

ARTISTA E INSTITUIÇÃO EM CONVIVÊNCIA CRÍTICA: EDUARDO FROTA NO MUSEU DO TRABALHO (2016) E NO MAC-CE (2022)

Fernanda Carvalho de Albuquerque

Resumo: Este artigo reflete sobre práticas artísticas que partem de contextos institucionais a partir de duas intervenções de Eduardo Frota: *Associações disjuntivas II* (2016) e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* (2022), desenvolvidas no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, e no MAC-CE, em Fortaleza, respectivamente. Para tanto, analisa-se o modo como as duas obras interpelam públicos e sobretudo museus, convocando-os a um engajamento com as práticas artísticas mais aberto e experimental.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Eduardo Frota. Museu. Crítica. Contexto.

ARTIST AND INSTITUTION IN CRITICAL COEXISTENCE: EDUARDO FROTA AT MUSEU DO TRABALHO (2016) AND MAC-CE (2022)

Abstract: This article reflects on artistic practices that consider institutional contexts. It is based on the analysis of two interventions by Eduardo Frota: *Associações disjuntivas II* (2016) and *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* (2022), developed at Museu do Trabalho, Porto Alegre, and at MAC-CE, Fortaleza, respectively. The way the two works challenge audiences and, above all, museums, is analyzed, focusing on how the interventions inspire the institutions to a more open and experimental engagement with artistic practices.

Keywords: Contemporary Art. Eduardo Frota. Museum. Criticism. Context.

Nem toda prática artística se constrói em diálogo – ou se desenvolve de modo imbricado – com um contexto em particular, seja ele tomado em seus aspectos arquitetônicos, sociais, culturais, históricos, políticos ou institucionais, para elencar algumas possibilidades. Há práticas que prescindem de seu contexto para se desenvolver e se apresentar, trabalhos que mantêm certa autonomia em relação ao seu lugar ou situação de realização, instauração ou apresentação. Mas se tomarmos aquelas orientadas à especificidade de contextos – institucionais sobretudo – e observarmos a genealogia desse tipo de prática, veremos que sua criticidade é trazida como elemento central na origem dessas propostas por autores como Miwon Kwon (2004), James Meyer (2000) e Claire Doherty (2004). Tais teóricos tomam por referência cenários europeus e norte-americanos por excelência. Como atenta Emerson Dionísio Oliveira (2016), na América Latina, a relação museu-artista, quando este toma a instituição como suporte de trabalho, se desenvolve de modo mais nuançado e complexo. O autor levanta exemplos:

Fernanda Lopes (2014) com sua investigação sobre a arte experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos de 1970. Daria Jaremtchuck (1999) e Cristina Freire (1999), com a produção conceitual e de vanguarda proposta e acolhida pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sob a direção de Walter Zanini. E, Isabel Plante (2014), que nos mostra um museu aberto e processual com a direção de Nemesio Antúnez, no Museu Nacional de Belas Artes do Chile, já no final dos anos de 1960. Todas mostram instituições que se esforçaram para assimilar a produção contemporânea, política e socialmente engajadas [...] No caso da América Latina, é estimulante especular que os artistas estão prontos a expressar sua inquietude diante de tais instituições, mas, ao mesmo tempo, dispostos a conviver com elas (Oliveira, 2016, p. 166).

Se o rótulo de *crítica institucional* parece não fazer sentido no cenário latino, ainda assim há muito o que refletir sobre o que apontam e indagam propostas artísticas que partem de contextos institucionais em nosso país, isto é, práticas em que o museu é tomado como elemento ativador do processo poético. É o caso de *Associações disjuntivas II*

(2016) e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* (2022), de Eduardo Frota (Fortaleza, 1959), realizados no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, e no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), em Fortaleza, respectivamente. Trata-se de duas intervenções que integram uma espécie de série de *exposições interventivas*, partindo de uma obra proposta pelo artista no espaço independente Alpendre, em Fortaleza, em 2009¹.

Os dois trabalhos mencionados apresentam certas características em comum e, por esse motivo, são apreciados em diálogo neste artigo. Em primeiro lugar, são intervenções que configuram uma exposição, isto é, intervêm sobre a totalidade do espaço expositivo. Em ambas, não se agrega nada ao lugar, não há nenhum objeto propriamente adicionado ao espaço. Ao mesmo tempo, o museu é suporte e ponto de partida das propostas. É como se não houvesse nada para ver, ainda que haja muito a ser visto.

Em *Associações disjuntivas II*², Frota desconstrói elementos da arquitetura do espaço expositivo e os reapresenta ao público. Retira, por exemplo, a escada de seu lugar de origem e a dispõe na entrada do museu (Figura 1). Desloca as portas e as redistribui pelo local (Figura 2). Remove os vidros e proteções em madeira das janelas internas e os exhibe de múltiplas formas, por vezes evidenciando partes quebradas (Figuras 3-4). Tais elementos, ao serem deslocados e reapresentados ou reinstaurados, distorcem ao mesmo tempo em que reinventam a arquitetura do lugar. O espaço ainda é reconhecível aos nossos olhos, mas o vemos reconfigurado. É como se o enxergássemos mais e melhor, o percebêssemos em sua riqueza de dispositivos e detalhes, eventualmente invisíveis a olhares habituados ao lugar. Ao se dismantelar a arquitetura, revela-se por fim a própria arquitetura, a dimensão sensível do espaço e seus possíveis significados.

¹ A primeira intervenção realizada pelo artista como parte dessa série de exposições interventivas foi a *Associações disjuntivas I: Experiência Alpendre*, realizada no Alpendre, em Fortaleza, em 2009. A segunda foi a desenvolvida para o Museu do Trabalho, em Porto Alegre, em 2016. A terceira se chamou *Lição de geometria: O QUADRADO/da imperfeição física à desobediência incorporada*, tendo sido proposta para o espaço autônomo Galeria Sem título, em Fortaleza, em 2017. A quarta é intitulada *des/CONSTRUIR SOBRE RUÍNAS* e foi projetada para a Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA), em Itu, em 2018. E a quinta é a intervenção realizada em 2022 no MAC-CE.

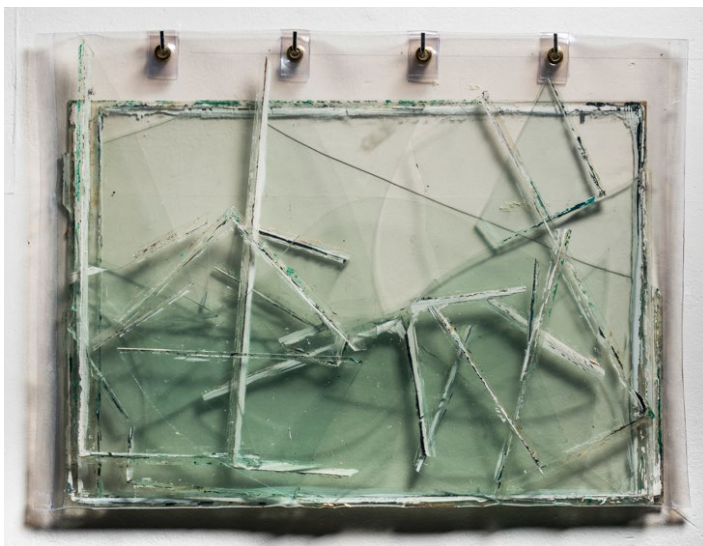
² O texto de apresentação da exposição foi assinado por Eduardo Veras.



Figura 1. Eduardo Frota. *Associações disjuntivas II*, 2016. *Site-specific*, dimensões variadas. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: Acervo do artista.



Figura 2. Eduardo Frota. *Associações disjuntivas II*, 2016. *Site-specific*, dimensões variadas. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: Acervo do artista.



Figuras 3 e 4. Eduardo Frota. *Associações disjuntivas II*, 2016. *Site-specific*, dimensões variadas. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: Acervo do artista.

Em *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*³, também estamos diante de uma obra-exposição (Figuras 5-8). Uma proposição igualmente efêmera e fruto da intervenção de Frota sobre a arquitetura do museu, especialmente sobre o espaço expositivo. Como em *Associações disjuntivas II*, nenhum objeto foi adicionado ao lugar. Aqui, o que vemos são formas geométricas desenhadas – ou seriam pintadas? – a partir da retirada do reboco e das camadas de tinta das paredes, o que traz à tona a própria arquitetura, além da nossa experiência sensível e corpórea do museu, a amplidão do espaço e sua constituição.



Figuras 5. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. Site-specific, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza/CE. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.

³ A curadoria da exposição foi assinada por Jacqueline Medeiros.



Figuras 6. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. *Site-specific*, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza/CE. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.



Figura 7. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. *Site-specific*, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.



Figuras 8. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. *Site-specific*, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza/CE. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.

Ora espelhadas pelo espaço, ora em contraste, as formas são frutos de gestos mínimos e repetidos – operação em parte desvelada por meio dos restos de parede empilhados a cada sala. Como em *Associações disjuntivas II*, o gesto é desnudado ao público. Ações mínimas e repetidas criam escala, grandeza e presença. Ainda que a intervenção carregue algo de destruição, como no exemplo anterior, há uma importante organização e ordenamento nessa experiência de desmonte e reinstalação. Mais uma vez, desmantela-se a arquitetura, para revelar-se, por fim, a própria arquitetura – observa-se, inclusive, o que normalmente se esconde no museu, como furos nas paredes, caixas e interruptores de luz. Desvela-se e manifesta-se o lugar, em sua dimensão simbólica, social e política.

PARA O MUSEU, COM O MUSEU, NO MUSEU

Nas duas proposições, o lugar de ação é anterior à obra e a define. Trata-se de reconhecer o museu como elemento ativo e não simplesmente suporte ou receptáculo da proposta. São obras feitas *para* o museu, *com* o museu e *no* museu. Tal método de trabalho partiria da escuta do lugar para então se planejar a intervenção – algo que difere da prática de ateliê, onde primeiro se elabora a obra para então dispô-la em um lugar (Menna Barreto, 2007). Em outras palavras, nas duas obras-exposição, Eduardo Frota parte do contexto institucional e do espaço expositivo que lhe é designado para conceber e realizar suas propostas. Nesse sentido, toma o museu como elemento ativo, indagador e definidor mesmo da constituição dos trabalhos, operando a partir de uma “pulsão para a especificidade de contexto” ou “consciência contextual” (Menna Barreto, 2007, p. 103), como veremos adiante.

O chamado método *site-specific*, fruto de tal *consciência contextual* e que está na base dos dois trabalhos ora enfocados, envolveria, para Menna Barreto, cinco etapas gerais: a escolha do *site*; escuta e mapeamento; identificação de um problema; construção da obra, dividida entre projeto e realização; e fissuras. Esta última etapa aconteceria após a intervenção no *site*, abrangendo a documentação e a abordagem crítica do trabalho, retrospectiva e prospectiva, podendo alimentar novos projetos (Menna Barreto, 2007, p. 27-28). Vale lembrar aqui o quanto as duas obras analisadas estão encadeadas, relacionadas em uma espécie de série de trabalhos, de modo que uma ajuda a ver a outra. É como se a primeira apontasse para certos aspectos da segunda, sublinhando procedimentos e operações, e vice-versa.

Violência e amorosidade. Brutalidade e elegância. Aspereza e erotismo. Tais intervenções, verdadeiros acontecimentos, carregam certa dualidade em relação aos museus. Provocam-lhes e indagam-lhes, na mesma medida em que lhes prestam deferência. Há uma clara homenagem, uma atitude de reverência mesmo, a esses espaços. Um esforço no sentido de fazer ver essas instituições e o lugar que elas ocupam e instauram. Uma potente pontuação sobre a experiência que tais locais – e suas distorções – podem proporcionar aos públicos. Uma convocação à percepção.

Tal convocação remete ao conceito de *perceptor*, do artista Rubens Mano: aquele que se abre a experimentar os espaços mais que apenas utilizá-los, indagando-se sobre a constituição dos ambientes que o cercam. O *perceptor* seria alguém capaz de cocriar os espaços – mais que observá-los ou mesmo usá-los (Mano, 2008).

Nas palavras de Eduardo Frota, disponível no site de seu Instituto, trata-se de tomar o visitante como “elemento central e preponderante em sua obra, convidado a experimentar, de forma ativa e consciente, um novo espaço” (Instituto Eduardo Frota, 2023). Esse convite à condição de *perceptor*, isto é, à disponibilidade para se engajar com o espaço de modo mais atento, curioso e mesmo propositivo, é um dado importante nos dois trabalhos analisados. Trata-se de um convite a reimaginar os locais, para além das próprias intervenções. E se os dispositivos arquitetônicos fossem deslocados e rerepresentados de outro modo no Museu do Trabalho? E se as paredes do MAC-CE ganhassem outras formas a partir da retirada de tinta e reboco? Quais experiências tais transformações engendrariam?

Chama a atenção, em ambas as intervenções, uma convocação semelhante ao próprio museu. Como se este também fosse chamado a um tipo de engajamento mais próximo, mais aberto, mais sensível e mais experimental com a obra e com o artista. Trata-se, por certo, de projetos que distendem certos limites e possibilidades institucionais, evidenciando outros modos de acolhida do pensamento e da prática artística no âmbito do museu. Tal resposta à instituição é fruto de uma série de negociações bem como de um pacto de responsabilidade entre artista e museu. “Responsabilidade e compromisso político, ético e estético com o lugar”, pontua Eduardo Frota (2022) em entrevista.

APRENDIZAGENS E DESAPRENDIZAGENS

Esse modo de trabalho guarda relação com os chamados *imperativos institucionais* propostos por Maria Lind (2000), ao refletir sobre o tipo de engajamento que comissionamentos de *site-specific* convocam em contextos museais, tais como os abordados nesse artigo. Para a autora, é necessário certo experimentalismo institucional, no qual a imaginação

exerça papel central, uma abertura e uma sensibilidade com relação aos processos e métodos artísticos e um engajamento concreto com a arte de hoje (Lind, 2000, p. 92-93) – aspectos sem dúvida observados no modo como ambos os museus acolhem as propostas em questão.

Nesse sentido, *Associações disjuntivas II* e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* interpelam ativamente tanto públicos quanto museus. Convocam a uma certa presença e prontidão para a experiência. Revolvem e investigam as formas como se relacionam museu, artista e públicos uns com os outros. Por certo, são fruto de um engajamento absolutamente real por parte das instituições e seus responsáveis com a arte e com o artista⁴. Bem como são resultado de um genuíno desejo de *ver acontecer* e de um importante exercício de entrega e disponibilidade para a negociação com os museus também por parte de Eduardo Frota – e da curadora Jacqueline Medeiros, no caso da obra realizada no MAC-CE. Trata-se de uma certa abertura para aprender – e desaprender – que se mostra presente em ambos, artista e instituição, para fazer menção a noções trazidas por Maria Lind (2000) e Mônica Hoff (2019).

Como reflete Hoff, se os museus se querem uma espécie de escola, isto é, se se querem abertos a aprendizagens e desaprendizagens enquanto lugares para o exercício de uma imaginação política e institucional, faz sentido nos perguntarmos de que tipo de escola estamos falando.

Até que ponto [o museu] está preparado para lidar com seus públicos e, principalmente, com aqueles que não fazem parte do seu público? Como pode ser especializado, histórico, comunitário e ao mesmo tempo experimental? (Hoff, 2019, p. 127).

E aqui agrego: até que ponto está disposto a aprender e desaprender com os artistas com quem trabalha? Com quem ainda não trabalha? O que está aberto a aprender nesses processos?

Assim, é de se pensar que marcas as intervenções aqui examinadas deixam nos museus. Que memórias criam dos lugares reconfigurados e da experiência sensível do espaço? E, no âmbito de cada instituição, que

⁴ Vale mencionar aqui a coordenação do Museu do Trabalho à época, a cargo de Hugo Rodrigues. E a direção do MAC-CE, então a cargo de Cecília BD.

memórias e indagações ficam? São marcas de propostas que tomam o museu como objeto de investigação – arte enquanto pesquisa e o artista enquanto pesquisador e proponente de modos de reimaginar o museu. Que perguntas tais trabalhos lançam, então, a essas instituições? Trata-se de uma provocação sobre a sua potência para a autorreflexão e revisão? Uma pontuação sobre a sua capacidade de se transmutar, remodelar, (re)existir, reinventar? Reflexões estas dirigidas não somente aos dois museus em questão, mas a instituições museais no campo da arte em geral. Como especula Oliveira (2016), Eduardo Frota parece expressar certa inquietude diante de tais espaços, ao mesmo tempo em que se mostra de mãos absolutamente entrelaçadas com eles, especialmente desejoso dessa convivência crítica e profícua.

Frota (2022) chega a indagar se ambas as instituições, Museu do Trabalho e MAC-CE, se mostrariam mais abertas e dispostas a absorver tais propostas por serem espaços periféricos e, portanto, menos consolidados no sistema da arte brasileiro – e talvez por isso mesmo mais flexíveis, experimentais, ousados até. Para além disso, trata-se de instituições de pequeno e médio porte, que por apresentarem uma estrutura física e uma equipe mais reduzidas, além de uma programação mais enxuta e de um funcionamento menos engessado, talvez possam se mostrar mais porosas às reflexões e práticas trazidas pelos artistas que ali trabalham. Faz sentido especular que ambos os museus teriam, em certa medida, *menos a perder* que instituições maiores e com posições mais estabelecidas no sistema da arte. Daí a possível propensão para arriscar mais e demonstrar tal abertura para esse processo de imaginação e experimentalismo institucional.

CONVIVÊNCIA CRÍTICA

Ao mesmo tempo, como sugerem autores como Martha Buskirk (2016) e Emerson Dionísio *et al.* (2022), é de se indagar se tal *absorção da crítica* por parte de ambos os museus, a partir desse processo de colaboração entre artista e instituição, em certa medida neutralizaria ou mesmo anularia o potencial questionador das propostas artísticas. Parece-nos, no entanto, que as próprias experiências de negociação na base das

propostas, ao colocar frente a frente artista e coordenador/diretora, são suficientes para instaurar processos de revisão institucional, ainda que não necessariamente profundos, mas capazes de suspender e por vezes distender certos entendimentos, dinâmicas e processos institucionais. Algo que se aproxima da noção trazida por Victoria Preston (2013) de *criticalidade cúmplice*, em que as instituições buscariam representar-se a si mesmas como críticas e autorreflexivas, ao comissionar projetos que examinam sua história, espaços, programas e processos, o que não eliminaria o seu real interesse por essas investigações, seus achados e indagações, ao mesmo tempo garantindo que tais trabalhos atuem em conformidade com os interesses institucionais. Nesses projetos, uma certa cumplicidade entre a instituição e o artista estaria implícita no contrato firmado entre ambos, o que explicaria a natureza dual dos projetos: ao mesmo tempo críticos e afirmativos, céuticos e entusiastas (Lind, 2000).

Há de se sublinhar o quanto Eduardo Frota, ao longo de sua trajetória, privilegiou a atuação em instituições de arte. Expôs em galeria comercial uma única vez: na Galeria Virgílio, em São Paulo, em 2007, quando realizou a intervenção *Extensões da fenda*, sem que nada estivesse disponível para venda. Em entrevista com o artista realizada por videochamada, Frota rememora aquela ação:

Fui fazendo trabalhos à margem do mercado de arte. Poder fazer algo que não vira um *commodity* para especulação financeira me agrada demais. [...] Ao atuar em instituições, consigo transmutar um capital econômico, a verba que recebo, em capital social. Isso porque as instituições estão em diálogo com a sociedade, com as escolas. Seu público é muito mais plural (Frota, 2023).

Assim reflete o artista, que entre 1993 e 2008 realizou uma operação semelhante de *transmutação de capital*, em suas palavras, ao desenvolver um ateliê, em Fortaleza, onde chegaram a trabalhar vinte pessoas. O espaço funcionava como uma espécie de escola, onde os trabalhadores discutiam temas como filosofia, arte e política, aprendendo uns com os outros a partir da atuação em torno da obra de Frota.

Voltando às intervenções aqui enfocadas, ambas se realizam a partir de um contato próximo, embrenhado mesmo, com os museus, articulando certa criticidade em âmbito institucional, a partir de um processo criativo e dialógico. Nesse sentido, quando pensamos nos limites e possibilidades de ambos os trabalhos articularem uma reflexão crítica em relação ao museu, é fundamental entender que eles têm início muito antes de sua instauração e apresentação pública. É desde a proposição das obras e, principalmente, durante a sua realização, que elas entram em ação dentro da instituição. Isto porque seu processo se dá em contato com o museu e o implica diretamente em diversos momentos.

Vale apontar, por exemplo, as avaliações técnicas necessárias à realização das obras, os desafios e adaptações que suas instaurações envolveram, as possibilidades e impossibilidades sinalizadas pelas instituições ou desveladas pelo próprio processo artístico ou mesmo as tratativas sobre períodos de montagem e desmontagem. Trata-se, assim, de uma dinâmica completamente diferente de quando o artista é convidado a apresentar uma obra pronta no museu.

Há, portanto, certa radicalidade implícita nos trabalhos, que se manifesta tanto na sua proposição – e nas variadas negociações aí envolvidas –, como no modo como estes se apresentam aos públicos. Talvez possamos considerar, inclusive, o embrenhamento arquitetônico colocado por ambas as obras como espécie de índice de um embrenhamento institucional mais amplo, relativo à própria instauração e composição dos trabalhos. Assim, é desde o desenvolvimento das propostas que estas lançam desafios e questões à instituição, tais como os apontados por Fernanda Albuquerque (2015), ao refletir sobre trabalhos desenvolvidos especialmente para contextos institucionais:

O que pode a arte contemporânea no museu? Como se dá a relação com o artista? De que modo sua proposta é acolhida? Como ela afeta os funcionamentos e condutas do museu? Como se pleiteia a relação da obra com os públicos? (Albuquerque, 2015, p. 204).

Por fim, parece ser justamente na negociação em jogo em ambos os projetos que se questionam e esgarçam certos limites, entendimen-

tos, regras e condutas institucionais. É aí que os trabalhos entram em operação, por assim dizer, interpelando e desafiando o museu, para então interpelar os públicos. Assim, há um processo de aprendizado e desaprendizado envolvido no desenvolvimento de *Associações disjuntivas II* e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, que se apresenta em diálogo e em parceria mesmo com as instituições. E que diz respeito não apenas aos museus, mas também ao artista e seus modos de atuar. E aqui é possível retomar as ideias de Maria Lind (2000) de que um contato institucional mais próximo com o pensamento e o processo de criação artística pode levar o museu a aprender – e desaprender – com a arte e com o artista. E agregamos: pode também levar o artista a aprender e desaprender com o museu, em uma convivência crítica.

Por certo, estamos falando de propostas críticas em âmbito museal desenvolvidas em meio a um cenário institucional fragilizado e constituído de processos em construção e sedimentação. Que aprendizados ou desaprendizados seriam esses? Eles parecem estar vinculados a um certo afrouxamento dos limites institucionais e a uma revisão do *modus operandi* tanto do museu com relação à arte e ao artista, quanto do artista com relação à instituição, convidando ambos a um processo de engajamento radical com a arte e seus modos de se conceber, instaurar e apresentar publicamente.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional**. Tese de doutoramento. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, 2015.

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares moles**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2007.

BUSKIRK, Martha. The Museum as Producer. In: BISMARCK B. Von; MUNDER, H.; SCHNEEMANN, P. (eds.). **An Anthology on the Museum of Contemporary Art**. Zurique: Migros Museum für Gegenwartskunst, JPR Ringier, 2016.

DOHERTY, Claire. **From Studio to Situation**. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

HOFF, Mônica. Si el museo es uma escuela, de qué tipo de escuela estamos hablando? In: ROMERO, Ekaterina Álvarez (ed.). **Museología Crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock**. Cidade do México: Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) da Universidade Nacional Antónoma do México (UNAM), 2019.

FROTA, Eduardo. **ArteBra Eduardo Frota**. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

FROTA, Eduardo. [Entrevista concedida a] Fernanda Albuquerque. Fortaleza, outubro de 2022.

FROTA, Eduardo. [Entrevista concedida a] Fernanda Albuquerque. Fortaleza, agosto de 2023.

FROTA, Eduardo. **Instituto Eduardo Frota**. Disponível em <https://www.institutoeduardofrota.com/about>. Acesso em 11/07/21.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

LIND, Maria. Learning From Art and Artists. In: WADE, G. (ed.). **Curating in the 21st Century**. Londres: University of Wolverhampton, 2000.

MANO, Rubens. Um lugar dentro do lugar. **Urbânia 3**, São Paulo, Editora Pressa, 2008.

MEYER, James. The Functional Site; Or, The Transformation of Site-Specificity. In: SUDERBERG, Erika (ed.). **Space, Site, Intervention**: Situating Installation Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. Museu-obra: o museu como problema da arte contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, n. 10, v. 5, jul.-dez. 2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize. Toda instituição é um acontecimento político. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas/SP, n. 2, v. 6, maio 2022.

Fernanda Albuquerque é curadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua no Bacharelado em Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMUSPA). Possui mestrado e doutorado em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica pela UFRGS (2006 e 2015), com estágio na University of the Arts London (2013-2014). Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa *Como museus podem aprender com a arte e os artistas* junto ao PPGMUSPA/UFRGS.

Email: fer.albuquerque@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3548-8424>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1386310544035876>

Artigo recebido em 16.07.2025. Aceito em 12.10.2025