas da minha família) de 1 de março a 30 de junho. A finalidade de ter duas exposições de residentes a coexistirem, durante um mês, reporta para os objetivos do MARCO: construir uma plataforma de colaboração para jovens artistas emergentes na qual possam desenvolver a sua prática.

É relevante salientar que "MARCO Arte Foco" apresentou jovens artistas emergentes de todo o país, uma ação que desafia a centralidade da cidade de Buenos Aires no âmbito da arte local, bem como residentes do Chile, Itália, Espanha e Canadá. Assim, o programa ajudou à descentralização das práticas artísticas através de um exercício do que Claire Bishop (2013) referiu como "museologia radical", uma operação curatorial que perturba as narrativas hegemónicas. "MARCO Arte Foco" foi suspensa em 2020 devido à pandemia de Covid-19, e não foi retomada desde então.

A terceira estratégia para dar vida a este laboratório é uma programação pública que inclui visitas guiadas (com profissionais da educação, curadores e artistas), conferências e eventos especiais. Entre as propostas mais interessantes estão "Cover" (um ciclo de exposições de participantes do Programa de Artistas da Universidade Di Tella - programa experimental contemporâneo para artistas emergentes), "LAV" (um projeto para criar e mostrar um arquivo dos artistas mexicanos Mónica Meyer e Lorena Wolffer, e da argentina Diana Schufer), "Dupla" (um convite à leitura, de escritos de outros ou deles próprios com um público ao vivo, dirigido a curadores, críticos e artistas), "Taller Libro Bomba" (um workshop de criação de livros para crianças dos 8 aos 15 anos), "Fantasmas en La Boca" (passeios

1 São aqui apresentadas uma descrição e visita às oficinas:
<https://www.facebook.com/watch/?v=101990930684450>
(06/07/2022).

2 A Usina del Arte está situada numa antiga central eléctrica de 1916, um edifício feito pelo arquiteto italiano Giovanni Chiogna. Os seus 15.000 metros quadrados incluem salas de música (com uma sala sinfónica para 12.000 pessoas), uma sala de cinema e várias galerias de exposições.

3 Em 2018, os residentes eram Laura Ojeda Bar (Buenos Aires), Carlos Cima (Buenos Aires), Alfredo Dufour (San

Juan), Matías Ercole (Buenos Aires), Cecilia Azniv Lutufyan (Salta), Carolina Martínez Pedemonte (Buenos Aires), Mauricio Poblete (Mendoza) e María Sábato (Buenos Aires). No ano seguinte, a lista incluiu Gaspar Acebo (Buenos Aires), Guillaume Brisson-Darveau/NES Residência de Artistas (Canadá), Martín Fernández (San Juan), Samantha Ferro (Córdoba), Alfredo Frías (Tucumán), Bruno Del Giudice (Chaco), Agustín González Goytía (Tucumán), Andrés Lima (Chile), Ramiro Quesada Pons (Mendoza), Stefano Serretta (Itália), Javier Soria Vázquez (Tucumán), Candela Soto (Espanha) e Melisa Zulberti (Tandil).

temáticos com histórias de fantasmas e lendas urbanas do bairro) e as chamadas abertas a artistas de vídeo para produção de conteúdos relacionados com diferentes temas, tais como o ambiente ou a violência de gênero.

Estas ações são complementares à programação da exposição e à coleção do MARCO, mas ao mesmo tempo estimulam conversas entre diferentes públicos e expandem o âmbito de ação do museu, indo para lá das suas paredes em direção aos arredores. Neste sentido, estes projetos atraem públicos que, normalmente, não visitariam um museu, mas que estão interessados na história do bairro, tendo assim efeitos sociais diretos.

Se consideradas em conjunto, estas estratégias servem o propósito de criar uma imagem da arte contemporânea e da contemporaneidade de acordo com termos e objetivos específicos. Como salienta Mary Anne Staniszewski (2001): "As exposições, tal como as próprias obras de arte, representam o que pode ser descrito como temas, questões e agendas ideológicas conscientes e inconscientes" (p. xxii). Quando consideradas como meio, as exposições atuam também como interface entre o corpo dos espectadores e as obras de arte expostas, bem como com a arquitetura do próprio espaço, sob um enquadramento político e ideológico específico (Ferguson, 2005; O'Neill, 2012). A um nível mais geral, programas institucionais como os do MARCO - não apenas exposições, mas também programas públicos como visitas guiadas, workshops de artistas ou o "Taller de Libro Bomba", bem como projetos de carácter social como "Fantasmas en La Boca" - têm o poder de construir identidades, representações, mostrar - e esconder - aspectos da cultura social e da memória histórica.

Este artigo irá analisar como as memórias, representações e identidades são forjadas, e como o MARCO - parte de uma rede cultural maior que se expande no sul da Cidade de Buenos Aires - permeia parcialmente uma perspectiva de outra forma hegemónica, centrada, criando um laboratório eficaz de contemporaneidade.

2. EXPOSIÇÕES, REPRESENTAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

As exposições e programas públicos têm sido um veículo privilegiado para as produções artísticas. As instituições levam a cabo a sua missão e objetivos através de exposições, workshops, conferências e visitas, entre outras estratégias. Ao fazê-lo, apresentam uma construção cultural destinada a construir uma imagem de si próprias e do que representam. Neste sentido, Mary Anne Staniszewski estudou a história das exposições no MoMA, e considerou a exposição na instalação como uma das ferramentas mais eficazes para representar perspectivas ideológicas, projetar uma imagem institucional para o público e construir memória (ou, mais precisamente, memórias) (2001). A autora menciona uma fase experimental de exposição na instalação entre os anos 20 e 60, com intensa atividade durante os anos 50. Ela identifica elementos como a iluminação, a cor das paredes e as estruturas de exposição (por exemplo, os tipos L e T de Frederick Kiesler, as experiências das vanguardas da arte ou mesmo a galeria de arquitetura e mobiliário da Bayer) como atores principais na criação de um cartão de apresentação institucional (pp. 4-10).

Outro autor que considera as exposições como uma forma de criar identidades e representações é Bruce Ferguson:

As exposições são representações de identidade, publicamente sancionadas, principalmente, mas não exclusivamente, das instituições que as apresentam. São narrativas que utilizam objetos de arte como elementos nas histórias institucionalizadas que são promovidas junto de um público (...). As "vozes" ouvidas nas exposições - o número e tipo de artistas mortos, o número e tipo de mulheres, o tipo e número de meios de comunicação, etc. - constituem uma política altamente observável, com representações como moeda e a sua medida de igualdade num processo democrático (2005, p. 126)

Ferguson considera as exposições de um ponto de vista crítico, mas semiótico, equiparando-as à retórica, relacionadas com

sistemas estratégicos de representação. O autor refere-se à viragem semiótica no campo das artes como um ponto de vista parcial, uma vez que tratar a arte como um objeto semiótico não reestruturou o estatuto da obra de arte como uma experiência especial e autónoma. Neste sentido, o papel dos museus (e exposições em geral) tem vindo a ser questionado, uma vez que estas instituições têm o poder de construir narrativas públicas e, assim, quem quer que controle as suas agendas terá uma vantagem na formação das identidades sociais. Ferguson explica que, para estes fins, todos os recursos disponíveis para e numa exposição (arquitetura, cores, iluminação, etiquetas, estrutura de segurança, mediação curatorial, brochuras e catálogos etc.) unem-se para construir um sistema hierárquico de significados; por outras palavras, seguem um plano específico para criar um determinado imaginário. Ao mesmo tempo, considera-os, em termos de economia da cultura, como produtos que circulam dentro de uma estrutura capitalista. Nesta perspetiva, um programa de exposições pode fornecer pistas para a visão que uma instituição tem sobre certas questões sociais e problemáticas, mas também do seu lugar dentro do campo, dentro da tensão das relações público-privadas.

No MARCO, o programa de exposições concentra-se principalmente na arte contemporânea, e na sua intersecção com a coleção dos Três Pinos. As exposições são organizadas principalmente em três tipos:

artistas do programa de residência, diálogos entre artistas emergentes (por vezes, artistas em residência) e empresas consolidadas da coleção; e artistas emergentes não-residentes convidados pela instituição.

O primeiro grupo é formado por participantes nos programas de residência de 2018 e 2019. A primeira destas exposições foi "No me digas entiendo" (Não me digas compreendo) de Alfredo Dufour (de 12/01/2018 a 31/03/2019), que construiu uma instalação que ocupava toda a galeria através de desenhos nas paredes (originalmente feitos num computador usando Tinta) completados com objetos da vida quotidiana e materiais precários que recolheu das ruas. Também criou animações, quadro a quadro, para acrescentar um elemento lúdico à exposição. As paredes desenhadas brincavam com algumas das ideias mais estabelecidas na arte, como o conceito de perspetiva de Da Vinci, ou a ideia de arte como uma janela aberta para o mundo (com desenhos de janelas reais).¹

Durante 2019, houve exposições individuais de Carlos Cima, Ramiro Quesada Pons e Laura Ojeda Bar. Cima trabalhou com pinturas de grande formato, referenciando momentos familiares e espaços que o artista conhecia. Baseou a sua visualidade em fotografias de família e retratou não só os seus pais, irmãos, etc., mas também objetos do seu dia-a-dia, especialmente aqueles envolvidos em rituais tais como festas e aniversários (flores, peças centrais, bolos de aniversário, etc.).²

1 Segundo Erwin Panofsky (2003), Da Vinci e os artistas da Renascença inventaram a noção de perspetiva - que mais tarde foi tecnicamente aperfeiçoada e simplificada - como uma forma de negar a superfície material da pintura, para fazer da obra de arte uma "janela para o mundo", um artefacto transparente de visão para a "realidade". Especificamente, o conceito de perspetiva pode ser definido, para Panofsky, como uma construção geométrica produzida considerando um centro de ponto visual, a partir do qual todas as figuras e formas seguem "raios visuais" para determinar a sua posição relativa e tamanho/volume.

Uma vez esboçado, o "mapa" estrutural pode ser transferido para outro desenho para obter a perspetiva projectada (pp. 11-12). Por outras palavras, é um sistema para criar um espaço plástico ilusório: uma construção intelectual e cultural, correspondente a uma representação específica do mundo num determinado momento da história (Francastel, 1998, p. 154).

2 Um pequeno vídeo que mostra o processo criativo está disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=MTHZVAAs7Q4> (06/13/2022)

Figura 6 - Vista das instalações da exposição “Las teorías conspirativas de mi familia”, (As teorias conspirativas da minha família) com trabalhos de Carlos Cima



Fonte: Imagem gentilmente cedida por Paseo de las Artes Pedro Mendoza

A exposição de Quesada Pons, chamada "La imagen definitiva" (A imagem definitiva) é uma instalação site-específica concebida como a última parte de uma trilogia de exposições iniciada em 2017¹. A instalação inclui algumas esculturas metálicas feitas para parecerem

aranhas, com a cabeça feita com pedra e as pernas metálicas pregadas. com fotografias ou pinturas digitais no chão e nas paredes, proporcionando assim uma ligação à história da arte ao mesmo tempo que atualiza os seus géneros e estilos (Figura 7).

Figura 7 - Vista da instalação da exposição “La imagen definitiva” (A imagem definitiva), com trabalhos de Ramiro Quesada Pons



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

A exposição de Ojeda Bar chamava-se "Una es la medida del mundo" (Um [self] é a medida

¹ Um vídeo do trabalho em curso pode ser encontrado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=MICKbrdFCPc> (06/13/2022). As outras duas mostram parte desta trilogia são "La imagen real" (A imagem real) na Bienal de Arte Jovem em 2017, e "La imagen accidental" (A imagem

accidental) na Galeria Miranda Bosch em 2018. Para mais informações sobre a trilogia, visite: https://www.youtube.com/watch?v=1Tm0Rrj_BRM (06/13/2022).

do mundo)¹ e incluía peças que os artistas tinham feito nos 10 anos anteriores, experimentando tanto meios como materiais. O resultado foi uma estética heterogênea e uma série multidisciplinar de obras que

subvertem certas categorias de arte (Figura 8). Nenhum dos outros residentes tinha exposições a solo, mas alguns deles participaram em exposições coletivas e no programa "Coleção em diálogo".

Figura 8 - Vista das instalações da exposição "Una es la medida del mundo", (Um [self] é a medida do mundo) com trabalhos de Laura Ojeda Bar



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

Todas estas exposições partilham a sua natureza multidisciplinar, seja em termos de materiais utilizados, linguagens artísticas apresentadas e/ou incorporando elementos de outros campos do conhecimento e mesmo da vida quotidiana. As referências ao mundo da arte e ao entrelaçamento extra artístico são transversais às quatro exposições. Por outro lado, o programa em si é esteticamente heterogêneo, sem narrativa ou estilo hegemónico. Neste sentido, as exposições e as obras de arte exemplificam algumas das características da arte contemporânea tal são como compreendidas por autores como Arthur Danto (2009), Terry Smith (2006) ou Andrea Giunta (2014).

Danto concentra-se na falta de "narrativas dominantes" e de uma perspectiva teleológica após a Era do Manifesto - ou seja, da arte moderna - como características da arte contemporânea. Na sua opinião, a heterogeneidade de estilos é acompanhada por uma utilização diferente do passado e do futuro: a arte contemporânea, cujo aparecimento ele situa nos anos 60, não nega o passado, mas reconfigura-o, não projetando o futuro como uma evolução linear. Terry Smith (2006) partilha a visão de Danto sobre a arte contemporânea, mas acrescenta a ideia

da presença de uma multiplicidade de vezes, com ênfase no presente. Smith usa alguns exemplos para ilustrar a ideia de múltipla coexistência do presente numa mesma obra de arte, e depois define a arte contemporânea como "...aquela que emerge de dentro das condições da contemporaneidade (...) mas que se projeta através e em torno destas, como uma arte daquilo que realmente está no mundo, daquilo que está para ser no mundo, e daquilo que está para vir" (p.692). Esta visão incorpora a ideia de usar o tempo de forma diferente, de um presente constante. Giunta (2014) pesquisa a arte contemporânea numa perspectiva sul-americana, localizando os seus primeiros sinais nalgumas experiências dos anos sessenta, e refere-se a uma multiplicidade de estilos e tempos. A autora afirma que o regime moderno está em crise e o impulso do presente, do imediato, é hegemónico nos tempos atuais. Ela também sustenta que o modelo de centro e periferia se tornou obsoleto e inválido (p. 6).

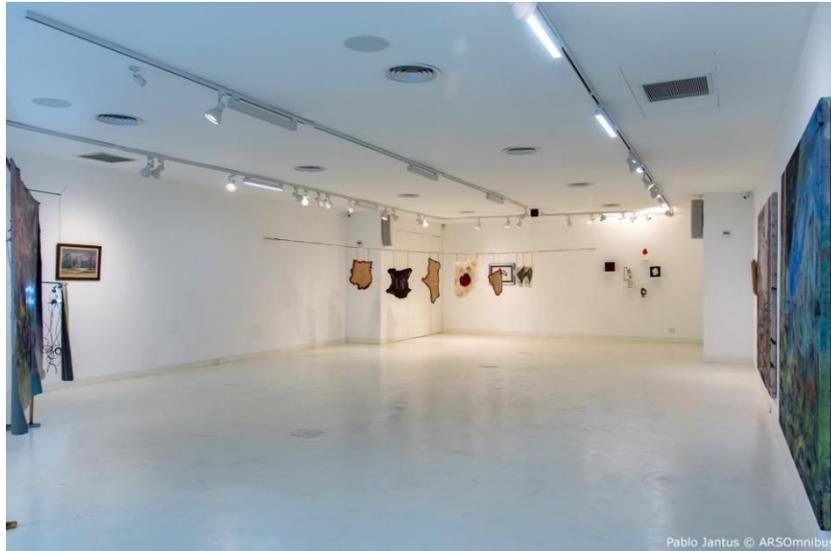
O programa de exposições no MARCO, em si mesmo, é de natureza heterogênea. Como mencionado anteriormente, em todas as exposições de artistas residentes foram experimentados uma multiplicidade de materiais, meios de comunicação e disciplinas.

¹ Um pequeno vídeo do processo criativo pode ser visto aqui:

<https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/107500923466784> (06/13/2022).

O segundo grupo, que apresentou artistas emergentes em diálogo com nomes consolidados, não foi diferente. A mostra de Gabriel Chaile com Berni e Ferrari pode ser considerada a primeira da série "Coleções em Diálogo". Seguiu-se uma exposição de Bruno Del Giudice, Agustín González Goytía e Lucrecia Lioni.¹

Figura 9 - Vista da instalação da exposição "Colección en diálogo" (Coleção em diálogo), com trabalhos de Bruno Del Giudice, Agustín González Goytía e de Lucrecia Lioni



Fonte: Fundación Tres Pinos

Del Giudice construiu "Río'tsunami" (Rio'tsunami), uma instalação composta por duas pinturas feitas com tinta acrílica e spray sobre uma tela criada com papel publicitário gráfico, sobre uma estrutura construída a partir de tubos de gás reciclado da zona de La Salada², o mercado que o artista retrata nas suas pinturas. A obra faz referência à

desigualdade social, uma vez que as pessoas que trabalham em La Salada têm condições precárias de emprego. A obra foi exposta juntamente com o "Monte santiagueño" de Antonio Berni (Montanha de Santiago), uma paisagem tranquila que atua como contrapartida ao barulho na instalação de Del Giudice.

1 Ver um vídeo de abertura aqui: <https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/397204174299105> (06/13/2022).

2 La Salada é um mercado construído por imigrantes bolivianos, em 1991, no exterior da cidade de Buenos Aires, em Ingeniero Budge (Lomas de Zamora). Com uma superfície total de 20 hectares e cerca de 6.600 lojas, originalmente ilegais, os principais produtos da feira são cópias apócrifas das principais marcas de roupa. Ao longo dos anos, a maioria dos proprietários de lojas começou a pagar impostos e a gestão do mercado assinou acordos com os governos locais para implementar políticas

socioeconômicas específicas para a área. La Salada acrescentou mais duas propriedades ao local principal, e estima-se que mais de 20.000 pessoas visitam o mercado todos os dias, embora o seu estatuto legal se encontre atualmente numa zona cinzenta, já que as leis foram adaptadas para permitir certas atividades, mas a maioria dos produtos continuam a ser apócrifos. (Benecia & Canevaro, 2017, pp. 176-178). Além disso, as leis e regulamentos laborais não são seguidos, e foram formalizadas queixas sobre exploração laboral ("Rescatamos a 36 víctimas...", 2018).

Figura 10 - Vista da instalação da exposição “Río’tsunami” (Rio Tsunami) (Bruno del Giudice, 2019) e “Monte Santiagueño” (Monte Santiago) (Antonio Berni, s/d)



Fonte: : Fundación Tres Pinos

González Goytía produziu "Variaciones sobre 'Álamo' de Alfredo Gramajo Gutiérrez" (Variações sobre 'Álamo' de Alfredo Gramajo Gutiérrez), uma série de duas telas exibidas num espelho que retratavam uma versão diurna e uma versão noturna da obra de

Gramajo Gutiérrez . Além disso, a pintura original é exposta junto às variações de González Goytía. A presença simultânea da peça original e da versão atualizada cria umnexo intergeracional e incorpora González Goytía a uma historiografia da arte local.

Figura 11 - Vista da instalação da exposição “Variaciones sobre ‘Álamo’ de Alfredo Gramajo Gutiérrez” (Agustín González Goytía, 2019) e “Álamo” (Alfredo Gramajo Gutiérrez, s/d)



Fonte: Arsómnibus. Imagem gentilmente cedida por Pablo Jantus

Lionti apresentou "Muertes con abstracciones" (Mortes com abstrações), um grupo de seis figuras feitas com couro de diferentes animais, fio, madeira, metal, acrílico e guache penduradas num estendal e que estavam em diálogo com peças de Carlos Alonso (um desenho a tinta), Miguel Ángel Vidal, Gyula Kosice e Enio Iomi (esculturas), artistas que representam o movimento de abstração

geométrica na Argentina. A referência a uma história de arte local é expressa de uma forma semelhante à da obra de González Goytía. Aqui, como proposto por Danto e Smith, o passado é reconfigurado para criar obras de arte contemporânea que falam não só de história da arte, mas também, sobre o presente.

Figura 12 - Vista da instalação da exposição “Muerte con abstracciones” (Morte com Abstrações) (Lucrecia Lioni, 2019) e trabalhos de Carlos Alonso, Miguel Ángel Vidal, Gyula Kosice e de Enio Iomi



Fonte: Arsómnibus. Imagem gentilmente cedida por Pablo Jantus

É relevante salientar que estas exposições (Chaile's e a exposição coletiva) apresentam as obras dos artistas que participaram no programa de residência ou receberam bolsas/financiamento da Fundação Tres Pinos (é o caso de Lioni). Em contraste, "Trama Sinfónica" (Symphonic Weft – Trama Sinfónica) confronta obras de Luis Felipe Noé, um dos maiores nomes da arte argentina desde os anos 60, com peças de Marina De Caro, Matías Ercole, Agustín González Goytía, Mauro Koliva, Catalina León, Lucrecia Lioni, Julia Masvernat, Mónica Millán, Alexis Minkiewicz, Mauricio "La Chola" Poblete y

Cristina Schiavi. A lista de artistas, presentes na coleção, do MARCO inclui os residentes e bolseiros da Fundação Três Pinos, e também artistas que têm um lugar relevante na arte contemporânea desde os anos noventa (De Caro, Masvernat, Millán e Schiavi). A exposição propõe uma teia polifônica de visualidades que convergem e divergem através de uma variedade de materiais e poéticas. O ponto de partida foi o "Sin-fonía" (Sinfonia) de Noé, uma pintura datada da década de 1980 e retomada durante a pandemia de Covid-19.

Figura 13 - Vista da instalação da exposição “Trama Sinfónica”



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

A natureza experimental do museu - expressa, por exemplo, na criação das oficinas e residências - é utilizada como parte de uma estratégia de posicionamento. Por outras

palavras, o laboratório da contemporaneidade do MARCO legitima as suas próprias produções, artistas e coleções através dos seus programas. Neste caso, os residentes

são incluídos numa história canônica de arte e a instituição posiciona-se como um ator importante no campo da arte contemporânea.

Ao mesmo tempo, as obras de arte expostas nestas exposições descrevem experiências feitas para o MARCO: são específicas do local e do tempo, e os artistas produzem como se estivessem num laboratório, com uma lógica de tentativa e fracasso: experimentam materiais, temas, tradições, percepção. Neste sentido, é relevante recordar a definição de arte atual (contemporânea) de Reinaldo Laddaga:

Um artista se expõe, mas não finge que o que expõe é sua nudez definitiva. Ele sabe que todos nós suspeitamos que isso não é possível. Tampouco se expõe em nenhum transe de sua vida: um artista se expõe no decurso de uma operação em si mesmo. O que ele nos mostra não é tanto "a vida (ou sua vida) como ela é", mas uma fase da vida (ou sua vida) que se desenvolve sob condições controladas¹ (Laddaga, 2010, p. 11)

O autor continua a descrevendo esta "estética de laboratório" como uma forma de produzir arte contemporânea: os artistas concebem o seu trabalho no seio de uma rede de relações; experimentam materiais (geralmente incorporando texturas e objetos extra artistas) e temas. Voltam-se para a história da arte remota e recente e formam coleções de imagens, textos, sons para atualizar a tradição. A arte contemporânea, para Laddaga, reconhece a sua própria natureza contingente e colaborativa, a relevância da experiência e de considerar a ligação da arte com a ciência e outros campos do conhecimento (p.19-22).

Nas exposições acima mencionadas, estas características são facilmente identificadas: os artistas em residência trabalham

simultaneamente e produzem *in situ* nos ateliês², experimentam a utilização de materiais e meios, com a recontagem/reversão da tradição e da história (não só da arte, mas também da história nacional e mundial) e mesmo com a sua própria relação com outros artistas -nomeadamente, da coleção Três Pinos. A maioria das exposições são concebidos como colaborações (seja com outros artistas e instituições ou com curadores, por exemplo) e emergem da apresentação de partes das suas vidas, mas também tendo em consideração o público.

O terceiro tipo de exposições no MARCO é dedicado aos artistas - na sua maioria, emergentes - convidados a participar com trabalhos encomendados, especialmente criados para estas exposições. Estas incluem a inaugural "Errata" (Errata) de Jorge Caterbetti (mencionada acima), "Enlightning/Illuminarse" (Iluminando-se) de María Bouquet, "Venus Perversa" (Venus Perversa) de Kenny Lemes (Wicked Venus), "Rep(ú)blica" (República) (Rep[ub]lic) de Alexis Minkiewicz, "Futuras Cavernas" (Futuras Cavernas) de Ana Clara Soler, "Bomba de brillo/Espectacular" (Bomba de Brilho/Espetacular) de Cynthia Cohen, uma antologia chamada "De Paris a Buenos Aires" (De Paris a Buenos Aires) com obras de Juan Stoppani e Jean Yves Legavre; e "El Atajo" (O Atalho), de José Luis Landet.

Bouquet produziu uma série de esculturas de luz, feitas com lâmpadas de 15 cores e 5 sequências em madeira, cada uma com diferentes formas (principalmente geométricas) e cores, penduradas nas paredes ou no chão, com paredes pintadas de preto e escuras dentro da galeria (Figura 13). O projeto foi patrocinado pela Fundación Melián³ e pelo Ministério da Cultura da Cidade

1 Traduzido do inglês para o português pelo Vanda Maria Gonçalves de Sousa: "Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo. Lo que nos muestra no es tanto "la vida (o su vida) como es", sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas" (Laddaga, 2010, p. 11)

2 Laddaga menciona que a arte contemporânea é uma experiência mais semelhante à visita ao estúdio de um artista do que à ida a um museu moderno (p. 11). No

MARCO, as oficinas combinam ambas as instâncias, uma vez que as visitas durante a produção são permitidas, mas as exposições abrem num espaço separado, uma galeria perto das oficinas/estúdios.

3 A Fundación Melián de Arte y Cultura Latinoamericana (Fundação Melián de Arte e Cultura Latinoamericana) nasceu em 2011, na cidade de Córdoba, Argentina (a segunda maior cidade do país, depois de Buenos Aires), e é um empreendimento privado não governamental sem fins lucrativos. Com presença tanto no Brasil como na Argentina, promove e apoia projetos de arte e artistas

de Buenos Aires. A artista fazia referência a algumas culturas que estudaram formas geométricas constantemente presentes na natureza e construiu configurações matemáticas que resultavam em diferentes usos da luz.¹

Figura 14 Vista da instalação da exposição “Enlightening” (Iluminando-se), com trabalhos de María Bouquet



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

Lemes apresentou uma série de fotografias desconstruindo as noções de beleza, amor e gênero através da transformação da imagem de Vénus. Todas as fotografias foram tiradas em casas particulares, refletindo assim espaços e situações íntimas enquanto recuperava um certo elemento performativo.

Figura 15 - Vista da instalação da exposição “Venus perversa”(Vénus perversa), com trabalhos de Kenny Lemes



Fonte: Imagem gentilmente cedida por Paseo de las Artes Mendoza

Minkiewicz reverte e desconstrói o estatuto da República triunfante que se situa no topo do edifício do Congresso, em Buenos Aires, para mover simbolicamente "A República" para La Boca.² A figura feminina da República está invertida: pende de forma instável do teto, a fim de apontar para a realidade atual do país e

perdeu os seus louros, carroças e rédeas. O artista destaca, igualmente, a natureza colonial do monumento original, construído nos finais do século XIX, quando o programa político argentino adoptava a cultura e os símbolos europeus.

emergentes da América do Sul. Desde a sua criação, a Fundación Melián tem organizado exposições, contribuído para a realização de projetos de artistas, e tem financiado a participação de galerias e artistas em eventos internacionais tais como feiras (Context art Miami, Shganghai Art Fair, entre outros) e bienais.

¹ Está disponível um vídeo em: <https://www.facebook.com/paseopedrodemendoza/videos/362888810953631/> (06/13/2022).

² É relevante salientar que os habitantes do bairro de La Boca referem-se à obra como "A República de La Boca". De certa forma, descreve a natureza endógena do bairro, em que os novos habitantes não são frequentemente recebidos de uma forma acolhedora.

Figura 16 - Alexis Minkiewicz e vistas da instalação dos seus trabalhos, Rep(úb)lica

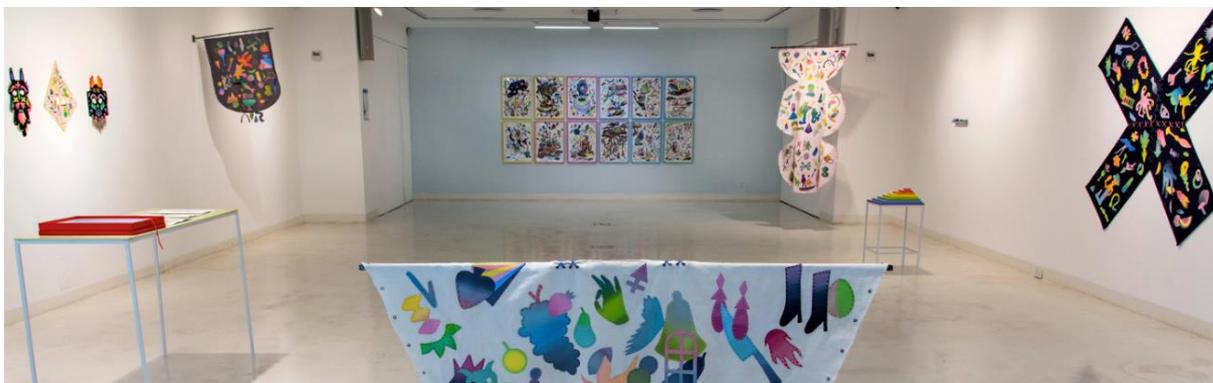


Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

A exposição de Soler funciona como uma instalação com curadoria: é formada por pinturas, esculturas e peças de vestuário, bem como por um caderno com os escritos da

artista, criando uma cena que reporta para a vida contemporânea, prestando homenagem às pinturas rupestres, com imagens que fazem referência a animais e fenômenos naturais.¹

Figura 17 - Vista da instalação da exposição “Futuras cavernas”, (Futuras Cavernas) com trabalhos de Ana Clara Soler



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

Cohen fez sete pinturas giratórias, permitindo aos espectadores alterar o ponto de vista sobre as obras de arte. A artista produziu peças pop e tradicionais, com temas que vão

desde pastilhas elásticas e gelados a naturezas mortas e paisagens, destacando como o consumismo afeta os bens, mas também as imagens (Figura 18).²

1 Um vídeo da exposição deve ser visto aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=NtTT1wBKSSI> (06/13/2022).

2 Um vídeo do espetáculo está disponível aqui: <https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/611262256468075/> (06/13/2022).

Figura 18 - Vistas da instalação da exposição “Bomba de Brillo/Espectacular”(Bomba com Brilho/Espetacular), com trabalhos de Cynthia Cohen



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

A exposição de Stoppani e Legavre é uma antologia destes representantes da arte geométrica e da arte pop que inclui algumas obras concebidas por Stoppani durante os anos sessenta (quando o artista ainda fazia

parte da geração pop, e estava reunida no Instituto Di Tella) e materializada especialmente para "De Paris a Buenos Aires".¹

Figura 19 - Vista da instalação da exposição “Stoppani-Lagavre: From Paris to Buenos Aires” (Stoppani-Lagavre: De Paris a Buenos Aires)



Fonte: Museo MARCO, Fundación Tres Pinos

Finalmente, Landet intervém em toda a galeria com instalações criadas após um longo processo de pesquisa e ressignificação de imagens, palavras e até sons. Pinturas, desenhos e colagens foram colocados não só nas paredes, mas também em estruturas de madeira feitas pelo artista, incluindo uma secretária, balcões e uma grande instalação

do tipo "open-building-like" com rampas e salas que permitem que o público vagueie.²

3. EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS: EXPANDINDO UMA VISÃO DESCENTRALIZADA

Ao contrário das produções feitas por artistas em residência nas oficinas oferecidas pelo

¹ O processo criativo pode ser visto no vídeo que se segue:
<https://www.facebook.com/museomarcoboca/videos/611262256468075/> (06/13/2022).

² Para um vídeo de uma visita guiada à exposição, oferecido pelo artista, por favor visite:
<https://www.youtube.com/watch?v=jvRNOc4blaA> (06/13/2022).

MARCO, as peças para estas exposições são feitas nos estúdios dos artistas. Neste sentido, o museu "caixas negras", o carácter experimental das obras de arte, não permitindo ao público assistir no laboratório, ao processo criativo. Esta desconexão entre experiências e exposição foi assinalada por Caitlin Donahue Wylie (2020) ao referir-se a certos museus: a autora menciona Latour, que afirma que "as caixas negras contêm processos desconhecidos e inquestionáveis que transformam entradas em saídas" (Latour, cit. em Wylie, 2020, p. 619). Para Wylie, os museus perpetuam este comportamento não mostrando os processos e os trabalhadores que levam aos objetos/factos/obras que exibem (p. 621). Em contraste, ela analisa exemplos de instituições que "caixa de vidro" as suas práticas experimentais, permitindo assim que o público observe as pessoas, materiais, processos que tornam a compreensão possível. Algumas estratégias que encontrou incluem a incorporação de laboratórios com paredes de vidro, a encenação de demonstrações de experiências, a oferta de palestras e visitas académicas ou dirigidas por especialistas e a visibilidade das salas de armazenamento. Embora haja uma melhoria em relação ao "caixas negras", Wylie acredita que estas estratégias ainda incluem uma espécie de desempenho, uma vez que ainda há alguma separação entre os trabalhadores do laboratório e os visitantes do museu e, em alguns casos, pouca compreensão dos processos reais:

A prática científica é vidrada de duas formas em laboratórios com paredes de vidro. Primeiro, o trabalho do laboratório raramente é explicado de forma eficaz (...) Os trabalhadores do laboratório colocam painéis de texto e placas caseiras à volta do laboratório para descrever o trabalho do laboratório, mas o sentido destas placas é deixado ao critério dos visitantes. Segundo, o trabalho do

laboratório é realizado, o que significa que é editado, selecionado, e de alguma outra forma, alterado em relação à forma como as mesmas tarefas seriam feitas nos bastidores. Os trabalhadores do laboratório Fishbowl não realizam trabalhos científicos apenas para o público; eles realizam contribuições legítimas e autênticas para a construção do conhecimento. Mas este trabalho é destinado ao testemunho público (p. 623)¹

No MARCO, o segundo e terceiro tipos de exposições mencionadas acima são exemplos de "caixas negras", embora os objetivos e experiências nos museus de arte sejam diferentes das desenvolvidas nos museus de ciência. Por outras palavras, as exposições de arte - e os museus de arte em geral - nem sempre têm a necessidade de explicar as obras de arte, mas partilham com os museus de ciência o desejo de criar uma experiência agradável para os visitantes, de os fazer sentirem-se bem-vindos, de tornar os seus programas acessíveis e compreensíveis para grandes audiências. Wylie também menciona os museus, mesmo quando exibem experiências em caixas de vidro "... praticam a arte da omissão (...) O Glass-boxing, portanto, apresenta uma visão da ciência que difere da ciência dos bastidores: é seletiva e autoconsciente" (pp. 629-630). Os museus de arte planeiam as suas estratégias de exposição, selecionam as obras de arte (portanto, deixem de lado outras produções) e editam informação. São, de facto, seletivos e autoconscientes.

Ao contrário desta definição, os ateliês no MARCO funcionam como estúdios: os visitantes podem interagir com os artistas; podem afetar a sua produção fazendo perguntas, fazendo observações ou simplesmente estando lá. Não há separações ou vidros dentro destes espaços (embora os estúdios, em si mesmos, tenham janelas de vidro que dão para a rua e permitem aos

1 Traduzido do inglês para o português pelo Vanda Maria Gonçalves de Sousa: "Scientific practice is glass-boxed in two ways in glass-walled labs. First, the lab's work is rarely effectively explained (...) Lab workers put up text panels and homemade signs around the lab to describe the lab's work, but making sense of these signs is left to the visitors. Second, the lab's work is performed, meaning that it is edited, selected, and otherwise changed from how the

same tasks would be done behind the scenes. Fishbowl lab workers do not act out scientific work purely for the public; they conduct legitimate, authentic contributions to knowledge construction. But this work is intended for public witnessing" (Wylie, 2000, p. 623).

transeuntes ver a obra tal como se de uma galeria de vidro se tratasse). Neste sentido, é semelhante ao que Morgan Meyer (2011) identifica em museus como o Deutsches Museum, que construiu um laboratório de investigação aberto, que "... realiza e mostra investigação "ao vivo" no campo da nanotecnologia. O objetivo deste laboratório é quártuplo: a apresentação, explicação, exposição e discussão da nanotecnologia, assim como a realização de atividades de investigação" (p. 262). Desta forma, o museu mostra a investigação em curso e envolve o público na produção e discussão. Além disso, como o laboratório pertence a um instituto universitário de investigação, existe também um programa educativo para estudantes e investigadores interagirem, fazerem perguntas e até mudarem o trabalho que está a ser feito. O laboratório aberto, para Meyer, é uma instância de diálogo e experiência, sendo os processos mais importantes do que os resultados. Neste sentido, as oficinas e residências do MARCO permitem conversas entre os artistas, o público, curadores e outros profissionais do museu, tais como educadores, conservadores, historiadores e designers de exposições. Tal como o Deutsches Museum, o MARCO é povoado por objetos que "... realizam trabalho (como um microscópio), objetos que exibem e explicam o trabalho (como modelos utilizados para demonstrações), e objetos que focam e enquadram a atenção na performance e explicação do trabalho (cartazes e quadros informativos, cartazes)" (p. 266). As exposições apresentadas no MARCO têm um potencial transformador porque fomentam estes diálogos, estas trocas, estas experiências.

Além disso, o museu MARCO abre-se à sua comunidade através de várias ações: primeiro, visitas, conferências e programas educativos. Segundo, através de projetos especiais como o "Taller de Libro Bomba", que convida as crianças a produzirem os seus próprios livros, ou a organizar visitas ao bairro (como com o programa "Fantasmas en La Boca"). Esta abertura, esta necessidade de ir além das paredes do museu e chegar à comunidade muda o papel tradicional dos museus como templos, como lugares de prática ritualista, de

contemplação, espaços que existem fora da vida quotidiana -mundane-. Nesta linha, é também relevante considerar a arquitetura do MARCO como parte do seu próprio projeto. Neste sentido, Carol Duncan (2007 [1995]) e Michaela Giebelhausen (2006) salientam a relevância da arquitetura nos museus. Duncan considera os museus locais onde certos rituais são realizados, e cujo objetivo é moldar o comportamento humano. Na sua opinião, os museus são como templos porque requerem o mesmo tipo de atenção liminar (para diferenciar obras de arte de outro tipo de produções e contemplá-las como tal) e o mesmo tipo de performatividade (os corpos movem-se e agem de uma forma específica - por exemplo, não é permitido comer-, diferente de como normalmente se movem e agem). Na sua opinião, a arquitetura pode afetar a forma como esse ritual é realizado porque cria significado (por exemplo, se o edifício se parecer com um templo grego, o seu conteúdo terá uma aura de sacralidade). Giebelhausen, por sua parte, considera a arquitetura do museu como um fator determinante em termos de condições de visualização, afetando assim a experiência do visitante e as representações identitárias (p. 42). A autora acredita que a arquitetura pode mudar a forma como as obras de arte são vividas, a forma como a performance é executada, porque é tão significativa - em termos semióticos - como qualquer outro elemento ou recurso. Esta opinião é partilhada por Ferguson (2005), que assegura:

O sistema de uma exposição organiza as suas representações para melhor utilizar tudo, desde a sua arquitetura que é sempre política, às suas colorações de parede que são sempre psicologicamente significativas, aos seus rótulos que são sempre didáticos (mesmo, ou especialmente, nos seus silêncios), às suas exclusões artísticas que são sempre poderosamente ideológicas e estruturais nas suas

*admissões limitadas, à sua iluminação
que é sempre dramática (p. 128)¹*

Ao considerar o museu como um todo (incluindo os seus programas de exposição), a sua arquitetura tem a mesma relevância que o desenho da exposição, a iluminação, a etiquetagem, etc. No Marco, a arquitetura define certas possibilidades e condições para o espectador público (especialmente porque o edifício costumava ser um cinema e o seu estilo e utilização anterior afetam tanto o significado como a experiência). Contudo, existe flexibilidade em termos de concepção e desenvolvimento da produção. Por exemplo, o espaço - mesmo dentro dos limites do tradicional "cubo branco" (O'Doherty, 2011) - foi transformado para acolher espetáculos como "Rep(úb)lica", "Río'tsunami", "Trama Sinfónica" e "Bomba de Brillo/Espectacular", onde é utilizado de diversas formas e reconicionado para exibir diferentes tipos de obras de arte, suportes e formatos. Esta plasticidade da arquitetura, que não define o museu ou o seu conteúdo como os museus tradicionais habitados (Carol Duncan menciona o templo ou edifícios tipo palácio como o Louvre ou o Museu Britânico) é combinada com projetos que expandem o seu raio de ação, como os programas destinados a ligar-se ao bairro, à comunidade. Neste sentido, as próprias paredes mudam o seu significado, uma vez que o MARCO afeta o seu contexto, tanto dentro como fora dos seus limites arquitetónicos.²

¹ Traduzido do inglês para o português pelo Vanda Maria Gonçalves de Sousa: "The system of an exhibition organizes its representations to best utilize everything, from its architecture which is always political, to its wall colorings which are always psychologically meaningful, to its labels which are always didactic (even, or especially, in their silences), to its artistic exclusions which are always powerfully ideological and structural in their limited admissions, to its lighting which is always dramatic" (Ferguson, 2005, p. 128).

² Desde a pandemia de Covid-19, MARCO expandiu a sua presença digital para chegar ao público e implementou outros programas para interagir com a comunidade local. A este respeito, algumas das estratégias criadas pelo museu são: palestras de artistas conhecidas como "MARCO em casa" ("Marco em casa") - apresentadas como formato de vídeo online -, um podcast semanal com convidados (artistas, galeristas e curadores) da cena artística local, "Tramas del arte" ("Art Webs") - uma série de pequenos áudios onde um crítico, curador ou historiador de arte apresenta um tópico específico (por exemplo, "artes eletrónicas", "arte pop", etc.); e "Diccionario contemporáneo" ("Dicionário Contemporâneo"), um programa de histórias no Facebook

Além disso, embora a imagem da contemporaneidade criada por este museu experimental esteja alinhada com algumas correntes globais - alguns dos artistas desenvolveram carreiras relevantes, especialmente na Argentina mas também internacionalmente - existe uma componente descentralizada e contra-hegemónica tanto na seleção de artistas como nas exposições.

Em termos de seleção, os artistas que participaram nas exposições de MARCO são jovens criadores emergentes que vivem e trabalham em algumas das 23 províncias da Argentina. No país, a Cidade Autónoma de Buenos Aires (que pratico funciona como uma província que é também a capital do país) concentrou, historicamente, a maior parte da produção artística argentina: contém a maioria das galerias, museus e oficinas, e a maioria dos artistas das províncias viajam para a cidade para fazer o seu nome.³ A cidade é, de facto, uma paragem obrigatória para os artistas argentinos que queiram ser relevantes no circuito local. Por conseguinte, escolher e mostrar artistas de outras províncias implica permear, parcialmente, o circuito hegemónico. Esta inclusão da arte "provincial" é frequentemente acompanhada por um diálogo entre eles e artistas estabelecidos, uma agência que visa incorporar os criadores mais jovens a uma certa historiografia, tornando as suas produções relevantes dentro do campo, acrescentando-lhes valor e importância.

que define formatos, disciplinas ou aspetos específicos da arte contemporânea (algumas das definições incluíam "arte de instalação", "land art", "performance"). Além disso, o museu foi incluído em visitas guiadas a espaços culturais de La Boca fornecidas pela Meridiano, uma associação de galerias de arte contemporânea, e produziu conteúdos de vídeo sobre o bairro, os seus edifícios, atracões e história. Em termos de interações sociais, o programa "Depois" oferece ao público a possibilidade de combinar bebidas no café com uma visita guiada através do museu, durante a noite de cada sexta-feira. Finalmente, MARCO desenvolveu "Ensayo para una obra futura" ("Ensaio para uma obra futura"), uma série online de experiências teatrais baseadas na improvisação e coordenadas pela companhia de teatro La Bomba de Humo (A Bomba de Fumo). Alguns vídeos destas experiências podem ser encontrados no seguinte link: https://www.facebook.com/museomarcolaboca/videos/?re_f=page_internal (06/13/2022).

³ Um indicador da relevância da cidade de Buenos Aires em termos de cena artística, finanças, produção, emprego, etc. é que o resto das províncias são referidas como "o interior do país".

Em referência às exposições, embora a galeria esteja principalmente organizada em torno do cubo branco - ou seja, a exposição asséptica homogênea da maioria dos museus modernos - também se adapta a uma variedade de projetos e muda a sua organização para satisfazer as necessidades contemporâneas. Algumas das exposições incluíram dispositivos tecnológicos que requerem condições específicas (por exemplo, os vídeos precisam de um espaço escuro) e outras foram concebidas para um local específico (obras de arte pensadas e executadas para um espaço específico que muitas vezes também necessitam de certas condições espaciais da galeria). Houve também experiências em que o espaço da galeria não era imperativo para o desenvolvimento da exposição (como as passagens in situ nas oficinas dos residentes), e outras em que o museu deixou as suas paredes para projetos que envolviam a comunidade (como "Fantasmas en La Boca").

Finalmente, é relevante salientar que MARCO foi criado no contexto do projeto "Distrito das Artes", um plano construído pelo governo para gentrificar as zonas meridionais da cidade. La Boca é um bairro próximo do Rio da Prata, caracterizado pelas suas atividades portuárias e industriais e pela sua classe trabalhadora proletária: "A precariedade e deficiência de seus serviços e infraestruturas públicas (pavimentação, iluminação, redes de gás, água e outros) e a abundância de casas de aluguel feitas de chapas de papelão ondulado, madeira e ferro conhecidas como *conventillos*, são alguns dos diferenciais do local" (Tomasz, 2016).¹ O projeto do "Distrito das Artes", desenvolvido em 2012, foi pensado para urbanizar e melhorar estas áreas, proporcionando isenções fiscais e benefícios a pessoas, fundações, negócios e empresas que pretendiam construir espaços culturais e artísticos. Em poucos anos, muitas galerias comerciais mudaram-se ou abriram no distrito (por exemplo, P.O.P.A, Munar, Barro, Quadro, Constitución, Isla Flotante) para complementar museus e fundações como PROA e Benito Quinquela Martín. Além disso, o governo

municipal construiu, em 2011, a "Usina del Arte" a poucos metros do MARCO.

A inclusão do museu de arte contemporânea no âmbito cultural do sul de Buenos Aires pode ser vista como uma estratégia para elevar a imagem da cidade à das capitais globais do mundo, onde a arte e a cultura são vistas como indicadores do desenvolvimento de um país. No entanto, esta inserção territorial -incluindo as ações expansivas de MARCO em relação à sua envolvente e à comunidade de La Boca- pode também ser vista como uma rutura relativa de narrativas hegemônicas, uma vez que é uma forma de incorporar histórias e representações marginais, alternadas e descentralizadas num museu de arte contemporânea. Neste sentido, complementa o programa de exposições, especialmente os projetos de arte emergente e o seu contexto de produção (principalmente, as oficinas dos residentes e os diálogos com a coleção). Estas são duas ações que promovem um tipo diferente de museu, que produzem agências contra-hegemônicas e perturbadoras, que podem criar um "... mais experimental, menos determinado arquitetonicamente..." um museu que oferece "um envolvimento mais politizado com o nosso momento histórico" (Bispo, 2013, p.6). Ainda que o MARCO projete uma imagem de contemporaneidade de certa forma global, também oferece poros, onde outro tipo de representação aparece timidamente: um espaço onde, como Claire Bishop menciona, existe uma contemporaneidade dialética, uma abordagem metodológica, política da arte e dos seus circuitos. Como tal, através das suas experiências e expansão, o MARCO posiciona-se como um verdadeiro laboratório da contemporaneidade.

4. CONCLUSÕES

O Museu de Arte Contemporânea de La Boca (MARCO), fundado por Tres Pinos e inaugurado em 2018, oferece um programa de exposições, residências e ações que pode ser definido como um laboratório de contemporaneidade. Através de várias agências, o museu - como todas as instituições de arte - constrói imagens e representações

¹ Traduzido de espanhol para o português pelo Vanda Maria Gonçalves de Sousa: "La precariedad y deficiencia de sus servicios públicos e infraestructura (pavimentación, iluminación, redes de gas, agua, y otras) y la abundancia

de casas de inquilinato de chapa acanalada, madera y hierro conocidas como *conventillos*, son algunos rasgos distintivos del lugar" (Thomasz 2016, p.153).

que seguem certas agendas ideológicas e identidades de enquadramento (Staniszewski, 2001). No caso específico do MARCO, essa imagem da contemporaneidade baseia-se em características aceitas da arte contemporânea, tais como a sua heterogeneidade e natureza multidisciplinar (Smith, 2006; Danto, 2009; Giunta, 2014), e no entanto há alguma permeabilidade para narrativas descentradas.

O programa da exposição define uma estratégia clara com três tipos de exposições: artistas que participaram no programa de residência do MARCO ("Arte Foco") exibindo as suas produções (feitas in situ nas oficinas), artistas emergentes - a maioria dos quais recebeu financiamento ou foram residentes na Fundação Três Pinos - em diálogo com criadores estabelecidos que pertencem à coleção; e artistas que já começam a ser conhecidos e artistas emergentes convidados a experimentar materiais, ideias, formas de produção, etc. Estas estratégias têm o objetivo de estabelecer uma instituição experimental e posicioná-la como um agente relevante no seio da cena artística local.

No caso dos artistas em residência, o MARCO proporciona um espaço de trabalho bem como uma janela para mostrar as suas produções: as obras de arte são feitas no local e o público pode não só ver o que os artistas fazem, mas também fazer parte da sua produção, afetar a sua produção. Neste sentido, a estratégia não é a criação de caixas de vidro, mas sim torná-las acessíveis, visíveis, para o público, para mostrar os processos e os trabalhadores (Wylie, 2020). Assim, a experiência é semelhante a uma visita ao estúdio, onde os transeuntes podem envolver-se na produção artística e construir uma conversa com artistas, curadores, profissionais de museus (tais como educadores), etc.; por outras palavras, funcionar como um laboratório aberto (Meyer, 2011).

Como parte dos esforços para expandir o museu, o MARCO organizou atividades como o "Taller de Libro Bomba" (Oficina do Livro Bomba), uma oficina para crianças produzirem os seus próprios livros, e o ciclo "Fantasmas en La Boca" (Fantasmas em La Boca), que propôs visitas a diferentes locais do bairro para discutir lendas urbanas. Estas duas ações

abrem as paredes da instituição para se ligarem à comunidade local. Complementam o lugar do MARCO no cenário artístico do sul de Buenos Aires e os seus laços com outras instituições, galerias comerciais e projetos culturais abertos como parte do programa "Distrito das Artes". Estas ações visam integrar uma definição centrada da arte contemporânea e a sua ligação ao desenvolvimento urbano com narrativas não hegemónicas para fazer do museu um espaço politizado que olha para as questões sociais e tenta influenciar a sua comunidade.

Para complementar este objetivo, os artistas selecionados para exporem no MARCO provêm de uma variedade de províncias e as suas obras de arte, as suas experiências, são heterogêneas em termos de materiais, disciplinas, conceitos, formas de produção e, especialmente, narrativas. As representações que constroem, as histórias que contam têm um efeito de descentralização na história da arte local e, ao mesmo tempo, tornam os artistas mais recentes, mais emergentes, parte dessa historiografia. Os diálogos entre criadores emergentes e estabelecidos são uma forma de mudar as narrativas, de testar metodologicamente os limites do aceite e de tentar uma contemporaneidade que é dialógica (Bispo, 2013), que contesta a representação hegemónica.

A este respeito, é também relevante mencionar a exibição de Ls profundos no MARCO: embora, como mencionado anteriormente, as galerias do museu sejam geralmente organizadas como "cubos brancos" (O'Doherty, 2011), as exposições e formatos curatoriais adaptam-se a diferentes projetos e obras de arte, permeando o espaço asséptico, ideologicamente moderno. Além disso, os ateliês - tal como os estúdios - são espaços onde o significado é contestado devido à presença do público e à interação entre eles e artistas, curadores etc. Por outras palavras, a sincronia de todos estes atores (e os transeuntes que podem ver o processo de produção a partir das ruas através das janelas dos ateliês) realçam a natureza contingente do espaço.

Todas estas estratégias, programas e ações fazem do MARCO um verdadeiro laboratório da contemporaneidade, onde a arte se

encontra com a comunidade para experimentar as representações, as imagens, de hoje e de amanhã.

Os museus do futuro terão uma forte presença digital e social e irão ao encontro das exigências do público de arte experimental, colaborativa e inclusiva. Assim, irão contribuir para expandir a acessibilidade, bem como promover novos formatos e conceitos interdisciplinares, no campo das artes. As instituições que pretendem incorporar arte experimental e emergente podem oferecer narrativas e visualidades alternativas, deslocando o contexto/situação em que apresentam certas obras de arte. Algumas ações recomendadas incluem: 1- promover diálogos intergeracionais entre artistas; 2- facilitar o intercâmbio com os seus públicos, exibindo o processo criativo e não o “caixa de vidro” ou a separação de instâncias de produção, organizando visitas a estúdios, workshops, conferências e palestras para integrar profissionais de arte com o público; 3- reorganizar a sua presença digital para permitir a interação online e offline, bem como trajetórias formativas; 4- permitir a exploração artística de materiais, disciplinas, etc. fornecendo espaço e recursos; 5- incluindo criadores das chamadas “periferias” (entendidas em termos de relações centro-periferias globais e locais); e, 6- expandindo o seu âmbito de ação através da criação de projetos especificamente concebidos para uma dada comunidade. Além disso, a alteração ou actualização dos desenhos das exposições permitirá aos museus e outras instituições incorporar formatos artísticos contemporâneos, interdisciplinares e dinâmicos. Igualmente, ajudará a construir ligações variadas e diversas entre obras de arte, artistas e seus contextos, e até a modificar a compreensão dos fenómenos sociais e históricos.

Quanto à nossa investigação, os estudos museológicos e curatoriais são ainda campos fecundos a explorar, especialmente na América Latina. No caso do MARCO, há ainda estratégias a serem encontradas e implementadas, algumas delas já em curso, que serão relevantes e pertinentes de serem analisadas no futuro. A uma escala maior, estamos interessados em instituições, cenas,

exposições e outras disposições curatoriais, tais como publicações, festivais, feiras, projetos digitais etc. que permitam transformações nos seus métodos e formatos de produção e circulação. O nosso objetivo é estudar as produções artísticas emergentes e experimentais do presente e do futuro numa perspectiva interdisciplinar, concentrando-nos na sua capacidade de contruir imaginários, representações e identidades e - especialmente- nas experiências que tornam os processos criativos visíveis, palpáveis, para o público e que incluem o público nos bastidores.

REFERÊNCIAS

- Benecia, R. & Canevaro, S. (2017). “Migración boliviana y negocios. De la discriminación a la aceptación. La Salada como fenómeno social” (“Bolivian migration and business. From discrimination to acceptance. La Salada as social phenomenon”). *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 25(49), 175-196. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1980-85852503880004910> (06/06/2022)
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. Koenig Books
- Chatruc, C. (2019, September 26). El MARCo, un museo que pone a la República patas para arriba (The MARCo, a museum that puts the Republic upside down). *La Nación Cultura*, n/p. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-marco-museo-pone-republica-patas-arriba-nid2291584/> (02/21/2022)
- Danto, A. (2009). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia (After the end of Art)*. Paidós
- Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización (Civilizing rituals. Inside the public museum)*. Nausícaa
- Ferguson, B. (2005). Exhibition rhetorics in R. Greenberg, B. Ferguson and S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 126-136). Routledge
- Francastel, P. (1998). *Sociología del arte (Sociology of Art)*. Alianza Editorial.
- Giebelhausen, M. (2006). The architecture is the museum in J. Marstine (Ed.), *New Museum*

Theory and Practice. An Introduction (pp. 41-63). Blackwell Publishing

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? (When does contemporary art begin?)*. Fundación arteBA

Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente (Laboratory aesthetics. Strategies for the art of the present)*. Adriana Hidalgo

Meyer, M. (2011) Researchers on display: moving the laboratory into the museum. *Museum Management and Curatorship*, 26(3), 261-272, DOI: 10.1080/09647775.2011.585800

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo (Inside the White Cube. The ideology of the gallery space)*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

O'Neill, P. (2012). *The culture of curating and the curating of cultures*. The MIT Press

Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica (Perspective as symbolic form)*. Fabula Tusquets Editoriales

“Rescatamos a 36 víctimas de explotación laboral” (“We have rescued 36 victims of labor exploitation”) (2018, may 29th), argentina.gob.ar.

<https://www.argentina.gob.ar/noticias/rescatamos-36-victimas-de-explotacion-laboral> (06/06/2022)

Smith, T. (2006). Contemporary art and contemporaneity. *Critical Inquiry*, (32), 681-707

Staniszewski, M. A. (2001). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press.

Thomasz, A. G. (2016). Los nuevos distritos creativos de la Ciudad de Buenos Aires: la conversión del barrio de La Boca en el “Distrito de las Artes”. *EURE*, 42(126), 145-167. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v42n126/art07.pdf> (02/23/2022)

Wylie, C. D. (2020). Glass-boxing Science: Laboratory Work on Display in Museums. *Science, Technology, & Human Values*, 45(4), 618-635. DOI: 10.1177/0162243919871101

PROCEDIMIENTOS ÉTICOS

Conflicto de intereses: nada a declarar. **Financiamento:** nada a declarar. **Revisão por pares:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo da [Herança – Revista de História, Patrimônio e Cultura](#) é licenciado sob *Creative Commons*, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.