

Sobre pesquisar e habitar um museu: Aspectos metodológicos das pesquisas em Sociologia da Arte Contemporânea

Tálisson Melo de Souza^I e Guilherme Marcondes dos Santos^{II}

Resumo: Apresentamos um relato crítico da experiência de fazer pesquisa sociológica sobre arte contemporânea no Uruguai, o projeto “(Joven) Arte (Latinoamericano) en Uruguay: de 1980 a los años 2010”, como dois sociólogos brasileiros vivendo em “residência artística” numa das principais instituições de arte contemporânea de Montevideú, o Espacio de Arte Contemporáneo, situado em um antigo presídio da cidade.

Palavras-chave: *Sociologia da Arte. Arte Contemporânea. Residências Artísticas. Processo criativo.*

About researching and dwelling in a museum: Methodological aspects of Sociological Researches on Contemporary Art

Abstract: We present a critical account regarding the experience of carrying out a sociological research on contemporary art in Uruguay, the project “(Joven) Arte (Latinoamericano) en Uruguay: de 1980 a los años 2010”, being two Brazilian sociologists in “art residency” in one of the central institutions of contemporary art in Montevideo, the Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), a that is located in an old prison.

Keywords: *Sociology of Art. Contemporary Art. Artistic Residences. Creative Process.*

I Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro [bolsista CNPq]. Realizou estágio como visiting assistant in research no Center for Cultural Sociology da Yale University (bolsa Capes PDSE, 2018-19). Mestre em Artes (História e Cultura) pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (2013-15) [com bolsa integral Pro-PG/UFJF de estágio docência]. Onde também graduou-se Bacharel em Artes e Design (2009-13), com período de intercâmbio acadêmico em Teoria e História da Arte na Universidad de Salamanca, Espanha (2011-12) [com bolsa universitária]. Atua como pesquisador nas áreas de sociologia, história e antropologia das artes, concentrando-se sobre as manifestações relacionadas ao Brasil e à América Latina. Membro do NUSC (Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura - IFCS/UFRJ), e do LAHA (Laboratório de História da Arte - ICH/UFJF). Participou de estágio de pesquisa no Museo de Arte Contemporáneo da Facultad de Artes - Universidad de Chile, em Santiago (2015), como tradutor e colaborador no projeto de Catálogo Razonado da coleção de artes visuais do MAC. Também desenvolve trabalhos como artista visual e curador de exposições. Publicou em 2018, o livro *Mesmo Sol Outro*, em coautoria com Carolina Cerqueira, selecionado pelo Rumos Itaú Cultural. Recentemente, atuou como pesquisador residente no Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo, no Uruguai. Universidade Federal do Rio de Janeiro - Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20051-070. E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1456-0215>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6061720305924384>.

II Pós-doutorando (bolsista PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE). Doutor e mestre no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela UFRJ. Pesquisador associado ao Núcleo de Sociologia da Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NUSC/UFRJ) e do GRUA - Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos. Trabalha com temas relacionados à sociologia da arte, à arte contemporânea, à sociologia da cultura e às questões étnico raciais, com especial interesse sobre os processos de legitimação. E-mail: gui.marcondess@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6114-7944>; Lattes iD: 7709468078746108. Fortaleza, BR.



Figura 1
Os pesquisadores Tálisson Melo de Souza e Guilherme Marcondes dos Santos em reunião com curador Jorge Francisco Soto numa das celas da antiga Cárcel Miguelete, atual Espaço de Arte Contemporâneo de Montevidéu. Fotografia: Priscila Sandoval.

Introdução

O *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC) é um dos principais aparelhos culturais do Uruguai, mantido pela Dirección Nacional de Cultura do Ministério de Educação e Cultura (MEC) do país. Sendo a única instituição pública uruguaia voltada exclusivamente para a produção, exibição, reflexão e pesquisa em arte contemporânea. Justamente por seu escopo se voltar para a arte contemporânea, seus administradores optaram por chamá-lo de *Espacio* ao invés de *Museo*. De acordo com o texto institucional, embora carregue fundamentos próprios dos museus, o local busca se diferenciar desses, pois seu foco é a produção de artistas e intelectuais vivos¹. Esta é uma tendência

1 Acerca do nome da instituição, é interessante a leitura de seu programa institucional, disponível

mais recente das instituições culturais que, desde os anos de 1970, vêm passando por transformações em suas diretrizes; especialmente, a partir da solidificação da chamada arte contemporânea e da emergência dos centros culturais². Instituições antes diferenciadas dos museus, os centros culturais traziam uma programação múltipla para além da exibição de trabalhos artísticos e prescindiam de acervos próprios, porém, como demonstra Lígia Dabul (2008), essas fronteiras foram borradas e museus e centros culturais, atualmente, não se diferenciam tanto. Em 2001 a assembleia geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM) definiu novos rumos para a compreensão do que seja um museu; por exemplo, se anteriormente possuir um acervo era uma das principais características dos museus, a partir da mencionada assembleia este deixou de ser um critério (Dabul, 2008, p. 259). Neste sentido, o EAC pode ser encarado como uma instituição no limiar entre o museu e o centro cultural: em linhas gerais, possui programação com múltiplas atividades (embora não esteja voltada a outras linguagens artísticas para além das artes visuais), e prescinde de um acervo permanente.

O EAC foi inaugurado em 27 de julho de 2010, ocupando um prédio que antes abrigava o presídio Miguelete, construído em fins do século XIX, com projeto do arquiteto Juan Alberto Capurro (1841-1906), de acordo com o modelo panóptico concebido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832). Um modelo arquitetônico de enclausuramento em planta circular que viabiliza a observação constante e total das áreas internas desde seu exterior, de modo que as pessoas encarceradas não vejam seus guardas vigilantes. Uma arquitetura prisional que permite o *controle disciplinar* de indivíduos, como discutido por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (1987), acerca da legislação penal e a evolução dos métodos coercitivos e punitivistas do que definiu como *sociedades disciplinares*.

No antigo cárcere Miguelete foram enclausurados especialmente homens, embora algumas poucas mulheres tenham vivenciado o encarceramento no lugar, que hoje em dia mantém suas características originais praticamente intactas. De acordo com o material institucional do EAC: “A prisão foi criada como um modelo de centro de detenção que buscava a reintegração social dos indivíduos, uma meta que foi distorcida, entre outros fatores, pela sub-

em: <http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf>. Acesso em 24 de setembro de 2018.

2 Sobre as transformações em nomenclatura e função das instituições, ver: Lorente, 2008.

sequente superpopulação”³. Neste local ocorreram fuzilamentos em seus paredões na presença de autoridades carcerárias e da própria imprensa local⁴. Segundo a narrativa institucional, a prisão funcionou no lugar por 102 anos, até ser fechada, em 1986. No entanto, continuava recebendo indivíduos para aprisionamento, alterando seu perfil para os chamados “menores infratores”, o que ocorreu até a década de 1990, quando, de fato, o prédio parou de atender demandas voltadas ao encarceramento. O local permaneceu inativo até ser reaberto com a ocupação de um de seus eixos de celas pelo *Espacio de Arte Contemporáneo*, em 2010; e, em 18 de julho de 2018, outro de seus pavilhões foi reaberto, desta vez para abrigar a sede do *Museo Nacional de Historia Natural*.

A programação do espaço se dá, sobretudo, através de chamadas públicas para artistas, curadores/as/us e pesquisadores/as/us das artes visuais de todo mundo. A cada ano é lançada a convocatória para recebimento de propostas, que são julgadas e selecionadas por um júri, a partir do qual se compõe a programação da instituição no ano seguinte⁵. Deste modo, em 2017, a oitava convocatória do EAC foi aberta para o recebimento de propostas de realização de exposições individuais e coletivas, cursos, trabalhos artísticos *site specific*, residências artísticas e residências de pesquisa. Nesta chamada, nós, os autores deste texto, inscrevemos o projeto intitulado “(Joven) Arte (Latinoamericano) en Uruguay: de 1980 a los años 2010”, que funde interesses de pesquisa de cada um, buscando compreender a legitimação de *jovens artistas* no universo artístico uruguaio⁶ e abordar condicionantes

3 Livre tradução dos autores a partir de informativo no website da instituição. Disponível em: <http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf>. Acesso em 24 de setembro de 2018.

4 Mais informações sobre a história do lugar, ver: López, 2018.

5 As chamadas públicas, convocatórias ou editais (termos sinônimos) são presentemente fundamentais para o funcionamento do universo artístico, através delas artistas, curadores/as/xs, pesquisadores/as/xs entre outros são selecionados/as/xs pelas instituições artísticas para desenvolverem desde exposições (coletivas ou individuais), projetos de pesquisa, residências artísticas entre outras possibilidades.

6 Em sua tese de doutorado, Guilherme Marcondes dos Santos (2018) investiga a categoria jovem artista a fim de compreender o processo de legitimação de artistas no campo artístico brasileiro atual após o advento da arte contemporânea, nos anos de 1960. Tratando, neste sentido, das transformações acarretadas por este novo paradigma do universo artístico (Heinich, 2014) e como, neste contexto, pessoas até então desconhecidas constroem carreiras legitimadas no mundo da arte. Atentando, deste modo, para o fato de que o campo da arte possui regras próprias para a legitimação de seus atores sociais, as quais diferem de outros universos de trabalho, como, por exemplo, ocorre no âmbito universitário, que se dá após anos de formação institucional e depende de provas escritas, orais e de títulos avaliadas por bancas públicas de seleção.

geopolíticas como nacionalidade e latinoamericanidade na produção artística local⁷. A aprovação do projeto na residência de pesquisa permitiu que os autores, com financiamento do MEC/Uruguai, passassem seis semanas no país ao sul do Brasil a fim de desenvolverem o projeto selecionado.

Este texto trata, portanto, do período de residência dos autores no EAC, onde habitaram e desenvolveram um projeto de pesquisa acerca da produção artística local. No museu, com o museu e a partir do museu foi possível refletir não apenas sobre os interesses da investigação proposta para o espaço, sendo possível tratar dos novos limites para a pesquisa sociológica, especialmente, a partir da sociologia da arte. O registro desta experiência e as reflexões por ela proporcionadas, de caráter mais metodológico, são o objetivo deste texto.

Residências artísticas em foco

As residências artísticas passaram a compor o cenário do universo artístico pelo mundo a partir dos anos de 1960, no bojo das transformações acarretadas pelo surgimento da chamada arte contemporânea, que contribuiu para a criação de todo um sistema que inclui, para além de novas práticas artísticas com trabalhos que prescindem de um caráter objetual, novos/as/es profissionais e instituições. Estes/as/us passaram a existir e sustentar a nascente estrutura motivada por essa categoria de produção artística. De acordo com Marcos José Santos de Moraes⁸, em sua tese de doutorado, as residências artísticas ganharam força, especialmente, a partir dos anos de 1980 e tornaram-se parte constituinte do atual universo da arte (Moraes, 2016, p.126).

A tese de Moraes, *Residências Artísticas: Ambientes de Formação, Criação e Difusão* (2009), mostra a proliferação das residências artísticas nas últimas décadas do século XX, e o aparecimento de grandes redes internacionais de difusão das residências, uma tendência, como buscamos argumentar, relevante na atual composição do campo artístico. Sendo um dos trabalhos pioneiros, no Brasil, acerca das residências, na tese de Moraes, é possível ler:

7 As categorias políticas, como nação, nacionalidade, região, origem geográfica e local de produção nas exposições de arte contemporânea, são focos da tese de doutorado desenvolvida por Tálisson Melo de Souza (2021), tomando como objetos as Bienais de Arte de São Paulo entre os anos de 1978 e 1983.

8 Moraes é coordenador do curso de Artes Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e da residência artística promovida pela mesma instituição.

Se (...) as residências artísticas se constituem em ambientes de produção e difusão das práticas artísticas, e indicam para um sentido de criar e atuar em deslocamentos, bem como acentuam a potencialidade desses processos criativos, a diversidade e multiplicidade de programas e projetos de residência levam a ter de pensar no âmbito de sua atuação, assim como no papel que desempenham, e podem desempenhar, na atualidade, e sua distinção de ação de outras formas semelhantes de aparatos para a produção artística. (Ibid, p. 77).

O autor destaca o papel de algumas instituições como a holandesa *Res Artis - Worldwide network of Artist Residencies*, a estadunidense *Alliance of Artists Communities* (AAC) e a taiwanesa *Intra Asia Network*, que permitem acesso à informação acerca de programas de residências artísticas pelo mundo, buscando apoiar diretamente artistas contemporâneos (Ibid, p. 20).

De fato, os programas de residência analisados por Marco Moraes, acima destacados, são apenas um exemplo das inúmeras possibilidades oferecidas pelas residências. Sobre o caso brasileiro, esta variedade de programas é destacada no livro *Mapeamento das Residências Artísticas no Brasil* (2014), publicado com incentivo da FUNARTE. Organizado por Ana Vasconcelos e André Bezerra (2014), a publicação traz um conjunto de dados sobre as residências, seu caráter lucrativo ou não, e sua frequência nas diferentes regiões do país, entre outras características⁹. Entretanto, apesar das distinções encontradas, é possível tratar das características comuns entre as residências, as quais inclusive são sintomáticas das modificações ocasionadas pela arte contemporânea: 1) as residências artísticas propiciam o *deslocamento* de artistas de seu local habitual de criação para ter acesso a outros contextos e instituições, a fim de pesquisar e produzir trabalhos a partir do contato proporcionado pela experiência das residências; 2) enquanto as exposições de arte, com o advento da modernidade, passaram a ser encaradas como *lócus* final dos trabalhos artísticos (Simmel, 2016), as residências artísticas podem ou não incluir exposições com os trabalhos de seus residentes - contudo, o primordial das residências não é a exibição de um trabalho “finalizado”, e sim de um trabalho *em processo* de realização; 3) as residências artísticas propiciam complemento à *formação* de seus participantes, pois, além da experiência de intercâmbio, nestes programas, em geral, conta-se com o acompanhamento de residentes por curadores/

9 Ao lado de três exposições coletivas e um prêmio, três programas de residências artísticas foram também objeto de análise da tese de Guilherme Marcondes dos Santos (2018).



Figura 2
Aníbal Conde, *Ahora*.
Intervenção com projeção de animação em vídeo digital sobre a fachada do EAC, agosto 2018.
Fonte: imagem cedida pelo EAC.

as/us, críticos/as/ques de arte e/ou artistas mais experientes, que auxiliam residentes em seus trabalhos (Moraes, 2009; Santos, 2018).

Deslocamento, processos e formação, este é o tripé fundamental em que se apoiam as residências artísticas. Isto deve-se ao fato de participantes serem levados/as/es a se desterritorializar e imergir em outros contextos, vivenciando experiências de internacionalização caras ao sistema da arte contemporânea (Heinich, 2014). E, nos novos contextos, residentes (sejam artistas, pesquisadores/as/us ou curadores/as/us), são incentivados/as/es à imersão na cultura local para desenvolverem pesquisas estéticas e/ou científicas que não necessitam de um resultado final definitivo quando encerrado o período da experiência.

Essas breves considerações acerca das residências artísticas não têm por finalidade encerrar o assunto, mas servem para auxiliar na compreensão da complexidade de fatores atrelados aos programas de residência. O próximo item pormenorizará, efetivamente, a experiência de pesquisa e residência no programa promovido pelo EAC em que pudemos participar – objeto deste artigo.

O EAC como panóptico artístico

Os projetos inscritos e selecionados para a residência artística promovida pelo EAC podem ser individuais ou coletivos e, assim, a cada nova temporada de residência o local recebe diferentes grupos de artistas, curadores/as/us e pesquisadores/as/us. A estrutura do antigo cárcere conta com cinco pavilhões e quatro prédios anexos. O EAC, propriamente, ocupa um dos antigos pavilhões e conta com mais três dos prédios anexos (um destes foi

transformado na casa que abriga os/as/es residentes e os outros dois são destinados a auditório e salas de cursos). Com a inauguração da sede do Museo Nacional de História Natural, que ocupa um dos antigos pavilhões e contará com mais um dos prédios anexos (atualmente em reforma), restam três pavilhões ainda desocupados e sem previsão para receber novas destinações.

No pavilhão principal do Espacio de Arte Contemporânea, foi criada uma separação entre o subsolo e o térreo do prédio, que originalmente não possuía o piso que separa os espaços, já que a circulação no prédio foi concebida para ser realizada através de plataformas suspensas. Afinal, o objetivo era o controle dos indivíduos ali encarcerados e o atual piso que separa subsolo e térreo bloquearia a visão aérea das celas localizadas abaixo. As antigas celas do atual térreo, que antes abrigavam presos, foram convertidas em espaços de exposição de arte contemporânea, uma pequena biblioteca, e escritórios de função administrativa, no entanto, quase nenhuma alteração em suas dimensões originais foi feita. O mesmo ocorre com as celas do subsolo¹⁰, porém, no período em que acontecem as residências, essas celas são destinadas à ocupação de proponentes selecionados/as/es, sendo repartidas entre componentes da equipe de residentes. Quando de nossa participação, cada projeto recebeu duas celas, uma de frente para a outra, separadas por um corredor de chão vermelho. De um lado, se configuravam os espaços de atelier (chamados *taller*, em espanhol), que para nós se tornou uma espécie de escritório; do outro lado, cada cela foi pintada e mobiliada segundo as necessidades de cada projeto, de modo que residentes pudessem expor seu trabalho em processo, nós usamos esse pequeno espaço para organizar e mostrar os dados obtidos à medida que a pesquisa avançava, o que o levou a permanecer sem nenhuma informação por aproximadamente 15 dias, não tendo sido um problema para a instituição. Enquanto isso, proponentes dos outros projetos, artistas visuais, ocupavam esses espaços mostrando trabalhos realizados previamente¹¹ e intervinham aos poucos, introduzindo objetos produzidos em seus ateliês.

10 Há ainda um terceiro andar com celas que abrigaram os antigos encarcerados, contudo, este se mantém intacto e sem possibilidade de visitação, mas pode ser facilmente observado a partir do andar térreo e de uma parte aberta do subsolo.

11 Um meio de artistas divulgarem seus trabalhos e se apresentarem através destes ao público.

O EAC é aberto à visitação do público de quarta-feira a domingo¹², das 14h às 20h. Assim como outras instituições culturais, o EAC possui uma equipe educativa responsável por receber grupos de visitantes previamente agendados e sem agendamento (mas, nesse caso, nem sempre ocorre uma visitação mediada por educadores/as/us da instituição). Durante o tempo em que recebe visitantes, elas/es/us podem percorrer todos os espaços expositivos do térreo e do subsolo, incluindo os *talleres* onde residentes desenvolvem suas pesquisas e obras (excetuam-se ao acesso livre apenas os escritórios administrativos). Dessa maneira, todo o processo criativo e prático de realização dos projetos de residentes em seus ateliês pode ser observado cotidianamente pelo público visitante.

Se o senso comum conta com a imagem de artistas e pesquisadores/as/us habitualmente trabalhando no isolamento de suas casas, escritórios ou laboratórios fechados, ou estúdios, a situação no EAC se transforma, pois, o que encontram nos ateliês são artistas e pesquisadores/as/us desenvolvendo suas pesquisas estéticas e/ou científicas aos olhos do público. Essas pessoas que afluem o corredor do subsolo não são necessariamente silenciosas ou constrangidas pela situação inusitada de encontrar outras pessoas trabalhando enquanto passeiam, e pela própria configuração da situação perdem a inibição e entram em contato com residentes em seus *talleres* fazendo os mais variados comentários e perguntas. Este ponto será retomado, mas neste momento é preciso prosseguir com a descrição da estrutura oferecida a residentes no EAC.

Além de trabalharem em celas vizinhas, artistas e pesquisadores/as/us residentes no EAC (aqueles/as/us que não vivem no Uruguai), contam com uma casa anexa aos antigos pavilhões prisionais, situada próxima à entrada do MNHN, e rodeada por uma praça pública cujos portões permanecem abertos todos os dias entre às 8h e 20 horas, contando com parquinho para crianças, aparelhos de ginástica para idosos, bancos e mesas, além de uma horta comunitária cuidada por voluntários/as/es¹³. Nos demais horários a praça se encontra fechada e o acesso, mediado por seguranças que se es-

12 Com raras exceções de fechamento em outros dias da semana, como foi no caso da greve geral ocorrida em 22 de agosto de 2018 no Uruguai.

13 Além da horta comunitária, a praça possui brinquedos para crianças, equipamentos para exercício voltados a pessoas idosas e uma réplica de dinossauro feita em fibra de vidro - inaugurada em 18 de julho de 2018, por conta da abertura do MNHN.

palham em áreas estratégicas do terreno, só é permitido a funcionários/as/es e residentes (estes/as/us, inclusive, podem trabalhar no prédio principal do EAC fora do horário de expediente do museu, como lhes convier, sendo possível até mesmo trabalhar de madrugada). Residentes estrangeiros/as/es, até então desconhecidos/as/es entre si, passam a conviver durante o período da residência nessa casa, compartilhando sala e cozinha conjugadas num espaço amplo, três banheiros e dois balcões (um em cada andar) para trabalho; o grupo também é distribuído entre cinco quartos (que contam com armários, escrivaninha, cadeira e duas camas). É nesta estrutura residencial que artistas, curadores/as/us e pesquisadores/as/us não residentes no Uruguai vivem no decorrer da residência.

Sobre pesquisar às vistas da *esfera pública*¹⁴

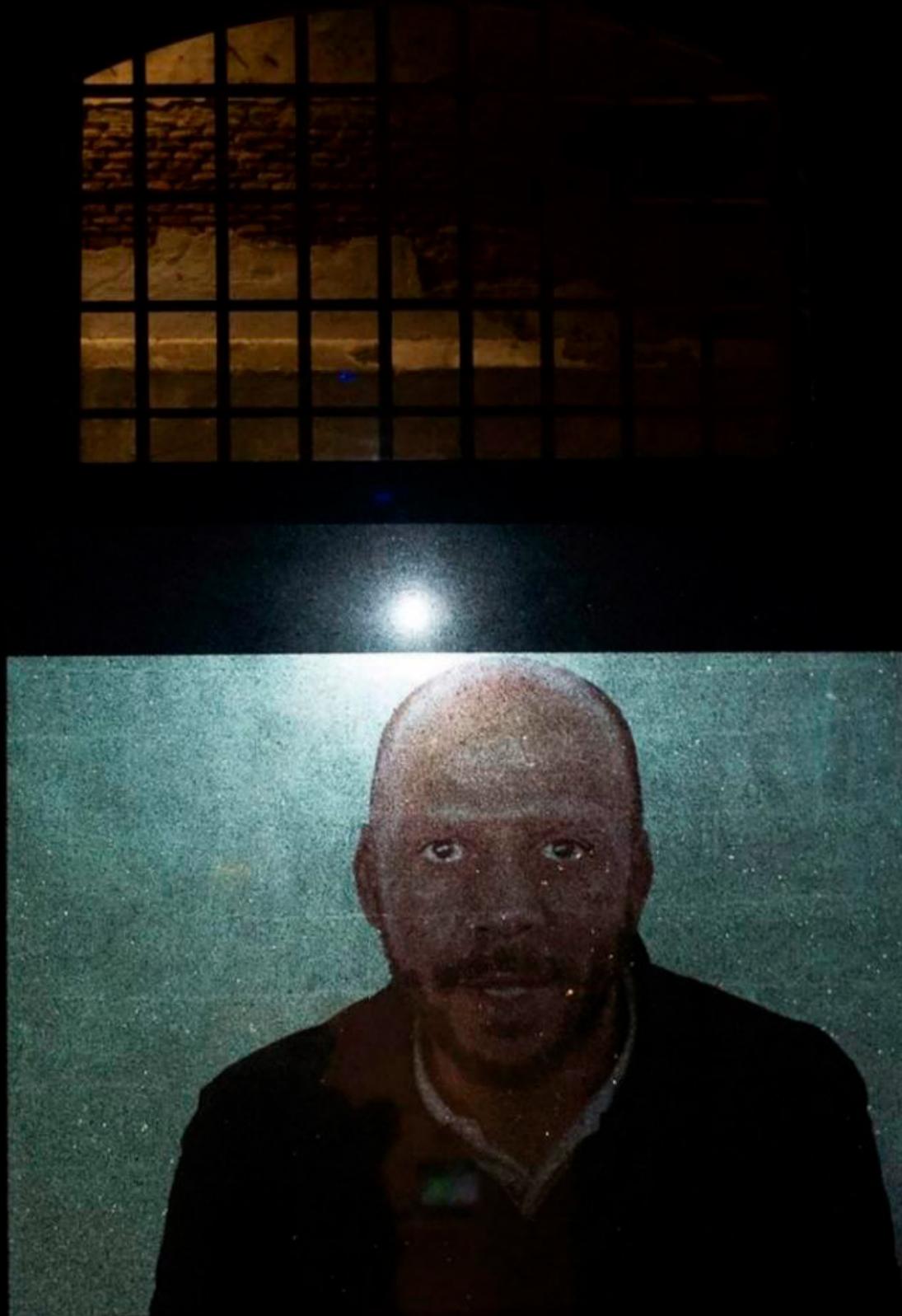
O projeto de pesquisa que nos levou, dois sociólogos brasileiros, a uma residência de arte e pesquisa em Montevideu, buscava, em linhas gerais, compreender as dinâmicas de funcionamento da arte contemporânea naquele país, tão próximo e tão distinto do Brasil, com suas dificuldades e peculiaridades. Nesse sentido, o foco de pesquisa no Uruguai se deu, portanto, acerca jovens artistas e curadores/as/us que trabalham com arte contemporânea, para entender quem são, o que fazem e como são legitimados/as/es, e até o que está em jogo quando se trata de arte latino-americana, com foco sobre a produção artística do país entre as décadas de 1980 e 2010.

Habitados ao *modus operandi* e ao ambiente acadêmico onde as pesquisas sociológicas são feitas, em geral, solitariamente, em bibliotecas, escritórios ou num determinado campo, tendo começo, meio e fim; nos deparamos com tudo às avessas: de acordo com a administração, a pesquisa não precisaria apresentar resultados/conclusões no espaço-tempo de realização da experiência (no nosso caso, seis semanas), pesquisaríamos dentro de um ateliê às vistas do público, sujeitos a seus questionamentos e livres para dispor o *work in progress* num espaço muito semelhante ao de uma galeria de exposições artísticas, como também compartilharíamos a casa-residência com artistas¹⁵. *Objetos* de pesquisa que, naquele contexto, se tornariam

14 A noção de esfera pública que trazemos aqui vem dos delineamentos conceituais derivados de um debate teórico, envolvendo principalmente a proposição crítica de Nancy Fraser (1990; 2007) da elaboração teórica de Jürgen Habermas (1984), e sua resposta à primeira (Habermas, 1997).

15 A temporada da residência em que participamos contou com os(as/xs) residentes: Anibal

Figura 3 – Priscila Sandoval, *Color local*. Projeção de vídeo digital sobre placa de mármore negro, 25 min, 5m², instalação em cela EAC Montevídeu, agosto 2018. Fonte: Imagem cedida pelo EAC. 00



diretamente interlocutores/as/us da pesquisa desenvolvida, e de alguma maneira, nós e nosso trabalho, seríamos vistos como são vistos nossos agentes de estudo e os resultados de suas práticas.

Pensando no caráter formativo do programa de residências do EAC, em 2018, pela primeira vez no decorrer do programa, a instituição selecionou dois profissionais locais das artes visuais, por meio de chamada pública, para atuarem no acompanhamento de residentes. Esses foram a artista e curadora Eugenia González¹⁶ e o artista e curador Jorge Francisco Soto¹⁷, que logo se tornaram os principais interlocutores dos projetos, cada um sendo responsável por três deles. Aqui cabe dizer que, ao selecionar projetos para residência através da convocatória pública, a administração do EAC distribuiu os projetos ao longo do ano. No caso da programação de 2018, foram três temporadas, duas de um mês e meio, e a última de três meses. O projeto dos autores deste texto foi selecionado para a segunda temporada de um mês e meio, e foi acompanhado por Jorge Soto, embora seja importante ressaltar as trocas que mantivemos com Eugenia González. No caso de artistas-residentes, essa espécie de tutoria tem um viés mais curatorial, já em nosso caso, teve um viés de pesquisa: troca de referências sobre a história da arte uruguaia e caminhos de acesso a determinados materiais e pessoas, especialmente. O que foi fundamental para que pudéssemos desenvolver nosso trabalho.

Atentando para o curto período da residência, antes mesmo de ir ao Uruguai, em maio de 2018, fizemos um questionário *online* a ser respondido por artistas e curadores/as/us uruguaios/as/es residentes ou não no país.

Conde (artista uruguaio residente no México, mas que não morou na casa-residência do EAC), Deborah Bruel (artista e pesquisadora brasileira, que ficou na casa-residência por 15 dias e retornará por mais um período a fim de seguir com seu projeto), Juan Manuel Ruétalo Luccini (artista uruguaio e residente em Montevideo, motivo de não ter vivido na casa-residência), Kelly Wendt (artista e pesquisadora brasileira, que ficou na casa-residência por 30 dias, pois dividiu sua estadia, assim como Deborah Bruel, tendo estado no EAC em março de 2018), Priscila Sandoval (artista e pesquisadora de Santa Fé, Argentina, que esteve na casa residência por seis semanas) e Santiago Gasquet (artista e galerista de Buenos Aires, Argentina, que esteve na casa-residência por seis semanas).

16 Eugenia González vive e trabalha entre Buenos Aires e Montevideú, é diretora do MACMO (*Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo*), iniciativa independente e sem sede própria. Mais informações sobre González podem ser acessadas em seu site, disponível em: <<http://eugenia-gonzalez.com/index.php/biografia/>>. Acesso em 26 de setembro de 2018.

17 Artista, pesquisador, curador e designer gráfico, Soto vive e trabalha em Montevideú. Mais informações sobre Soto podem ser acessadas em seu site, disponível em: <<http://jorgefrancisco-soto.blogspot.com/>>. Acesso em 26 de setembro de 2018.

O questionário foi encaminhado através do *mailing list* do EAC e postado em suas redes sociais. Desse modo, quando chegamos em Montevideu para a residência, em 17 de julho de 2018, já possuíamos os primeiros dados com os quais trabalharíamos, pois 70 pessoas responderam ao questionário que deu as bases de nossa investigação. Número duas vezes maior que o estimado pela própria equipe de mediadores do EAC, já que, afinal, tratamos de um país que possui cerca de 3,5 milhões de habitantes, concentrando 1,8 milhão na capital. Esses dados demográficos, como chegamos a ver, são imprescindíveis para a compreensão do campo artístico uruguaio.

A aplicação do questionário além de ter fornecido os dados a partir dos quais extraímos um escopo mais delimitado de análise que norteou nossa pesquisa¹⁸, foi também nosso primeiro desafio público. Antes mesmo de chegarmos ao país, Daniel Heide, um artista local, escreveu um texto para o periódico semanal *Búsqueda* (e, posteriormente, em seu perfil de *Facebook*, em que teve outras repercussões), no qual demonstrava desconforto com as perguntas postas em nosso questionário (especificamente, acerca da orientação de gênero, da autoidentificação étnico-racial e da noção de “jovem artista”). Acostumados com bancas de qualificação e defesa e mesmo debates em seminários em que os/as/es interlocutores/as/us são neófitos/as/es da sociologia da arte, nos vimos questionados pela opinião pública antes mesmo de termos resultados em nossa pesquisa. Um desafio interessante para pensarmos sobre a divulgação de nossas pesquisas e também acerca de como comunicar sobre nossas balizas teórico-metodológicas àqueles/as/us que não são pares acadêmicos na sociologia, mas se sentem diretamente afetados/as/es pelo que fazemos como sociólogos da arte. Deste modo, tomando o mesmo canal que Heide, o mencionado periódico, após avançar com a pesquisa, publicamos uma carta em resposta aos questionamentos do artista, que compreendemos que poderiam ser de outras pessoas¹⁹.

Ao definirmos os caminhos que tomaríamos em nossa investigação, elegendo

18 Como nosso projeto propunha um retorno à década de 1980, dentre inúmeras perguntas buscamos saber de que exposições artistas tinham participado. Assim, descobrimos quatro exposições que foram analisadas em conjunto com os questionários. São elas: o *Premio Paul Cézanne*, a *Muestra de Plásticos Jóvenes de Coca-Cola* (com sua premiação), o *Premio Nacional de Artes Visuales* e o *Salon Municipal de Artes Visuales* (as duas últimas são exposições longevas, que ainda existem, mas que passaram por diversas transformações ao longo de suas histórias, inclusive mudando seus nomes).

19 Além disso, junto aos dados de pesquisa, que expusemos em nossa cela no EAC, fixamos o texto de Heide e nossa resposta.

as exposições e prêmios que seriam analisados, nos deparamos com um novo desafio: a dificuldade de encontrar catálogos das exposições a serem analisadas respeitando o recorte temporal da pesquisa. Deste modo, entramos em contato com organizadores/as das exposições e prêmios que não tinham informações públicas para que conseguíssemos toda informação possível. A partir de contatos encaminhados através de Jorge Soto e da equipe do EAC conseguimos reunir o máximo possível de informações²⁰.

Após o mapeamento dos dados e análise de catálogos e questionários, pudemos prosseguir com nossa investigação. Todavia, o tempo de estadia em Montevideu se esgotaria e havíamos planejado entrevistar pessoalmente, em seus ambientes de trabalho, artistas que figurassem em nossa amostragem para desempenharmos uma análise de trajetórias. Ao atentar que não seria possível um trabalho de entrevistas tão longo²¹, resolvemos que faríamos as entrevistas em público em forma de mesa redonda: convidamos sete artistas visuais uruguaias e uruguaios de diferentes gerações, para uma entrevista aberta no prédio principal do EAC, realizada no dia 23 de agosto de 2018, dia do encerramento oficial de nossa temporada de residência. Planejamos a condução com as perguntas que nos interessavam, e também deixamos aberta a possibilidade de contar com intervenções do público. Sendo esta uma experiência completamente nova para nossos padrões, compareceram, de fato, seis artistas²² e uma audiência em torno de 70 pessoas, além de contarmos com transmissão ao vivo pelas redes sociais do EAC. Esta entrevista aberta, ao final, nos parece ter sido a melhor escolha, pois através

20 Para ilustrar a dificuldade, cabe dizer que foi preciso encontrarmos o adido cultural da França em Montevideu para obtermos a maior parte das informações sobre o *Premio Paul Cézanne*, que não se encontrava pública. Contudo, o próprio não detinha muitos dados, de mais de trinta anos de premiação, restava apenas uma pasta com atas de algumas de suas edições. Isto porque seu predecessor no cargo não mantinha um arquivo institucional. Mas de outras formas obtivemos os catálogos que necessitamos, buscando em outras instituições como, por exemplo, o *Centro de Exposiciones Subte* e o *Museu Nacional de Artes Visuales*. No entanto, muitos dados importantes não foram possíveis de ser acessados.

21 Logramos, todavia, junto com Jorge Soto, entrevistar o artista Clemente Padín e o resultado pode ser acessado tanto em português, na revista Horizontes aos Sul (disponível em: <<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/03/02/a-queda-dos-muros-e-fronteiras-entrevista-com-clemente-pad%C3%ADn>>), quanto em espanhol, na Revista de Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea (disponível em: <<https://revista.ecfrasis.com/2019/05/09/poetica-y-politica-alli-donde-esta-la-gente-una-conversacion-con-clemente-padin-sobre-mas-de-cinco-decadas-de-su-arte-vida/>>).

22 Artistas que convidamos para a entrevista foram: Agustina Fernández, Aníbal Conde, Cecilia Vignolo, Daniel Oyarbide, Eloisa Ibarra, Jorge Francisco Soto e Juan Manuel Ruétalo. Contudo, Oyarbide não compareceu.



Figura 4
Santiago Gasquet,
Retrato de Sofia Saunier, agosto de 2018.
Desenho, grafite
sobre papel, 100 x
60 cm. Fotografia
cedida pelo artista

dela foi possível notar as diferenças de posicionamentos não apenas entre entrevistados/as/es, mas em relação ao próprio público presente. É possível dizer que os consensos e as disputas do campo artístico uruguaio, através da entrevista aberta, se evidenciaram com maior nitidez do que nos textos acessados por nós²³.

Considerações finais, ou a sociologia da arte como facilitadora de novas metodologias

A edição de 2017 do *The Cambridge Handbook of Sociology* contou com verbete do sociólogo francês Alain Quemin (2017) sobre a sociologia da

23 A entrevista pode ser assistida em: <https://fb.watch/daj_VKl1IL/>.

arte, seus marcos históricos e perspectivas analíticas. Quemim também aponta o fato de que, em alguns contextos, a sociologia da arte ainda é encarada como um subcampo da sociologia da cultura, embora perceba como tendência mais geral a emancipação da sociologia da arte. Fato que acompanha processos iniciados nos anos de 1960, quando, especialmente na França e nos Estados Unidos, Pierre Bourdieu e Howard Becker, foram centrais para a emancipação da sociologia da arte²⁴ enquanto disciplina²⁵. Apesar das diferenças no reconhecimento da subdisciplina, a sociologia da arte vem ganhando contornos que a colocam em diálogo com diferentes áreas tais como os estudos de gênero, de raça e etnicidade, trabalho, classes sociais e consumo (Quemin, 2017, p. 297-300), o que indica que as contribuições da disciplina para o desenvolvimento da sociologia de modo geral. Além disso, a interdisciplinaridade indicada por Quemim permite que se compreenda a variedade de temas tratados a partir da sociologia da arte, os quais exigem novas formas de abordar sociologicamente os temas de interesse da disciplina.

Ao tratar da arte contemporânea como um novo *paradigma* para o universo da arte, em virtude das radicais transformações que seu surgimento trouxe para o campo da arte, Nathalie Heinich (2014), indica uma série de mudanças próprias da organização do universo artístico. Alterações estas que, assim como a interdisciplinaridade mencionada por Quemim (2017), trazem a compreensão de que a pesquisadores/as/us em sociologia da arte, especificamente quem se dedica ao estudo da arte contemporânea, é presentemente exigido que busquem novos modos de construção de suas pesquisas. A multiplicidade de possibilidades do campo analisado corrobora para que quem o investiga tenha que construir diferentes formas de abordagem, coleta de dados e análise de seus objetos. Motivados por estas questões, os autores deste texto, decidiram se arriscar e tentar fazer a residência proporcionada pelo EAC. Uma aposta incerta e que poderia não ter gerado dados positivos em termos de pesquisa, mas acabou sendo indicativo de que a plasticidade metodológica proposta pela sociologia da arte (sobretudo,

24 É importante ressaltar que o nome da disciplina foi cunhado por Pierre Francastel. Segundo Alain Quemim: “O seu estatuto de sociólogo da arte ainda é debatido hoje, mesmo após Francastel ter concebido a frase ‘sociologia da arte’ e de ter ocupado a primeira cadeira neste domínio (na sociologia das artes visuais na *École Pratique des Hautes Études* que foi criada em Paris em 1948)” (Quemin, 2017, p. 294 - livre tradução dos autores).

25 A respeito dos desenvolvimentos da sociologia da arte no Brasil, consultar: Teixeira, 2005; Bueno, Sant’Anna & Dabul, 2018.

da arte contemporânea) pode ser acompanhada por pesquisadores/as/us no campo da sociologia, independentemente de seus focos de investigação.

Do início ao fim, a residência no EAC proporcionou experiências nunca antes imaginadas por nós. Dentre inúmeras, destacamos: 1) iniciamos uma pesquisa às vistas da esfera pública que mesmo antes de chegarmos já nos cobrava posicionamentos e esclarecimentos; 2) desenvolvemos todo o processo de pesquisa dentro de um espaço de arte, vivendo com artistas e sendo observados pelo público de arte contemporânea, ou seja, em contato constante com os atores sociais e as instituições foco da análise; 3) a experiência, embora curta, nos permitiu imergir nos conflitos e consensos do circuito artístico analisado, especialmente, através da entrevista aberta realizada no EAC; e, 4) o fato de termos uma cela para exibirmos o processo de nossa pesquisa em muito diferem dos modelos usuais proporcionados pela Academia, deste modo, pudemos experimentar outras maneiras de apresentação de nossa pesquisa de caráter sociológico ao público, não necessariamente nos parâmetros acadêmicos, sem ser por meio de um texto, com suas referências e notas de rodapé, dentro de padrões próprios da linguagem sociológica e das regras de uma associação de padronização de textos.

A rotina de pesquisa foi, desde seu início, tomada pelo fluxo de trocas da convivência com artistas residentes e pessoas que trabalham no EAC (curadoria, educativo e administração). O processo de levantamento de dados, sistematização, análise e apresentação, era diretamente afetado pelos avanços nos processos criativos de cada artista que produzia ao nosso redor, chegavam com novas ideias, materiais, referências e pediam nossas opiniões sobre seus trabalhos, da mesma forma opinavam sobre o nosso, questionando generalizações, contando situações que enfrentaram, concordando ou discordando de alguns ensaios de análise que apresentávamos em conversas informais que se davam desde o *taller* até dentro da casa/residência, compondo também os assuntos em nossos momentos de “ócio” em grupo. Essas interações tiveram um forte impacto sobre nosso próprio entendimento do fazer científico e sociológico. Pois, ao mesmo tempo em que extraíamos dos questionários respondidos por 70 artistas os valores para um banco de dados, que, por sua vez, seria base para elaboração de estatísticas sobre artistas (suas percepções sobre as próprias condições de trabalho e construção de carreira; o impacto de marcadores sociais como gênero, etnia e raça, classe, geração e origem; suas visões sobre a noção de identidade, sobre as oportunidades oferecidas pela contexto artístico-cultural local), mais artistas traziam questionamentos, apontavam situações *sui generis*, reforçavam certas generalizações, apontavam caminhos para



Figura 5
Aníbal Conde, *Ahora*.
Intervenção com projeção de animação em vídeo digital sobre a fachada do EAC, agosto 2018.
Fonte: imagem cedida pelo EAC.

percebermos de maneira mais nuançada as questões que envolviam seu trabalho, suas estratégias de inserção e manutenção.

Para além das celas do EAC e da casa, encontrávamos artistas em visitas a museus, exposições, *vernissages* e outras ocasiões, desses contatos nos eram apresentados mais artistas, surgiam convites para visitar ateliês e ver seus trabalhos, encontrar para conversar em cafés, ir a suas exposições e performances... de modo que uma rede aparentemente ilimitada de conexões parecia fazer questão de provocar o andamento de nosso trabalho, afetando nossa relação com os números e gráficos, as análises qualitativas, o referencial teórico e metodológico, nos faziam rever posicionamentos o tempo inteiro e não nos deixavam perder de vista a singularidade de cada trajetória, mesmo que conseguíssemos extrair desse somatório de relatos alguma generalização minimamente plausível.

Além do impacto da estrutura física e das demandas burocráticas oferecidas e requeridas pela instituição, algo sobre o qual não tínhamos uma ideia clara de como seria, a força dessa afetação de agentes pesquisados sobre o andamento da própria pesquisa e a maneira como isso se dava na relação com a vida cotidiana também permitiu mobilizar certos conceitos sociológicos que a princípio não faziam parte do escopo do projeto que submetemos ao programa

de residência. Um exemplo fundamental é a noção de *fatefulness* elaborada por Erving Goffman (1967), que chama atenção para a capacidade de mudança que situações simples de encontro têm sobre o curso das ações, esboçando uma visão do impacto do contexto sobre as realizações humanas que atribui profunda significação às situações inesperadas e o que se faz diante delas, sendo essas escolhas, ou mesmo reações, importantes fatores para o transcurso da vida social, definindo encadeamentos de fluxos de percepções, ideias e ações. Situações tão simples e cotidianas que na prática se apresentam como forças fatais na reformulação de trajetórias, e aqui falamos das trajetórias de artistas que analisamos e, sobretudo, de nossas trajetórias como pesquisadores e dos rumos que a própria pesquisa pode tomar.

Nesse sentido, as falas de artistas residentes trabalhando ao nosso redor afeta nossa percepção do trabalho sociológico, fazendo-o parecer-se demais com os processos criativos de artistas. Os achados de materiais, referências e elementos que viriam a compor suas obras ocorriam no decorrer de andanças sobre as quais não tinham ideia exata do que encontrar, e nem mesmo se pautavam por uma pretensão definida acerca disso, deixando o processo seguir abertamente até o derradeiro momento em que um público aparece para tomar aquilo que expunham em suas celas como uma obra de arte.

Num primeiro momento, o *modus operandi* de artistas trabalhando e convivendo conosco nos parecia demasiado arriscado, já que nosso projeto previa consultas a fontes primárias em acervos e arquivos, aplicamos com antecedência um questionário a partir do qual nortearíamos o prosseguimento do trabalho, tudo parecia muito controlado; agora, olhamos para trás e o percurso de uma pesquisa intensa comprimida em dois meses num contexto delimitado aos espaços artísticos da região central de Montevidéu, faz parecer óbvia a diferença em comparação ao efetivo decorrer do processo de pesquisa, extremamente “contaminado” pelas relações constantes com agentes e contexto de pesquisa.

Uma lição importante em termos metodológicos vem da manifesta abertura consciente sobre o acaso e a aleatoriedade de eventos da vida por parte dos processos artísticos de criação com os quais convivemos tão de perto (e sobre os quais também sabemos que impactamos).

A artista Kelly Wendt passava tardes inteiras fazendo percursos sem predefinições, que chamava de “derivas”, durante os quais criava mapas, sobreposições de caminhos e paisagens, uma imensidão de imagens fragmentadas de bairros ao redor do EAC, sobre os quais foram aglutinados mapas, páginas de livros e

quadros de paisagens antigos que ela encontrava em feiras de antiguidades e sebos - toda a profusão de percursos, imagens e objetos coletados resultou numa instalação intitulada *Barrios MVD* com desenho iluminado sobre placa de acrílico transparente, alguns desenhos sobre papel, e um pequeno mosaico com fragmentos de ladrilhos das ruas por onde passou.

Priscila Sandoval passou dias buscando habitantes da cidade que se auto-identificassem como *negros* ou *negras* para realizar entrevistas; em algum momento se consolidou a relação entre a discussão sobre o racismo na história uruguaia e os tipos de mármore extraídos numa região específica do país, dois dias antes da apresentação em sua cela e, assim, definiu que o chamado “*granito negro*” seria o suporte para projeção de seus vídeos com as entrevistas que gravou (com artistas, pesquisadores/as, professores/as, profissionais de limpeza entre outros/as), ao instalá-lo e jogar a luz sobre a pedra polida, descobrimos juntos que a refração da luz pelos minerais componentes do granito preto gerava um rico espectro de cores - ao longo do processo, a artista entrou em contato com geólogos e trabalhadores de pedreiras e marmorarias, trazendo para seu *taller* os registros de um novo campo de saberes que norteou o rumo de sua obra nos últimos momentos antes de vir a público, com o título de *Color local: proyecciones sobre el negro uruguayo*.

Santiago Gasquet esboçava a cada dia uma parte do que viria a ser uma intervenção num dos pavilhões desativados do EAC, porém em seus encontros com pessoas envolvidas no movimento local *Ley trans ya!*²⁶ acabou descobrindo duas “personagens” para uma instalação com desenhos e pintura sobre um espelho, e um vídeo projetado com entrevista, nada parecidos com o projeto submetido, resultando numa obra em colaboração com a ativista e performer Sofia Saunier.

Anibal Conde se dedicou a cada dia a sobrepor camadas de tintas de cores diferentes (mudando a cada semana da residência) nas paredes, teto e chão de sua cela de exibição, registrando a atmosfera gerada pelo reflexo das cores no ambiente ao longo do processo diário de cobrir cada centímetro quadrado; a cada passo se descobria um novo efeito derivado da sobrepo-

26 Movimento da sociedade civil local em prol da aprovação do projeto de “*Ley Integral para Personas Trans*”, que veio a ser aprovado pela Câmara uruguaia de deputados em 19 de outubro de 2018. O projeto de lei se encontra disponível: <<http://sociocultural.mides.gub.uy/innovaportal/file/77769/1/proyecto-de-ley-integral-para-personas-trans.pdf>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

sição de cores, da incidência de luz que entrava pela janela mudando seu ângulo ao longo do dia e da iluminação artificial da cela à noite. O título da obra recobrava uma consciência desse processo, escondido por si mesmo a cada camada completa, *Pintada, no vacía*.

O trabalho do artista Juan Manuel Ruétalo foi incansável, ocorria paralelamente a mais três projetos que ele desenvolvia em outros espaços culturais da cidade, dedicando madrugadas a dentro ao processo criativo no EAC. Poucas vezes o encontramos no ateliê, pois nosso trabalho se concentrava entre manhãs e tardes, mas a cada vez que olhávamos para o interior de sua cela era possível encontrar novas combinações de objetos surgirem, entre pedras, mecanismos móveis, vídeos, ferramentas e coisas diversas sobre as quais não sabemos como foram parar ali. Sua coleção de obras, nomeada *Práctico, útil y necesario*, se somava àquela já exposta na cela em frente: com patins de chinelo e um crucifixo *pendrive*, um minucioso cortador de massa crua de macarrão, hóstias recheadas com *dulce de leche*, entre outras combinações inusitadas, que não parecem nada práticas, nem “úteis”, nem “necessárias” – justamente, o que lhe instigava.

Figura 5
Aníbal Conde, *Ahora*.
Intervenção com projeção de animação em vídeo digital sobre a fachada do EAC, agosto 2018.
Fonte: imagem cedida pelo EAC.

Com um cronograma ainda mais aberto, Deborah Bruel passou todo seu tempo de residência, 4 semanas, percorrendo os espaços ainda não reformados do antigo presídio, hoje sede do EAC. Capturava as linhas, escalas e espaços do que compôs, seu projeto *Era una cárcel...*, uma instalação apresentada no ano de 2019, sobre a qual, à época, nos disse “não tenho ainda a mais vaga noção do que será, mas já vi que tenho vários caminhos possíveis e vou falar com mais pessoas”. Até o último momento o que ficou mais ou menos estabelecido foi um contato com um cenógrafo de teatro atuante na cidade, todo o resto de seu desdobramento, ainda no período, permaneceu aberto aos casuais futuros encontros e achados, até o momento derradeiro em que se intitula algo e o apresenta ao público.

Estes projetos estiveram envolvidos com escolhas prévias de um assunto ou tema (como arquitetura, urbanidade, espacialidade e ambiente; ou questões raciais e de gênero; ou funcionalidade, ironia e heresia), algumas definições de que linguagem seria usada (vídeo, instalação, desenho ou *assemblage*), que muitas vezes chamam de “pesquisa poética” ou “pesquisa estética”. Contudo, o transcurso de seus processos criativos foi extremamente poroso, flexível, adaptável e negociável diante de encontros, perdas e descobertas imprevisíveis. O plano dessas operações, de início, ou até agora, nos leva a evocar as palavras que abrem a argumentação de Georg Simmel sobre *O Estrangeiro*:

Se o mover for o contraste conceptual do fixar-se, com a liberdade em relação a cada ponto dado do espaço, então, a forma sociológica do ‘estrangeiro’ representa, não obstante, e até certo ponto, a unidade de ambas as disposições. Revela também, certamente, que as relações concernentes ao espaço são, por um lado, apenas, a condição e, por outro, o símbolo das relações entre os seres humanos. (2005, p. 265).

A noção de estranhamento nos parece configurar o sentimento mais predominante ao longo da experiência que vivemos no EAC, em Montevídeu, Uruguai. Estrangeiros não apenas por estarmos em outro país, com diferentes hábitos e idioma, mas por habitar e trabalharmos no contexto de uma residência artística, entre salas de exposições, museus e ateliês, interagindo com criadores/as/us de obras e seus públicos, envolvidos por práticas ainda estranhas ao ambiente e *modus operandi* acadêmicos, com os quais viemos nos familiarizando ao longo de uma década desde que entramos na graduação. Os estranhamentos e os afastamentos, as interlocuções e as aproximações, geraram lacunas espaciais, temporais e teóricas que, para serem preenchidas, necessitaram de caminhos distintos do que estávamos/estamos habituados.

A condição de ser estrangeiro estabeleceu um posicionamento em tensões que chamaram atenção para procedimentos e perspectivas que naturalizamos, permitindo novas formulações de abordagem das condições de realização do trabalho artístico, sua inserção institucional, sua apresentação ao público, legitimação e consagração, ou seu apagamento. E, principalmente, nos levou a perceber como nosso processo de investigação foi decisivamente afetado por encontros e desencontros incalculáveis, com pessoas (desde artistas e funcionários/as do EAC com quem convivemos, artistas em seus ateliês ou em cafés, curadoras/es e gestores/as de outras instituições, até os públicos que faziam perguntas e reagiam de distintas maneiras), e objetos (documentos, catálogos, textos e livros), em diversos espaços. Esse contexto nos levou a assumir, infelizmente um pouco tarde, essa potência do acaso no delineamento do curso da pesquisa, esse fator incontrolável, cheio de surpresas.

Um *modus operandi* criativo como o de artistas contemporâneos que descrevemos anteriormente, lançou luz à potencialidade criativa do ato de pesquisa; achados, encontros e frustrações, em sua contingente e pragmática fatalidade, pontuam a maior parte das escolhas ao longo do caminho que ainda leva à elaboração de algo que apresentamos como resultados da pesquisa, tomando formas em gráficos, entrevistas, palestras, mesas de debate e textos, como este que agora encerramos. Um relato de campo sobre como afetações entre processos de pesquisa acadêmica e de “criação artística/poética/estética”, podem chamar atenção para a maneira cons-

cientemente aberta a contingências e casualidades através da qual artistas encaram seu trabalho, ainda que reconhecendo a importância de um corpo (em constante reformulação) de práticas, materiais, linguagens, objetos e formas de apresentação, para dialogar com seus pares e seus públicos, provocá-los, comove-los, etc. Propomos uma sociologia da arte que se apropria de procedimentos da própria arte (que, de algum modo, já estão nas práticas de pesquisa, porém, não enunciados, naturalizados), de seus espaços e aberturas, e entendemos que essa concepção pode afetar a sociologia em escala mais ampla, na medida em que a arte vem se configurando como um de seus campos de interesse, cada vez mais sistematicamente.

Referências

MARCONDES, G.; MELO, Tálisson. *Arte, Juventude e Legitimação: Uma Análise Comparativa sobre Jovens Artistas da Arte Contemporânea nos Contextos Brasileiro e Uruguaio*. REVISTA BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA, v. 7, p. 105-134, 2019.

MARCONDES, G.; MELO, Tálisson, SOTO, J. F. *A Queda dos Muros e Fronteiras: Entrevista com Clemente Padín*. Horizontes ao Sul, 2020 (Entrevista).

MARCONDES, G.; MELO, Tálisson. SOTO, J. F. Poética y política “allí donde está la gente”? Una conversación con Clemente Padín sobre más de cinco décadas de su arte/vida. Chile: Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea, 2019 (Entrevista).

BEZERRA, A.; VASCONCELOS, A. (Orgs.). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

BUENO, M. L.; SANT'ANNA, S.; DABUL, L. Sociologia da arte: Breve histórico da construção de uma disciplina. In *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 6, p. 266-289, 2018.

DABUL, L. Museus de grandes novidades: Centros culturais e seu público. In *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, nº. 29, p. 257-278, jan./jun. 2008.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HABERMAS, J. *Direito e democracia: Entre a facticidade e a validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRASER, N. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In *Social Text*, n. 25/26, 1990.

FRASER, N. Transnationalizing the Public Sphere. In: *Theory, Culture and Society*, n. 24, 2007.

GOFFMAN, E. Where the action is. In GOFFMAN, E. *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Nova York: Doubleday Anchor, 1967.

HEINICH, N. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. In *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, p. 373-390, 2014.

LÓPEZ, C. 130 años de una cárcel que dio paso al arte y la historia natural. In *El País*, 08 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.elpais.com.uy/informacion/anos-carcel-dio-paso-arte-historia-natural.html>>. Acesso em 25 de setembro de 2018.

LORENTE, J. P. *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón, Espanha: Ediciones Trea, 2008.

MORAES, M. J. S. de. *Residências artísticas: Ambientes de formação, criação e difusão*. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

QUEMIN, A. The sociology of art. In KORGEM, K. O. (Org.). *The Cambridge Handbook of Sociology*. Cambridge e Londres: Cambridge University Press, 2017.

SANTOS, G. M. dos. *Arte e consagração: Os jovens artistas da arte contemporânea*. Tese de doutorado em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

SIMMEL, G. Sobre exposições de arte. In: VILLAS BÔAS, G.; OELZE, B. (Orgs.). *Georg Simmel – Arte e vida: Ensaio de estética sociológica*. São Paulo: Hucitec, 2016.

SIMMEL, G. O Estrangeiro. In Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, São Paulo, v. 4, n. 12, p. 265-271, 2005.

SOUZA, T. M. de. *Transações e transições nas Bienais de São Paulo: arte contemporânea, mediação e geopolítica*. Tese de doutorado em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

TEIXEIRA, J. G. *Apresentação*. In Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 1, p. 297-301, maio/ago. 2005.

Artigo recebido em 31 de maio de 2020 e aceito em 9 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

