

**POLÍTICAS CULTURAIS:
PESQUISA E FORMAÇÃO**



Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural Catalogação
na publicação (CIP)

Políticas culturais : pesquisa e formação / organização de Lia
Calabre. – São Paulo : Itaú Cultural ; Rio de Janeiro :
Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.
332 p.

ISBN 978-85-7979-032-4

1. Política cultural. 2. Pesquisa. 3. Formação. 4. Políticas públicas. I.
Título.

CDD 353.7



“ECONOMIAS” DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL: NOTAS DE UMA PESQUISA

ANA LETÍCIA FIALHO* E ILANA SELTZER GOLDSTEIN**

* Mestre em Développement de Projets et Gestion Culturelle pela Université Lumière – Lyon II; doutora em sciences de l’art et du langage pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)/Paris; docente na Faculdade Santa Marcelina e consultora em gestão cultural.

** Mestre em direction de projets culturels pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3; doutora em antropologia social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); docente na Fundação Getúlio Vargas e no Centro Universitário Senac, atuando também como consultora em projetos socioculturais.

Introdução

O trabalho que apresentamos no seminário organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa foi um recorte da pesquisa “Economia das exposições de arte contemporânea”, realizada em 2010, no âmbito de um convênio entre o Ministério da Cultura, a Fundação Iberê Camargo e o Fórum Permanente¹. O objetivo da pesquisa era a realização de um estudo-piloto que contribuísse para a elaboração de políticas públicas adequadas ao setor e que também constituísse uma ferramenta de trabalho para as próprias instituições em suas estratégias de gestão e desenvolvimento².

Para tanto, fizemos primeiramente um mapeamento das instituições que promovem ações no campo da arte contemporânea nas diferentes regiões do Brasil para depois, numa segunda etapa, proceder à coleta de dados detalhados – qualitativos e quantitativos – referentes à elaboração e execução de uma programação voltada à arte contemporânea.

Apresentaremos a seguir uma análise de parte dos dados gerados pelo estudo, destacando alguns aspectos particularmente relevantes para a reflexão sobre políticas públicas para o setor.

Constituição do universo da pesquisa e das amostras

A primeira fase da pesquisa consistiu em um levantamento das instituições brasileiras que promovem ações – mesmo que não exclusivamente – no segmento da arte contemporânea. Um universo de cerca de 80 equipamentos culturais recebeu um formulário inicial a ser preenchido com informações sobre seus modelos de gestão, governança e programação e ainda com dados quantitativos, como número médio de visitantes e orçamento global.

¹ Diversos profissionais, além das autoras do presente texto, estiveram envolvidos na pesquisa. Mais informações em: <http://www.forumpermanente.org/rede/ee/instituicoes-responsaveis-pelo-projeto>.

² Como se nota, utilizamos o termo *economia* em sua acepção mais ampla, na fronteira entre a sociologia e a economia, que encontra respaldo na tradição da sociologia da arte iniciada por Pierre Bourdieu (2003, 2007a, 2007b). Referimo-nos às escolhas, estratégias, prioridades, limitações e trocas de diversas naturezas que informam as ações empreendidas no universo da arte contemporânea no Brasil. Assim, dados econômicos, no sentido estrito do termo – tais como informações orçamentárias e sobre as fontes de recursos –, compuseram apenas uma parte de nossas preocupações.

A segunda etapa verticalizou e agregou informações qualitativas a 25 equipamentos culturais selecionados, com ênfase na programação de exposições de arte contemporânea.

Crítérios para recorte da amostra

Cinco critérios principais nortearam a seleção das amostras:

1. Os equipamentos culturais deveriam ser formalmente constituídos.
2. Precisariam estar (ou ter estado) em atividade havia cinco anos ou mais.
3. Deveriam realizar, no mínimo, duas exposições de arte contemporânea por ano.
4. O tipo de produção fomentada ou exibida nos equipamentos culturais deveria estar de acordo com os critérios de definição sociológica da arte contemporânea, quais sejam, a legitimidade dentro do sistema de arte³ e a visibilidade dos artistas em âmbito nacional ou internacional.
5. A lista final deveria contemplar equipamentos culturais de tipologia e localização diversificados.

Os primeiros três critérios – ser formalmente constituído, ter no mínimo cinco anos de atividade e organizar ao menos duas exposições anuais – pretenderam garantir que todos os equipamentos culturais pesquisados contassem com atuações e metodologias minimamente consolidadas, que suas respostas se pautassem em experiências concretas e acumuladas ao longo do tempo.

Isso porque partimos da hipótese de que a constituição formal do equipamento cultural aumenta suas possibilidades de receber recursos públicos e privados. A exigência de continuidade da programação permite delimitar, na amostra, instituições que efetivamente tenham a arte contemporânea entre seus focos principais, contemplando, de modo siste-

³ No âmbito de nossa pesquisa, inspiradas em autores como Alain Quemin (2001), Nathalie Heinich (1998) e Raymonde Moulin (1992), consideramos sistema de arte a rede que compreende todos os sujeitos e organizações envolvidos na produção, na exibição, na avaliação, na divulgação, na circulação e na comercialização das artes. Fazem parte do sistema de arte os artistas individuais, os coletivos de artistas, as galerias do mercado primário e secundário, as casas de leilões, as residências artísticas, as escolas de artes, os museus de arte, as bienais, as publicações especializadas, os críticos, curadores, diretores de instituições, consultores em artes, historiadores da arte e até cientistas sociais especializados. Todos eles intervêm, de alguma maneira, na complexa cadeia que viabiliza a arte contemporânea.

mático, esse domínio específico da produção cultural. Eliminaram-se, assim, equipamentos culturais que só realizam eventos e projetos de arte contemporânea esporadicamente.

No que concerne ao quarto critério de recorte da amostra – alinhamento com definições da sociologia da arte –, foi o partido teórico que tomamos, cientes das controvérsias que envolvem a definição de arte contemporânea, inclusive entre os próprios gestores dos equipamentos culturais que participaram da pesquisa. A noção de arte contemporânea foi usada por eles, algumas vezes, de modo fluido e impreciso. Nas entrevistas ouvimos, por exemplo, que a arte contemporânea é aquela que “dialoga com questões do mundo contemporâneo [...] e faz ligações com todos os movimentos, audiovisual, videoarte etc.”; ou então aquela que “acaba com as barreiras entre escultura, pintura e gravura e compreende a arte conceitual, na qual o artista não põe as próprias mãos na obra”. Um terceiro equipamento considera um dos aspectos fulcrais da arte contemporânea a problematização da própria linguagem artística.

Como se vê, trata-se de um objeto de contornos nada consensuais. Se nossos entrevistados apontaram aspectos formais em suas respostas, as seguradoras e alfândegas, por sua vez, utilizam o critério cronológico, tanto no Brasil como no exterior (BUENO, 2010). Já do ponto de vista da sociologia, que adotamos aqui, a visibilidade, a circulação, o reconhecimento das instâncias de legitimação e o potencial transgressivo são os fatores determinantes da arte contemporânea, muito mais que quaisquer propriedades formais das obras⁴ (HEINICH, 1998; ZOLBERG, 2006; MOULIN, 1992; CAUQUELIN, 2005).

No tocante ao quinto critério – diversidade tipológica e geográfica –, a ideia era traduzir a realidade de organizações com diferentes volumes orçamentários e vocações (de museus com acervo a salas expositivas sem acervo, de espaços independentes a

⁴ Pautando-nos pela abordagem de Anne Cauquelin (2005), consideramos como arte contemporânea a arte inserida numa rede de interações que ultrapassa fronteiras regionais; que dialoga com tendências e movimentos recentes e que conta com o aval das instâncias de produção de conhecimento e informação, tais como a mídia e a universidade. Adicionalmente, levando em conta as considerações de Nathalie Heinich (1998) – para quem é crucial a assinatura de um artista contemporâneo, assim considerado por seus pares e pelas demais instâncias de legitimação –, deixamos de fora qualquer produção de caráter artesanal, utilitário, religioso, popular ou coletivo, bem como criações que não fossem assinadas por artistas reconhecidos como tais por críticos, outros artistas, curadores e pelo mercado de arte.

centros culturais multidisciplinares) localizadas dentro ou fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, de forma a contemplar as cinco regiões do país.

Alcance do mapeamento

Na primeira fase, 52 equipamentos culturais dos 80 inicialmente contatados responderam à pesquisa, um índice, portanto, de 66%. Na segunda fase, 18 dos 25 contatados responderam, ainda que parcialmente, ou seja, 72%.

Apesar da boa vontade em colaborar da maioria das instituições e de seu reconhecimento acerca da importância da pesquisa, nenhuma foi capaz de fornecer as informações no formato pedido ou em relação a todo o período solicitado. Muitos equipamentos não possuem (ou não têm condições de coletar) dados financeiros relativos às suas atividades. Assim, restaram muitas lacunas ao cabo do processo. Essas lacunas são, por si sós, indício claro da fragilidade do setor analisado.

As instituições que responderam, ainda que de forma parcial, à primeira etapa da pesquisa foram:

tabela 1: Equipamentos culturais pesquisados e sua distribuição regional – 1ª etapa

Equipamentos culturais respondentes 1ª etapa
Associação Capacete Entretenimentos/RJ
Associação Cultural Videobrasil/SP
Atelier Subterrânea/RS
Casa Andrade Muricy/PR
Casa das Onze Janelas/PA
Casa da Ribeira – Cultura & Educação/AL
Casa de Cultura Laura Alvim/RJ
CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte/MG
Centro Cultural Banco do Brasil/RJ
Centro Cultural Banco do Brasil/SP
Centro Cultural Banco do Nordeste/CE

Equipamentos culturais respondentes 1ª etapa
Centro Cultural dos Correios/RJ
Centro Cultural São Paulo/SP
Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas/AM
Escola de Artes Visuais do Parque Lage/RJ
Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul/RS
Fundação Bienal de São Paulo/SP
Fundação Casa França-Brasil/RJ
Fundação Clóvis Salgado/MG
Fundação Cultural Badesc/SC
Fundação Eva Klabin/RJ
Fundação Iberê Camargo/RS
Fundação Joaquim Nabuco/PE
Fundação Vera Chaves Barcellos/RS
Galeria da Faculdade de Artes Visuais – Espaço Antônio Péclat – Universidade Federal de Goiás/GO
Instituto Cultural Brasil Estados Unidos – ICBEU/Manaus/AM
Instituto de Arte Contemporânea/SP
Instituto Inhotim/MG
Instituto Itaú Cultural/SP
Instituto Meyer Filho/SC
Instituto Moreira Salles/RJ
Instituto Tomie Ohtake/SP
Paço Imperial/ MinC/Iphan/RJ
Museu Castro Maya/RJ
Museu da Imagem e do Som/SP
Museu de Arte Contemporânea da USP/SP
Museu de Arte Contemporânea de Niterói/RJ
Museu de Arte Contemporânea do Paraná/PR
Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul/RS

Equipamentos culturais respondentes 1ª etapa
Museu de Arte da Pampulha/MG
Museu de Arte da UFPR –MusA/PR
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Margs/RS
Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Mamam/PE
Museu de Arte Moderna da Bahia/BA
Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ
Museu Murillo La Greca/PE
Museu Nacional de Brasília/DF
Museu Vale/ES
Museu Victor Meirelles/Ibram/MinC/SC
Paço das Artes/SP
Pinacoteca do Estado de São Paulo/SP

Aqui, é necessário abrir um parêntese. O agrupamento regional dos 52 respondentes da primeira etapa da pesquisa revela que, ainda que tenha havido preocupação em garantir representatividade de todas as regiões, algumas estão mais presentes que outras. Com efeito, tivemos dificuldade em encontrar espaços com uma programação consistente voltada à arte contemporânea em capitais como Campo Grande ou Vila Velha. Assim, o que à primeira vista pode parecer um problema metodológico apenas traduz a realidade do país. Vale destacar duas pesquisas recentes que mostram o quanto o montante de recursos, bens e serviços culturais é desigualmente distribuído no Brasil.

O estudo “Investimento do poder público estadual na cultura brasileira”, baseado em dados secundários publicados bimestralmente pelas Secretarias da Fazenda ou das Finanças dos governos estaduais, revela que, de 2007 a 2009, São Paulo liderou o *ranking* anual de aportes orçamentários estaduais à área cultural (cerca de 35% do total). Os estados da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais também costumam ficar entre as cinco primeiras posições. No tocante ao mecenato privado, o anuário de estatísticas do Ministério da Cultura (MinC,

2010), que reúne informações sobre projetos aprovados nas leis de incentivo fiscal, mostra que, nos anos 2005 e 2006, projetos culturais da Região Sudeste conseguiram captar entre 10 e 100 vezes mais recursos do que nas demais regiões, pois ali se concentram as grandes empresas que podem usar a Lei Rouanet. Já a Região Norte fica sempre em último lugar, com números inexpressivos. Tanta concentração acabou se refletindo na amostra da pesquisa, apesar de nossos esforços em abranger equipamentos culturais de diversas partes do país.

gráfico 1: Distribuição regional dos equipamentos pesquisados – 1ª fase

No conjunto da amostra, buscamos também a diversidade tipológica, conforme mostra o gráfico a seguir:

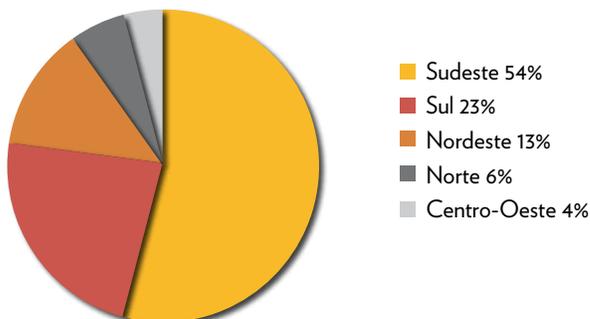
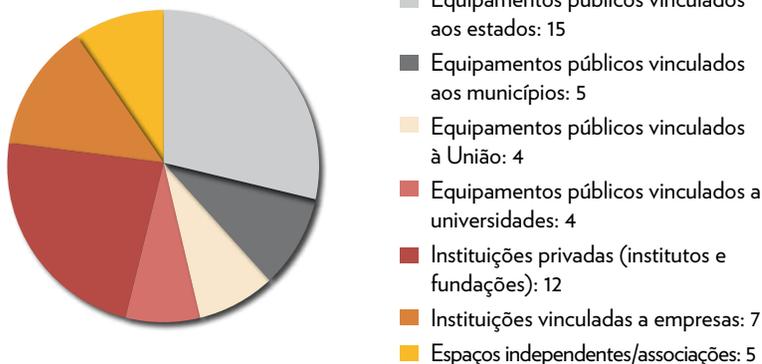


gráfico 2: Tipologia dos equipamentos respondentes – 1ª fase



Outra preocupação, na etapa seguinte, foi garantir a participação de equipamentos públicos e dos privados de interesse prioritário para o Ministério da Cultura na época, conforme tabela a seguir:

tabela 2: Equipamentos culturais – 2ª fase

Equipamentos culturais respondentes – 2ª fase
Casa das Onze Janelas/PA
Centro Cultural Banco do Brasil/RJ
Centro Cultural Banco do Nordeste/CE
Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul/RS
Fundação Bienal de São Paulo/SP
Fundação Iberê Camargo/RS
Instituto Inhotim/MG
Instituto Tomie Ohtake/SP
Paço Imperial/MinC/Iphan/RJ
Museu de Arte Contemporânea da USP/SP
Museu de Arte Contemporânea do Paraná/PR
Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Mamam/PE
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ
Museu Nacional de Brasília/DF
Museu Vale/ES
Museu Victor Meirelles/Ibram/MinC/SC
Paço das Artes/SP
Pinacoteca do Estado de São Paulo/SP

A tabela 2 indica que a concentração regional permaneceu na segunda fase e que a diversidade regional e a heterogeneidade tipológica foram igualmente mantidas.

Resultados

Heterogeneidade de perfil dos equipamentos culturais

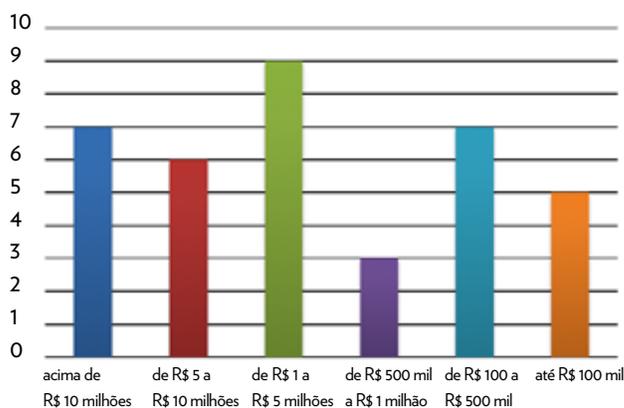
O mapeamento revelou, em primeiro lugar, elevada diversidade de modelos de gestão, financiamento e programação.

Existem equipamentos culturais financiados quase integralmente com verba pública, como o MAM da Bahia, e aqueles sem nenhum recurso público, como o MAM do Rio. Já no caso de Inhotim, o orçamento é composto de uma combinação tripartite de recursos próprios, leis de incentivo fiscal e recursos públicos. Existem centros culturais multiuso sem acervo, como o Paço Imperial do Rio de Janeiro, e equipamentos cuja programação é totalmente baseada em seu acervo, como Inhotim. Mas há também aqueles que levam paralelamente uma programação baseada no acervo histórico e outra programação com mostras de arte contemporânea, como ocorre no Museu Vale, em Vitória, no Espírito Santo, e no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis.

Fontes de recursos e escala orçamentária

Nem todos os 52 equipamentos participantes da primeira etapa da pesquisa informaram o seu orçamento anual. Dentre os respondentes (37), a maioria (22) tem orçamento acima de 1 milhão de reais/ano.

gráfico 3: Número de equipamentos por escala orçamentária



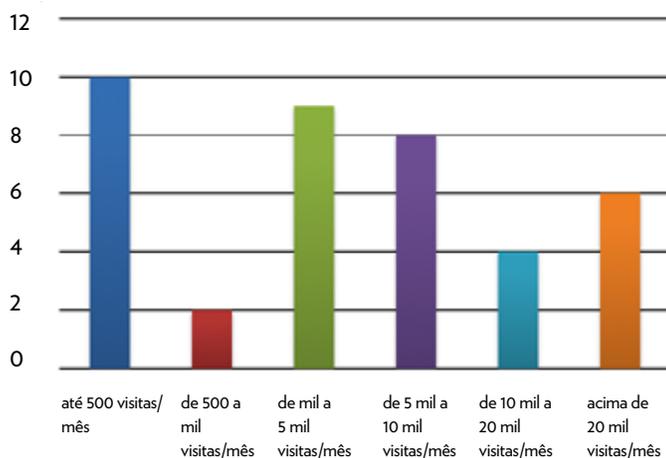
Em relação à composição orçamentária, 28 equipamentos declararam receber aportes públicos, sendo alguns entidades privadas, como o Instituto Tomie Ohtake, a Bienal do Mercosul e a Bienal de São Paulo. Entre as 33 instituições que utilizam leis de incentivo, 9 afirmam que essa fonte corresponde a 50% ou mais do seu orçamento.

Outra fonte de recursos importante, sobretudo para as estruturas menores e para a totalidade dos espaços independentes, são os editais públicos e privados. Eles aparecem como propulsores das atividades dos espaços independentes e também desempenham um papel fundamental na composição orçamentária das pequenas estruturas, tanto para a realização de exposições quanto para a aquisição de acervo, sejam essas instituições públicas ou não, como a Casa da Ribeira, em Natal, a Casa das Onze Janelas, em Belém, e o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Taxas de visitação

De forma geral, um número significativo de equipamentos culturais tem baixas taxas de visitação – 12 deles recebem até mil visitas/mês e o grupo com mais de 20 mil visitas por mês compreende apenas 6 equipamentos, conforme podemos observar no gráfico a seguir:

gráfico 4: Número de equipamentos por número de visitantes/mês



Em alguns casos, existe correlação entre o orçamento e a visitação, mas nem sempre os equipamentos com o maior orçamento detêm a maior visitação. No caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo orçamento é de quase 30 milhões de reais, existe tal equivalência, tendo esse equipamento uma média de 55 mil visitantes/mês. Já no caso do Museu de Arte Moderna da Bahia, com um orçamento anual de menos de 2 milhões de reais, a visitação é uma das mais altas: 20 mil visitas/mês. O Paço Imperial tem uma das maiores visitas, assim como o Museu Nacional. O primeiro possui um orçamento baixo e o segundo não possui orçamento específico, mas ambos são atrações turísticas em suas cidades e patrimônios arquitetônicos importantes.

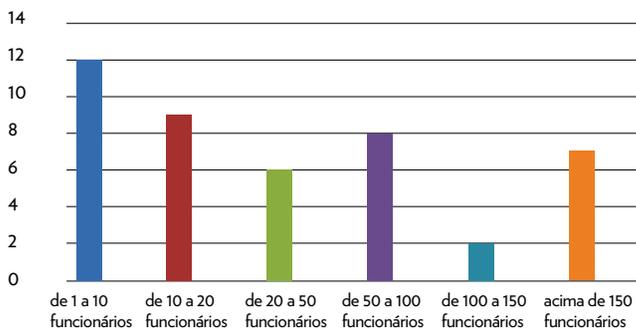
As instituições que reúnem várias expressões e atividades artísticas tendem a concentrar grande número de visitantes (Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo, Fundação Clóvis Salgado), mas elas, em geral, forneceram informações gerais sobre a taxa de visitação sem especificar o número referente às exposições.

Outro aspecto a ser levado em conta quando se pensa em taxa de visitação é o contexto. Os números só fazem sentido se pensarmos no perfil da instituição e no lugar onde ela está implantada (em que cidade e qual sua população), se o equipamento tem outros atrativos além da arte contemporânea (como é o caso dos centros culturais) ou ainda se constitui um local de visitação turística. Além disso, um índice que pode parecer baixo para os parâmetros de São Paulo pode não o ser se o contexto for Natal ou Florianópolis, por exemplo.

Recursos humanos

Buscamos avaliar a escala dos equipamentos de acordo com o número de funcionários.

gráfico 5: Número de equipamentos por número de funcionários



Como ilustra o gráfico 5, a maioria das instituições respondentes (27) tem até 50 funcionários e somente um grupo reduzido (6) conta com mais de 150 colaboradores.

Outro aspecto relevante é que a maioria dos equipamentos culturais (39) tem funcionários terceirizados, dentre os quais 14 apresentam um número desses funcionários que equivale ou supera o de permanentes e comissionados⁵. Somente 4 equipamentos informaram não ter nenhum funcionário terceirizado; os demais equipamentos não informaram.

A esse respeito, na fase qualitativa da pesquisa, ouvimos depoimentos sugerindo que a rotatividade de colaboradores – devido às descontinuidades na gestão, ao alto grau de terceirização de mão de obra e à baixa remuneração praticada no setor – afeta a qualidade dos programas desenvolvidos e dificulta o acúmulo de *know-how* e o próprio registro da memória institucional. Um respondente da pesquisa lamentou, por exemplo, que dois dos mais experientes colaboradores de seu equipamento cultural tenham partido para o exterior em busca de melhores perspectivas de trabalho. Já o dirigente de outro equipamento cultural justificou não ter entregado os documentos solicitados por nossos pesquisadores em virtude da substituição de vários funcionários, o que impossibilitou a localização dos documentos.

Políticas de acervo e documentação

Embora 35 equipamentos possuam acervo próprio, o que equivale a 67% dos respondentes, apenas 20 informaram ter uma política de aquisição de acervos, o que representa 38% da amostra. Dentre as instituições que afirmaram possuir uma política de aquisição de acervos, somente 16 a detalharam. Entre os equipamentos que indicaram ter uma política de aquisições bem estruturada – ou seja, baseada em critérios técnicos como lacunas do acervo e identidade da instituição, em vez de apenas depender das preferências da diretoria ou do conselho consultivo – estão a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a

⁵ Nas últimas duas décadas, mudanças nas relações de trabalho vêm ocorrendo, em escala global, em diversos setores da economia. A crescente polivalência dos profissionais, a redução no número de trabalhadores sem queda de produtividade e a terceirização de parte da produção caracterizam o que alguns autores chamam de “toyotismo” (GOUNET, 1999). André Gorz traduz a situação nos seguintes termos: “A pessoa deve tornar-se uma empresa, um capital fixo que exige ser continuamente reproduzido, modernizado, alargado, valorizado [...] obrigando-se a se impor os constrangimentos necessários para assegurar a viabilidade e a competitividade da empresa que ela é” (GORZ, 2003:25). Tal afirmação, sem dúvida, aplica-se também ao setor cultural no Brasil.

Associação Cultural Videobrasil, o Instituto Itaú Cultural, a Fundação Joaquim Nabuco, o MAM/Bahia, o Museu da Imagem e do Som e a Casa das Onze Janelas.

Do ponto de vista das políticas de documentação, chamou-nos a atenção que alguns equipamentos se restrinjam a arquivar fôlderes e catálogos. Outros implementaram recentemente ou ainda estão em processo de implementação de uma política de documentação e memória. Isso ajuda a entender por que as instituições tiveram tamanha dificuldade em organizar a lista que solicitamos com informações básicas (título, curador, período) sobre as exposições de arte contemporânea realizadas entre 2000 e 2010.

Programação

Ao todo, 1.967 exposições realizadas foram listadas pelos 37 equipamentos, dentre as quais 617 foram acompanhadas da edição de catálogos (31%) e apenas 90 fizeram parte de alguma itinerância (4,57%). A Pinacoteca de São Paulo lidera isolada o posto de instituição que realiza o maior número de exposições por ano. As Bienais, por sua própria natureza, têm a menor média.

A maioria das demais instituições respondentes realiza até dez exposições anualmente. Tomando-se as instituições que informaram tanto seu orçamento anual como os valores investidos em exposições, concluímos que a porcentagem destinada às mostras varia entre 10% e 75%.

Apesar das grandes variações orçamentárias das exposições temporárias, podemos concluir que o percentual médio investido em curadoria é, para a maioria das instituições, de 3% a 10% do orçamento daquele projeto. Notamos também que a remuneração dos curadores – cujos nomes costumam se repetir de uma exposição a outra e de uma instituição a outra – é a mais elevada dessa cadeia, que os artistas raramente recebem pró-labores e, quando os recebem, são módicos.

Por fim, na análise das exposições temporárias, impressiona a baixa incidência de parcerias interinstitucionais e internacionais.

Ações educativas e de inclusão social

O serviço educativo está presente em quase todos os equipamentos culturais pesquisados, com diversos graus de consolidação e desenvolvimento metodológico. Pode-se constatar que a preocupação com a formação de público é uma tendência forte entre as instituições de arte contemporânea no Brasil. O foco costuma recair no público escolar infantojuvenil, e cerca de um quarto das instituições produz materiais paradidáticos com essa finalidade. Em nosso ponto de vista, tal presença generalizada de serviços educativos nos museus de arte contemporânea pesquisados é positiva, uma vez que a arte contemporânea, em virtude de seu experimentalismo e de sua diversidade de linguagens e suportes, pode ser mais bem fruída com o apoio de estratégias de mediação cultural⁶ – sobretudo num país em que há tanta desigualdade de “capital cultural”, para usar o termo de Pierre Bourdieu, e em que a “mediação cultural” se faz bastante premente.

Foram raros, porém, os casos em que encontramos diálogo e sintonia entre os setores educativo e curatorial dos museus, como na Bienal do Mercosul, que se tem destacado por essa prática. Também são poucos os respondentes que fornecem números de beneficiários do setor educativo, e nenhum mencionou estudos de público que permitam conhecer seu perfil. Um terceiro ponto que indica fragilidade dos equipamentos é a descontinuidade das equipes e das metodologias ao longo do tempo, dificultando a estruturação dos setores educativos com orçamento regular e contratação de equipes permanentes.

Complementando as ações educativas, a pesquisa encontrou iniciativas voltadas à inclusão sociocultural e à sustentabilidade, traduzidas em programas para públicos com necessidades especiais, ambientais e para comunidades de baixa renda. Um total de oito equipamentos culturais da segunda fase da pesquisa (perfazendo metade dos respondentes da fase 2) declarou promover práticas que podemos classificar como de responsabilidade socioambiental ou de sustentabilidade – uma vez que são pautadas pela preocupação com as gerações futuras e com as comunidades em torno do museu.

⁶ A mediação cultural refere-se ao conjunto de estratégias utilizadas para aproximar públicos e obras de arte. Mediar não significa transmitir informações de modo unidirecional, muito menos simplificar criações artísticas que são complexas. Mediar é colocar-se *entre* os diversos sujeitos e perspectivas, propiciando uma experiência estética ao público que o mobilize, dialogue com seu repertório cultural e pessoal e que agregue, ao mesmo tempo, elementos do contexto institucional e da história da arte (MARTINS et al., 2007).

O Instituto Inhotim, a Bienal do Mercosul e o Museu Vale forneceram, inclusive, seus relatórios sociais aos nossos pesquisadores.

Considerações finais e sugestões para os gestores e formuladores de políticas públicas

A pesquisa apresentada nas páginas anteriores teve caráter pioneiro e preliminar, devendo ser complementada e ampliada regularmente. No entanto, já podem ser feitas algumas constatações sobre o sistema da arte contemporânea no Brasil⁷.

Em primeiro lugar, a pesquisa revela que existem artistas, curadores e críticos com uma produção pujante e contínua no Brasil. Em segundo lugar, sugere que os equipamentos culturais com estabilidade e/ou diversificação orçamentária estão muito à frente dos demais, em diversos aspectos. Nota-se ainda que a memória das instituições muitas vezes está dispersa e que seus processos de gestão sofrem muitas rupturas, o que se traduziu na dificuldade dos pesquisadores em obter as informações desejadas. Além disso, fica claro que a alardeada internacionalização da arte contemporânea está longe de se consolidar e que, mesmo em nível nacional, os equipamentos costumam atuar de forma isolada. Outro aspecto não explorado no presente texto, mas que se destacou na pesquisa, foi a associação frutífera entre programação de arte contemporânea e patrimônio histórico/arquitetônico, pois um valoriza o outro e os dois juntos atraem mais público.

Diante do cenário apresentado, julgamos fundamental terminar com algumas recomendações voltadas aos gestores de equipamentos culturais e formuladores de políticas públicas específicas para as artes visuais:

1. Realização de estudos periódicos sobre o setor e atualização anual de dados, a fim de preencher lacunas e possibilitar a análise de séries históricas.

⁷ Não poderíamos deixar de mencionar outra pesquisa, também pioneira, que tem paralelo com a apresentada no presente artigo: “Museu em Números” (2010), organizada pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Trata-se de um estudo abrangente, com dados quantitativos sobre os museus do Brasil. No caso do Ibram, contudo, não há informações específicas sobre museus de artes visuais, que aparecem como uma entre muitas tipologias. Além disso, o estudo restringe-se a museus convencionais, não abrangendo outros equipamentos culturais com programação artística.

2. Criação de uma rede que permita maior colaboração entre os equipamentos para itinerâncias, coprodução de exposições, intercâmbio entre equipes etc.
3. Constituição de banco de dados comum aberto a consultas, permitindo acesso a informações sobre instituições, acervo, programação, publicações etc.
4. Melhoria da remuneração e formulação de planos de cargos e salários, a fim de gerar maior estabilidade das equipes.
5. Estímulo à formação e ao aperfeiçoamento de funcionários em todos os níveis e setores.
6. Divulgação de diretrizes e concessão eventual de subsídios para aprimorar ou implementar políticas de memória e documentação.
7. Capacitação dos gestores para que mantenham informações financeiras e jurídicas organizadas e acessíveis, bem como relatórios técnicos e documentos relativos à programação. Sem isso, estudos e pesquisas futuros serão muito prejudicados.
8. Incentivo à aquisição de acervo dentro de uma política clara, coerente e transparente.
9. Incentivo a desdobramentos das exposições para além do tempo/espaço da mostra (catálogo e atividades extras).
10. Incentivo à descentralização da gestão (para que as funções e informações não fiquem concentradas em uma única pessoa, fragilizando a instituição e atrasando processos).
11. Recomendações e apoio para que os equipamentos culturais realizem estudos de público a fim de conhecer seu perfil, suas expectativas e suas barreiras em relação ao sistema das artes e para melhor calibrar as ações de mediação.

Talvez tais recomendações sejam demasiado ambiciosas e complexas. De todo modo, entre o cenário ideal e o que temos hoje há vários degraus intermediários a ser superados. A partir da pesquisa, fica claro que medidas urgentes deveriam ser tomadas para fortalecer e expandir o circuito institucional da arte contemporânea no Brasil, identificado neste estudo como o pilar mais frágil de um sistema em que a produção e o mercado de arte estão cada vez mais dinâmicos e profissionalizados.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2003.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007b.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GORZ, André. *L'Immatériel: connaissance, valeur et capital*. Paris: Galilée, 2003.

GOUNET, Thomas. *Fordismo e toyotismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (Ibram). *Museus em números*. 2010. Volumes disponíveis para download em: <http://www.museus.gov.br/publicacoes-e-documentos/museus-em-numeros>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MARTINS, Mirian Celeste. [Con]tatos com mediação cultural: um ciclo de conversações no Sesc Pinheiros. In: MARTINS, Mirian Celeste et al. Mediando [con]tatos com arte e cultura. Ano 1, n. 1, v. 1. *Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista*. Novembro de 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

PARTIDO DA CULTURA (PCULT). *Investimento do poder público estadual na cultura brasileira*. 2010. Disponível em: http://picasaweb.google.com/112292445798503661135/PCULTApresentacaoPesquisa?gsessionid=R23EBI__6QSLFGwr7PKX6g#5521755136934332690. Acesso em: 10 fev. 2011.

QUEMIN, Alain. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2001.

ZOLBERG, Vera. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Senac, 2006.