



HISTÓRIA(S) DE EXPOSIÇÕES

PERSPECTIVAS E TRAJETÓRIAS

Renata Zago
(Organizadora)

HISTÓRIA(S) DE EXPOSIÇÕES

PERSPECTIVAS E TRAJETÓRIAS

Renata Zago
(Organizadora)



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF
RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)
ANDRÉ NETTO BASTOS
CHARLENE MARTINS MIOTTI
CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA
CRISTINA DIAS DA SILVA
ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO
JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR
MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR
RAPHAEL FORTES MARCOMINI

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

História(s) de exposições : perspectivas e trajetórias / Renata Zago
(organizadora). – Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.
Dados eletrônicos (1 arquivo: 2,5 mb)

ISBN 978-65-89512-28-8

1. História da Arte. 2. Exposições de arte. 3. Arte contemporânea.
I. Zago, Renata. II. Título.

CDU 7.036

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645
editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br
www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Para os amores da minha vida,
Pedro e Amanda

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste livro não teria sido possível sem a colaboração, estímulo e empenho de diversas pessoas. Gostaria de expressar toda a minha gratidão àqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta iniciativa se tornasse realidade.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e à coordenadora e amiga, Maria Claudia Bonadio.

Agradeço aos autores dos capítulos deste livro, que prontamente abraçaram este projeto. Obrigada pela imensa colaboração.

Agradeço aos integrantes do Grupo de Pesquisa História da Arte como História das Exposições, pelas trocas, discussões e amizade.

Agradeço aos meus orientandos atuais de doutorado, mestrado, iniciação artística, monitoria e treinamento profissional e aos que já seguiram seus caminhos em outras instituições.

Agradeço aos amigos (orientandos, integrantes do grupo, parceiros) que se entusiasmaram e perseveraram comigo neste trabalho, em especial, Thamara Venâncio de Almeida, Cláudio de Melo Filho e Henrique Grimaldi Figueredo. Ao Cláudio também pelas ajudas técnicas (sempre!)

Agradeço a minha esposa Amanda Mazzoni Marcato, pelo estímulo constante, paciência, carinho e amor. Por acreditar nas empreitadas e encará-las comigo, inclusive realizando a primeira revisão desta coletânea. Pelas trocas intelectuais e afetivas e pela parceria nos caminhos da arte e da vida.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO _____ 8

PARTE I – MECANISMOS E DEBATES

OS SEGREDOS DAS EXPOSIÇÕES. NOTAS PARA UM ESTUDO SOBRE O FETICHE _____	17
Mirtes Marins de Oliveira	
SOCIOLOGIA DAS EXPOSIÇÕES: NOTAS CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS _____	25
Henrique Grimaldi Figueredo	
IMPRESSIONANTES! E CHATAS... UM ENSAIO SOBRE OBSERVAÇÕES CRÍTICAS A EXPOSIÇÕES DE ARTE NA MODERNIDADE E ALÉM _____	40
Tálisson Melo de Souza	
INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS E EXPOSIÇÕES NO CENÁRIO DA PANDEMIA DE COVID-19: LEGADO DE EXPERIÊNCIAS _____	57
Giulia Drumond Imazio Silveira	

PARTE II – TRAJETÓRIAS

ENTRE GALERIAS, SALÕES E BIENASIS: SERGIO CAMARGO E A RECEPÇÃO DE SEUS RELEVOS ABSTRATOS NA EUROPA (ANOS 1960) _____	71
Maria de Fátima Morethy Couto	
A RETROSPECTIVA DE LYGIA CLARK NA 34ª BIENAL DE VENEZA. REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE RECONHECIMENTO ARTÍSTICO _____	85
Marina Mazze Cerchiaro	
A CONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO BRASILEIRO NA BIENAL DE VENEZA _____	99
Edmárcia Alves de Andrade	
PIERRE RESTANY ENTRE CARTAS: REVISITANDO A SALA ESPECIAL <i>ART ET TECHNOLOGIE</i> (1969). _____	113
Cláudio de Melo Filho	

SUMÁRIO

SALÕES DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE NA DÉCADA DE 1970:
DO CONCEITUAL À ARTESANIA _____ 125
Rodrigo Vivas Andrade

CLARALUZ E OS LIMITES DO *SITE-SPECIFIC* NA OBRA DE REGINA SILVEIRA _____ 137
Martinho Alves da Costa Junior

PARTE III – PERSPECTIVAS

“TRAJE: UM OBJETO DE ARTE?”:
PIETRO MARIA BARDI, O *WERABLE ART* E O MUSEU FORA DOS LIMITES _____ 143
Maria Cláudia Bonadio

BOX ON BOX: A CAIXA PRETA NO CUBO BRANCO,
UMA REFLEXÃO SOBRE A OBRA DE STAN DOUGLAS _____ 162
Diogo de Melo Gomes Silva

O SUL COMO CAMINHO IRREVERSÍVEL:
AS PROPOSTAS CURATORIAIS DAS DOCUMENTAS _____ 173
Luciana Benetti Marques Valio

UMA MOSTRA AFRICANA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL EM 2000:
CONTEXTO EXPOSITIVO E RELAÇÕES _____ 186
Thamara Venâncio de Almeida

PROIBIDO RETORNAR:
CHINA/AVANT-GARDE (1989) E A ARTE CONTEMPORÂNEA CHINESA _____ 199
Amanda Mazzoni Marcato

SOBRE OS AUTORES _____ **209**

HISTÓRIAS(S) DE EXPOSIÇÕES: PERSPECTIVAS E TRAJETÓRIAS

RENATA ZAGO

A concepção deste livro deu-se a partir de questionamentos e embates que atravessam continuamente as práticas de pesquisa e docência. Tais debates foram recebidos e trabalhados pelo grupo de pesquisa História da arte como história das exposições (HAHE), criado em 2017 e certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O grupo é formado por mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, bem como por membros ligados a outros Programas de Pós-graduação (Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Estadual de Campinas), além de graduandos dos bacharelados do Instituto de Artes e Design da UFJF. Os membros do grupo participam constantemente de Seminários, Simpósios e Congressos na área de artes, apresentando pesquisas concebidas no campo da História das exposições. Em função disso, parte dos textos presentes nesta coletânea são de integrantes deste grupo de pesquisa. Além disso, os demais textos que compõem esta compilação são fruto de significativas pesquisas de docentes, doutores e doutorandos vinculados a importantes instituições e Programas de Pós-graduação brasileiros (Universidade Estadual de Campinas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade de São Paulo).

Dessa maneira, a proposta desta publicação é se configurar como uma plataforma discursiva a partir da designação de exposição de arte como escrita da história da arte e como espaço de discussão entre agentes do sistema da arte¹. As exposições de arte possibilitam compreender singularidades de períodos artísticos, sociais, políticos e econômicos, quando relacionados a um determinado sistema da arte. Entende-se, portanto, a exposição como um importante evento no campo das artes visuais que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte (ZAGO, 2018).

Há inúmeras pesquisas sobre exposições no âmbito brasileiro e internacional, porém, a sistematização do campo é, ainda, recente. Iniciativas como o programa *Recherche et Mondialisation*

¹ Partimos da definição de sistema da arte como “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.” (BULHÕES, 1991, p.17).

do Centre Georges Pompidou (Paris) em 2010, que implementou um ciclo de reflexão e pesquisa com o objetivo de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais, produzindo um *catalogue raisonné online* das exposições ocorridas na instituição; ou, ainda, as especializadas publicações da série *Exhibition Histories* (História das Exposições), da editora inglesa Afterall, que buscaram criar uma metodologia para um novo campo de pesquisa dentro da história da arte (LAFUENTE, 2016, p.13-16), surgem principalmente da consideração de que a história das exposições ainda se mostra um campo pouco explorado². Segundo a pesquisadora Mirtes Marins Oliveira:

O estudo historiográfico das exposições ainda está em plena construção de seus objetos de estudo, abordagens, dimensões e inter-relações com outras disciplinas. Certamente uma lacuna a ser encarada, do ponto de vista metodológico, é a de como o processo expositivo opera do ponto de vista do sujeito, suas apropriações para além das propostas curatoriais (OLIVEIRA, 2016, p.39).

Assim, a Parte I – Mecanismos e Debates – do livro conta com colaborações que se referem à estruturação do campo ou a embates, críticas e mecanismos empregados por agentes do sistema da arte. Os autores apresentam trabalhos que tangem a proposta de exposição como problema de pesquisa, articulada tanto no campo da história quanto da sociologia da arte. A coletânea inicia-se com um capítulo de Mirtes Marins de Oliveira que investiga os procedimentos que desencadeiam na fetichização dos “processos expositivos” no âmbito artístico e acadêmico. A autora explora e analisa conceitos metodológicos que fundam o campo da história das exposições, traz à luz debates e críticas que surgem com a designação do cubo branco como espaço neutro – ou estilo – amplamente empregado nos *designs* expositivos e aponta a necessidade de revisá-lo a partir do ponto de vista decolonial³ e/ou de gênero. Elabora reflexões sobre os conceitos de fetiche e história, propondo a exposição como dialética entre objetos selecionados e o problema proposto considerando dada escolha.

A seguir, Henrique Grimaldi Figueredo, partindo de uma abordagem do campo da sociologia da arte, focaliza e discute, de um lado a emergência dos megacolecionadores de arte (e de um colecionismo corporativo) e, de outro, as exposições como exemplos heurísticos para compreensão dos discursos legitimadores da arte contemporânea, visando a defesa de uma inerente sociologia das exposições, assinalando, simultaneamente, os desafios conceituais e metodológicos para sua efetivação.

² Nos últimos anos, novas pesquisas foram editadas, entre as quais: *L'art: une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein (2009); *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History* de Bruce Altshule (vol.1 de 2008 e o segundo volume referente ao período de 1962-2002, publicado em 2013); *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés* de Jean-Marc Poinot (2008). No Brasil, foi organizado um colóquio, em 2014, pelo Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (formado por Ana Cavalcanti, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira) e, posteriormente, um livro *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*, publicado em 2016. Também em 2016, Mirtes Marins de Oliveira e Fábio Cypriano organizaram o livro *Histórias das exposições. Casos exemplares*. Portanto, contamos em nossa publicação com duas autoras que são precursoras na organização e publicação de livros que problematizam o campo. Recentemente também há teses e dissertações que abordam a exposição como problema de pesquisa.

³ A esse respeito ver: SIMÕES, 2019.

Articulando entre leituras da antropologia, história da arte e sociologia, Tálisson Melo de Souza apresenta um ensaio construído por meio de impressões de um pesquisador e artista sobre a experiência que exposições de arte proporcionam. O autor traz à tona estudos recentes sobre exposições de arte como eventos, compreendendo-as a partir da perspectiva da sociologia cultural, e se propõe a pensar as exposições como situações fundamentais para interpretação e reconstituição de textos sociais.

No último capítulo da Parte 1 deste livro, Giulia Drumond Imazio Silveira apresenta um artigo decorrente de sua pesquisa de mestrado sobre as alterações ocorridas nas exposições de arte na última década, ressaltando a importância do uso de novas tecnologias e sua relevância diante do quadro pandêmico atual. Elabora uma pesquisa quantitativa e analisa ações levantadas por órgãos e instituições no contexto atual, buscando compreender novas formas de produção cultural e expositivas no campo das artes diante do cenário de pandemia em 2020.

Isto posto, a reunião desses textos manifesta o interesse em uma investigação que ocorre de forma diversa: não mais fundada na autonomia da obra de arte, já que o objeto de análise é plural, mas entendida como um agenciamento que faz parte de um todo constituído pelo discurso expositivo (integrando curador/organizador, artista, obra, instituição, espaço expositivo, público, mediação), além de uma consideração espaço-temporal e contextual. Tal dimensão perpassa também os eixos seguintes, em torno dos quais os trabalhos selecionados transitam: Trajetórias e Perspectivas.

Os estudos sobre exposições geralmente particularizam e pormenorizam o programa curatorial, “compreendendo todos seus aspectos conceituais e materiais” (OLIVEIRA, 2016, p. 39-40). No entanto, em uma exposição convergem os diversos agentes e elementos operantes no sistema da arte: artistas e as suas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias, museus, instituições, patrocínio público e privado, políticas públicas de apoio a cultura e público. Esses elementos assinalam os textos da segunda parte desta publicação – Trajetórias – que se inicia com o capítulo de Maria de Fátima Morethy Couto que apresenta e analisa o percurso do artista Sergio de Camargo e a recepção crítica de sua obra durante os anos 1960, na Europa, no contexto do mercado – galerias – e dos salões parisienses e grandes mostras como Bienais de Veneza e de São Paulo. Durante os anos 1960, a Europa demonstra um ambiente artístico aberto a artistas sul-americanos e a obras que estivessem atreladas conceitual ou formalmente aos preceitos da arte cinética, como no caso de Camargo, apontado por Couto⁴, ou de Lygia Clark, como ressalta Cerchiaro sobre a propícia consagração da artista. Marina Mazze Cerchiaro reflete sobre o processo de reconhecimento artístico de Lygia Clark a partir de uma retrospectiva de sua obra realizada durante a 34ª Bienal de Veneza.

Não há dúvidas de que a Bienal de Veneza é uma das instituições mais importantes no que diz respeito aos processos de legitimação e consagração de artistas. A mostra italiana, que ocorre bienalmente desde o final do século XIX, passa a contar com a participação brasileira em 1948,

⁴ Couto aponta que o termo arte cinética era bastante abrangente. Muitos dos artistas brasileiros que atuaram em Paris ou Londres foram atrelados a ele. As críticas francesa e inglesa relacionavam a artistas brasileiros que não se compreendiam como cinéticos, tais como, Mira Schendel, Sérgio Camargo, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os dois últimos foram associados a essa corrente pelo interesse que nutriam pela participação do espectador (COUTO, 2016)

organizada por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, idealizador da Bienal de São Paulo, fundada em 1951. O artigo de Edmárcia Alves de Andrade versa sobre o surgimento dos pavilhões que abrigam as representações nacionais dos países que participam da mostra, em especial do pavilhão brasileiro, em 1964. A autora apresenta correspondências e documentos sobre a construção do edifício, bem como sua tumultuada inauguração, que ocorre em meio ao golpe civil-militar no Brasil, momento em que não havia representante da diplomacia brasileira na inauguração da Bienal veneziana.

Do mesmo modo, a situação política brasileira passa a ser um entrave na organização da Bienal de São Paulo, sobretudo na décima edição de 1969, a chamada bienal do boicote⁵. Como consequência, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países. A representação brasileira foi a mais prejudicada, cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto “*Non à Biennale*”, assinado por representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália. A Bienal de 1969 é marcada, então, por insatisfações com vínculos políticos-culturais e, ainda, por contínuas contestações relativas à sua organização institucional. Cláudio de Melo Filho reflete sobre tais críticas em seu texto e debate sobre as reformulações da mostra a partir da reconstituição da Sala Especial *Art et Technologie* que seria organizada pelo crítico francês Pierre Restany.

Durante o final da década de 1960 e a década de 1970 ocorreram intensas discussões sobre a realização e a reformulação de exposições, tanto em mostras sazonais internacionais, como as Bienais de São Paulo e Veneza, quanto daquelas inseridas na categoria de Salões de Arte, por todo o Brasil. Além disso, no período destacado não era mais possível inserir grande parte dos trabalhos artísticos nas categorias tradicionais da arte, ou seja, pintura, escultura, desenho, pintura e gravura, e, portanto, realizar um julgamento puramente estético das obras tornou-se impraticável. Foi um momento de grande experimentação artística, de questionamento da própria concepção da obra e da ideia de arte. Com o surgimento das novas formas de produção artística, houve uma necessidade de se discutir o modelo da própria exposição.

Geralmente, salões de arte são mais abertos aos movimentos contemporâneos que os museus, “por seu caráter temporário e por suas vinculações diretas (positivas ou negativas) com os movimentos contemporâneos” (CATTANI, 2006, p. 295). Muitos salões e bienais “cumpriram assim, bem como os museus, um papel de legitimação da nova arte vigente.” (CATTANI, 2006, p. 295).

Ademais, como vimos, no Brasil houve um contexto específico ocasionado pela ditadura civil-militar que conformou uma conjuntura propícia para um engajamento político e social de muitos artistas. Unindo então o momento histórico às novas experimentações artísticas regidas por uma vontade de democratização da relação entre arte e vida, é necessário repensar o tipo de exposição ou evento que serviria para abrigar essa nova arte.

Deste modo, houve uma grande fragilidade no circuito regido por Salões de Arte e Bienais, já que seus regulamentos eram fundamentados no critério de seleção de obras e artistas. Assim, em diversos Salões e Bienais do período, seus organizadores e jurados passaram a se preocupar com

⁵ Ver SCHROEDER, 2011.

questões referentes à necessidade de abrigar a arte contemporânea, bem como com os critérios que deveriam ser adotados para selecionar essas obras. Seria imprescindível definir as convenções artísticas como um “pacto” e não mais como regras técnico-estéticas (DUVE, 2010). Houve a prática de mesas redondas para debater a função dessas mostras e tentar adequá-las aos preceitos apresentados pela nova arte.

Nesse interim, se insere o trabalho de Rodrigo Vivas Andrade. Em seu artigo, Vivas realiza um panorama inicial das questões que caracterizaram os Salões de Arte de Belo Horizonte durante a década de 1970. O autor parte de questionamentos sobre os desdobramentos dos eventos artísticos ocorridos na cidade e sua relação com a narrativa da história da arte brasileira, revisando conjunturas que caracterizam tanto a arte quanto o discurso historiográfico, a partir de análises de pesquisas recentes – algumas empreendidas por ele mesmo e seus orientandos – e embates com documentos de fontes primárias.

Diversos artistas aclamados e engajados no sistema da arte atual iniciaram sua trajetória artística em Salões de Arte e a consolidaram em grandes mostras sazonais internacionais, como é o caso de Regina Silveira, artista cuja trajetória é trabalhada por Martinho Alves da Costa Júnior no último texto da Parte II desta coletânea. O autor elabora um estudo de caso da exposição *Claraluz*, de Regina Silveira. A mostra, realizada em São Paulo em 2003, representa um importante momento no percurso da artista, em que as luzes transbordam como elemento essencial de sua obra. Desde os anos 1970, a artista empreende pesquisas plásticas e conceituais em torno da ideia de representação, colocando-a frequentemente em confronto. Ao transformar as imagens das quais se apropria até o limiar de sua percepção, incita o olhar do espectador. Nesta exposição, no entanto, a matéria fundamental era a luz. A obra, um *site specific*, formada por projetores de luz instalados no prédio do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, propôs uma dialética entre a arquitetura externa e o ambiente interno do edifício em uma exibição que aproximava arte, cidade e público.

Assim, entendemos que a trama constituída no campo da história das exposições percorre diferentes fios que se entrelaçam. Por isso é necessário abordar as exposições por meio de um viés interdisciplinar, examinando as questões atreladas a ela, principalmente ao se tratar do circuito contemporâneo expandido, que passa pela compreensão da própria arte contemporânea, como Hans Belting caracteriza em *Arte Global* (2003), bem como do sistema artístico. As exposições apresentadas nessa terceira parte do livro – Perspectivas – ressignificam direta ou indiretamente o cânone, seja por meio de discussões que geram novas narrativas ou de um olhar crítico que propõe outras perspectivas.

No primeiro capítulo da terceira parte, Maria Claudia Bonadio empreende a análise das peças de divulgação da exposição “Traje: um objeto de arte?” realizada em 1987 no Museu de Arte de São Paulo (MASP) para veicular a relação entre arte e moda, que se constituía como um dos pilares do projeto de Pietro Maria Bardi para o museu, uma vez que, ao longo de sua administração no MASP, diversas exposições e eventos trataram das intersecções entre arte e moda. A autora trata ainda da

concepção de Bardi em relação a sua proposta de museu moderno, que consistiria em promover a unidade das artes e não contribuir para sua separação, como tradicionalmente os museus fizeram. Bonadio avalia, ainda, como são percebidos e classificados no campo da arte os trabalhos de artistas que criam objetos vestíveis ou utilizam as roupas como forma expressiva de seu trabalho.

Assim como a relação entre moda e arte em exposições, a conexão entre cinema e arte também é contemplada nesta coletânea. Diogo de Melo Gomes Silva apresenta, em seu texto, reflexões obtidas através da experimentação da instalação⁶ “The Secret Agent (2015)”, de Stan Douglas, estabelecendo vínculos entre a linguagem cinematográfica e a montagem de uma obra-filme no espaço expositivo, criando narrativas possíveis a partir do arcabouço teórico de cinema e das artes visuais em perspectiva com a experiência do público.

Além da perspectiva de viés interdisciplinar, outros olhares são lançados a partir da ideia de descentralização do eixo artístico hegemônico do Atlântico Norte. Relacionando momentos chave da história da arte recente com as exposições, como a ampliação do circuito artístico com a globalização, os três textos que seguem contribuem com essa visão. Luciana Benetti Marques Valio delinea um histórico da Documenta de Kassel⁷ e discute seu propósito de ser uma exposição de arte mundial. Contudo, nos alerta que foi apenas na documenta IX, em 1992, que artistas além do eixo Atlântico Norte participaram da exposição. E somente com a Documenta X, curada por Catherine David, em 1997, e com a 11, de Okwui Enwezor, de 2002, houve a inclusão de outros artistas, apoiada nas teorias pós-coloniais. Já com a documenta 14, a exposição desloca-se de seu ponto central e duplica-se com a realização da mostra em Atenas, tendo como proposta direcionar-se para o Sul.

Thamara Venâncio de Almeida apresenta o contexto expositivo da primeira exposição temática realizada pela Associação Cultural Videobrasil no ano 2000, a Mostra Africana de Arte Contemporânea, que inaugura uma série de projetos curatoriais que ocorrem paralelamente ao Festival Videobrasil e visam fortalecer o discurso sobre a arte do Sul Global. A análise empreendida pela autora demonstra a relação que essa mostra teceu com a segunda e última Bienal de Johannesburgo de 1997, que teve como diretor artístico Okwui Enwezor. Como a autora aponta, é importante ressaltar tais relações, além de destacar que essa exposição é uma das primeiras representações do continente africano sob o viés da arte contemporânea no Brasil.

Segundo Arjun Appadurai (1990), o problema central das interações no mundo é a tensão entre homogeneização e heterogeneização cultural. De acordo com o autor, para um país com política de menor escala, há sempre um receio de incorporação cultural pelos países de maior escala, por meio das relações de proximidade ou de dominação. O processo de homogeneização cultural, segundo Appadurai, não considera o modo como uma tradição transforma, adapta e se apropria de elementos de uma cultura externa. A arte chinesa contemporânea é um fenômeno

⁶ Por “arte de instalação”, Staniszewski (1998) refere-se a obras de arte criadas no local [*on-site*] para uma exposição, ao invés de uma seleção de obras pré-existentes reunidas pelo curador.

⁷ A Documenta é criada em 1955 por Arnold Bode, com o propósito de reconectar a jovem arte alemã com a arte moderna da Europa. A mostra acontece a cada cinco anos e propôs uma maior internacionalização a partir da década de 1990. O texto de Luciana Valio apresenta sua trajetória.

recente e parece permanecer sensível à cultura local e consciente dos desenvolvimentos globais, além de estabelecer um programa de autocrítica. É o que nos mostra Amanda Mazzoni Marcato em seu texto sobre a emergência da arte contemporânea chinesa contemporânea, que coincide com a declaração de abertura política realizada por Deng Xiaoping, marcando um período de liberalização econômica e cultural. A autora compreende as particularidades da dinâmica artística e social chinesa – especialmente quando comparadas aos moldes ocidentais – e seus desdobramentos que resultaram na exposição China/Avant-Garde, 1989, em Pequim. A seguir, investiga a exposição, sua organização, os artistas participantes a partir de documentos que estruturam um novo campo da arte chinesa antes de sua entrada no mercado mundial.

Dessa maneira, as pesquisas sobre exposições de arte constituem um campo de estudo multidisciplinar e este livro pretende contribuir para sua ampliação a partir de propostas e investigações que demonstram a importância das exposições como eventos com potencial impacto na construção de narrativas historiográficas, na definição de estratégias políticas ou diplomáticas, no desenvolvimento das práticas e políticas artísticas e culturais, na recepção do público e dos agentes que constituem o sistema da arte.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. *In*: FEATHERSTONE, Mike. (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. *In*: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. p. 38-73.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. *Porto Alegre*, v.2, n.3, maio 1991. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/1991/05/28/consideracoes-sobre-o-sistema-das-artes-plasticas/>. Acesso em: 8 de dezembro de 2020.

CATTANI, Icleia. Os salões de arte são espaços contraditórios. *In*: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Matins de (org.) *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.4, n.27, p. 205-223, junho, 2016 (a). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202016000100205&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 9 dez. 2020.

DE DUVE, Thierry. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 20, pp. 181-193, julho 2010. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/01/Thierry-de-Duve-O-que-fazer-da-vanguarda.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2020.

LAFUENTE, Pablo. A história das “histórias das exposições”. In.: CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Matins de (org.) *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016, pp.13-37.

SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira*. 2018. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

SCHROEDER, Caroline S. *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação*. 2011. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, São Paulo, 2011.

STANISZEWSKI, Mary. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998.

ZAGO, Renata. História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006-2016). *Arte Além da Arte*, [s. l.], 30 nov. 2020. Disponível em: <<https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/09/anais-arte-alc3a9m-da-arte.pdf>> Acesso em: 30 nov. 2020

PARTE I

MECANISMOS E DEBATES

OS SEGREDOS DAS EXPOSIÇÕES.

NOTAS PARA UM ESTUDO

SOBRE O FETICHE

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

O presente texto tem como objetivo propor uma reflexão exploratória e ainda em seus primeiros passos sobre os mecanismos que resultam em fetichização dos processos expositivos, tanto em suas práticas em circuitos artísticos quanto em relação aos estudos críticos que buscam sua análise em âmbito acadêmico. Como premissa compreende-se que os esforços no sentido de desconstrução de modelos expositivos hegemônicos são um horizonte almejado em mostras que se pretendem críticas e uma legítima preocupação dos diversos agentes do campo artístico e portanto, tais exercícios colaborariam para adensar a discussão. Esses empenhos, da perspectiva dessa pesquisa, podem ser matizados por um debate sobre a noção de fetiche e sua materialização no ambiente expositivo e institucional.

Assim, apresenta-se um conjunto de notas de estudos sobre a questão das relações entre fetiche e as mostras. São apontamentos um pouco distantes de seu território de origem - as histórias das exposições -, porém, se desdobram a partir de um ponto importante da perspectiva contemporânea tanto na elaboração das exposições quanto em sua crítica. Assim, indicar algumas notas sobre o campo disciplinar das Histórias das Exposições, que ainda se constrói como narrativa, tem o objetivo de desenhar as relações entre as várias disciplinas envolvidas ao mesmo tempo que se pretende introduzir os problemas de pesquisa.

Para Vogel (2014), a construção disciplinar específica das histórias das exposições é fruto mais das práticas socioprofissionais do que de um campo reflexivo crítico, de investigação. Suas elaborações e resultados seriam uma espécie de história da arte que fugiria do modelo acadêmico de pesquisa e, ao mesmo tempo, do formato que se pratica nos museus. Vogel aponta a localização de ambas na ampla disciplina História, porém com preocupações e resultados diferenciados.

Para o autor, histórias das exposições é conjunto de narrativas sobre mostras da perspectiva dos curadores que, desde o final dos anos 1960 na sociedade ocidental, procuram consolidar seu próprio campo profissional, na tentativa de estabelecer referências históricas para seu exercício.

De qualquer maneira, há a necessidade de apropriação do aprofundado debate no âmbito da História e Historiografia sobre suas definições e abordagens metodológicas, mas há também a

imprescindível revisão das exposições em sua convencionalidade e localização histórica, algo que tem sido feito por publicações que buscam de maneira panorâmica ou individualizada levantar documentos e caracterizar modelos recorrentes, suas formas ao longo do tempo e no mundo ocidental.

Nesse sentido e dentro desse desenho, um problema frequente é a atenção dada por parte da crítica curatorial para o debate sobre o modelo do cubo branco como forma expositiva, sua materialidade em sistema institucional com premissas e desdobramentos ideológicos, políticos, econômicos e sociais. O cubo branco é uma forma expositiva elaborada no âmbito das práticas desenvolvidas no *Museum of Modern Art* (MoMA), de Nova York, a partir das premissas de seu diretor desde a sua fundação, Alfred Barr Jr. Apresenta um isolamento das obras entre si, com espaços consideráveis entre uma e outra. Tal isolamento se expande para o ambiente da sala que busca isolar o visitante do que acontece no mundo exterior. Também fornece poucas informações contextuais, indicando, assim, a relação entre visitante e obra como de apreciação estética e que se dá pelo exercício visual, sem interferências fora da linguagem. A prioridade da relação visual e isolamento em relação ao contexto é, em realidade, uma montagem ilusória.

Durante os anos de aprimoramento da forma naquele museu, a instituição trabalhou intensamente em âmbito político e econômico a partir dos interesses dos governos norte-americanos, servindo como um braço cultural para a propagação do modo de vida americano. O que é necessário olhar no cubo branco é exatamente essa contradição de como se apresenta - um templo - e como opera fora das salas expositivas - a partir de seus interesses institucionais ampliados -, organizando ativamente seu elemento fantasmagórico.

Como resultado crítico, parece demonstrado que o cubo branco não é um estilo expositivo pinçado entre outros, ainda que alguns assim o considerem. Compreendê-lo como estilo pressupõe concebê-lo como neutro, objetivo, uma forma adaptável para qualquer ocasião, temática ou conceito. Em princípio é possível considerar que qualquer exposição constitui um complexo sistema, que abarca os elementos todos da mostra - obras, painéis, etiquetas, textos de parede ou do *website*, entre outros - mas também seu enquadramento institucional (como observável nas histórias do MoMA), seus diferentes conselhos, opções ou adaptações arquitetônicas do edifício que ocupa, sua história e relação com a cidade ou país no qual está instalada. Por outro lado, ao adentrar uma exposição, os visitantes comparecem com suas referências e experiências, reatualizando o sistema. A exposição nunca é uma e nunca a mesma. Nessa articulação sofisticada, os elementos simbólicos estão presentes e visões de mundo, às vezes antagônicas, entram em luta. Estudar exposições é buscar desvendar aquilo que a própria exposição busca esconder, incluindo nossa presença nesse jogo.

Assim, mesmo a escolha do cubo branco como estilo supõe o enquadramento. Por outro lado, considerar a necessidade de atualizar os debates nas mostras e apontar uma revisão decolonial, ou de gênero, entre outras possibilidades, não poderia significar apenas evitar o cubo branco. Em elaboração de mostras ou em seus estudos críticos, a demanda é por uma postura

crítica que leve em conta uma leitura das posições e relações expositivas no ambiente do capital, já que a condição ilusória não se dá apenas nas mostras. Parte-se do pressuposto que é impossível na contemporaneidade (e certamente desde o século XIX, de forma bastante clara) conceber e estabelecer alguma relação cognitiva com artefatos - incluindo obras de arte - fora da categoria mercadoria, conforme a dinâmica imposta pelo capital, que tudo abarca, artefatos, ideias, e relações entre pessoas. Se em uma galeria comercial, o estatuto das obras é claramente o da mercadoria e como tal é tratada por todos os envolvidos nessa prática social, o mesmo aconteceria em espaços considerados como culturais, não apenas naqueles desdobramentos no entorno da sala expositiva - vendas na loja, por exemplo - mas na própria oferta de modos de representação e afirmações definidoras sobre o que é arte, obra, mundo, educação, artista, visitante, entre outras categorias presentes e ativadas em uma mostra. Em virtude dessa qualidade comercial parecer matizada ou mesmo obscurecida para os visitantes das mostras, supõe-se que, em grande parte, sejam marcadas pela noção de fetiche.

Para Iacono (2016), o “fetiche é nosso mundo, aquele dos objetos dotados de qualidades que caracterizam o humano” (IACONO, 2016, p.1). Nas palavras do autor, as coisas familiares e sem vida ganham vida, seduzem e fascinam, adquirem aura (IACONO, 2016, p.1). A questão está presente em diversas obras escritas por Walter Benjamin (1936;1955), em seus textos sobre fotografia e sobre o uso de haxixe. Mas o texto mais lido e recorrente no qual o autor trata da categoria é *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (a primeira versão de 1934), que apresenta ao menos outras três versões diferentes e conhecidas, sendo que apenas uma delas, a de 1936, foi publicada durante a vida do autor.

No texto famoso, Benjamin elabora um paralelismo com as noções de Karl Marx de valor de uso e valor de troca ao apresentar o que denomina valor de culto e valor de exposição, utilizando como eixo epistemológico da relação culto e exposição a ideia de aura. Valor de uso e valor de troca caracterizavam as operações do capital sobre os modos de relação das pessoas com os objetos e Benjamin busca fazer o mesmo no campo específico dos objetos presentes em exposições.

Como característica da obra de Benjamin, a ambiguidade está presente na definição da aura, nas palavras do autor “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja” (BENJAMIN, 1936; 1955, p. 5). Para Benjamin, essa experiência relacional - a aura - no capitalismo, com suas técnicas massivas de reprodução, é atingida, destruída. Mas já havia, antes disso, sido perdida: a secularização da arte e sua preocupação com a autenticidade já haviam derrubado o valor de culto dos artefatos - sua singularidade e integração ao contexto tradicional (BENJAMIN, 1936;1955). —, emancipando-os do culto e fazendo-os migrar para o que o autor denomina valor de exposição, ocasiões de visibilidade, enfatizando sua circulação, seu valor como mercadoria. Berman (1986), em importante texto sobre a modernidade aponta a recorrência da imagem da aura em Marx, Baudelaire e Benjamin. Para ele, a aura destruída é a própria morte do que é sagrado.

Esse é um ponto importante: o capitalismo inevitavelmente transforma tudo em mercadoria, não há como contornar essa condição por opção moral. Nesse sentido, tudo é mercadoria, nada escapa. E o culto, a relação com o sagrado, não é mais possível nesse contexto. Mas como desvendar certas relações inexplicáveis ou mágicas que podem ainda marcar a vinculação entre obras e observadores?

Marx fará uma apropriação da noção - fetiche - para indicar a relação das pessoas com as mercadorias, mas a propagação da expressão é bastante anterior. Fetiche deriva da palavra latina *facticius*, artificial. Dela, desdobra-se feitiço, designadora do culto aos objetos operado pelos povos encontrados nas viagens portuguesas do século XVI e especificamente indicava como europeus denominavam os cultos na Guiné. (IACONO, 2016, p. 20).

Iacono elabora, de forma precisa e detalhada, uma teoria do fetiche que seria instaurada a partir do livro de Charles de Brosses, *Du Culte des Dieux fétiches* (1760), que estabelecia paralelos entre as práticas religiosas dos povos colonizados e das civilizações antigas fundantes do que seria a civilização ocidental. Tais paralelos, em suas operações aproximativas, tinham como intenção a incorporação do passado sobrenatural presente no Outro às narrativas sobre as origens ocidentais, e apontariam para o progresso e desenvolvimento do Ocidente, colocado como superior e a partir de sua própria perspectiva. Finalmente, ainda indica Iacono, o fetiche é uma forma de idolatria em estágio primitivo (IACONO, 2016, p. 22) e o objeto fetichizado - natural ou artificial - pode ser de qualquer tipo, sendo, portanto, arbitrário e impõe proibições e oferece soluções (IACONO, 2016, p. 22).

Aponta Iacono que, diferente da abordagem etnográfica, mas derivada dela, a apropriação que Marx e Freud realizam do fetiche incorpora a atividade do inconsciente (90), portanto seria um diferencial. Em Marx, segundo Iacono, as relações entre coisas são de fato relações entre pessoas e em Freud, há a atribuição da satisfação sexual por meio de uma parte dos objetos sexuais (IACONO, 2016, p. 90). Para o autor:

A teoria marxiana do fetichismo da mercadoria, como é bem conhecida, assume que ocorre uma inversão no modo de produção capitalista: as relações sociais entre as pessoas aparecem como relações econômicas entre as coisas (mercadorias). A teoria freudiana do fetichismo, ao contrário, se baseia em um deslocamento: o objeto de amor não é a pessoa, mas uma de suas partes, ou melhor, algo que lhe pertence. Em ambos os casos, porém, as mercadorias ou o objeto de amor fetichizado aparecem como traços, signos, nos quais a relação entre significante e significado é contraditória. O signo deve manter sua relação com a coisa que representa, mas ao mesmo tempo está escondendo essa mesma coisa, transfigurando-a em outra coisa. Essa transfiguração, por sua vez, garante não uma distorção, mas a funcionalidade de um processo simbólico que se torna um sistema. Se não fosse esse o caso, deveríamos categorizar o fenômeno do fetichismo no campo dos “descuidos”, do “mau simbolismo”. Estaríamos diante de uma incongruência epistemológica, uma vez que “descuidos” ou “distorções” pressupõem uma visão direta das coisas, uma interpretação “correta”. Nesse caso, não teríamos razão para falar de processo simbólico e simbólico: inversão e deslocamento seriam apenas

efeitos patológicos da mente, não fenômenos de seus processos.¹ (IACONO, 2016, p. 90, tradução nossa).

Ainda que seja necessário realizar um aprofundamento nesses tópicos, o fetiche opera no campo ilusório e compreender suas operações é tentar interferir nessa condição, especificamente no campo curatorial e expositivo. Juntamente a tais notas, é possível fazer uma aproximação com um outro campo disciplinar, o do design expositivo, como elaborado por Herbert Bayer durante seus anos de Bauhaus, mas também a partir de suas práticas profissionais. Essa elaboração é marcada pela concepção do design modernista, mas a localização aqui pretendida busca recobrir mais um elemento ao caráter superfetichista e projetado das exposições.

Cardoso (1998) define a natureza do design (certamente na contramão de concepções bastante arraigadas e defendidas) como distante tanto de seu entendimento como produto quanto processo, mas como conjunção de ambos, ou em suas palavras “na maneira em que os processos do design incidem sobre os seus produtos, investindo-os de significados alheios à sua natureza intrínseca” (CARDOSO, 1998, p. 17). O próprio Cardoso indica esse investimento a partir do enquadramento na categoria fetichismo dos objetos. Assim, aparentemente e neste texto, o autor indica a operação do design como aquela de aprimoramento dos aspectos fetichistas já introjetados pelos modos de produção e lógica do capital, uma exacerbação do fetiche, um fetiche projetado a partir de conhecimentos aprimorados sobre a psicologia no capital. Essa afirmação e os estudos de Iacono sobre o fetiche delineiam a dificuldade de um exercício crítico na elaboração e organização de exposições.

É necessário neste ponto trazer alguns elementos do campo da pesquisa de natureza histórica para contribuir para análises críticas e produtivas no campo das mostras, especialmente as reflexões de Ulpiano B. Meneses, material a partir do qual a importância da categoria fetiche é apontada de forma precisa e, ao mesmo tempo, tal característica deve ser considerada nas tentativas de elaborar e analisar criticamente exposições em museus e fora deles. Em *A exposição museológica e o conhecimento Histórico* (2013), Meneses enfoca o museu histórico em aproximação com o campo artístico, aponta a estetização do social e transformação da História em espetáculo na sociedade de consumo a partir da visão Iluminista (MENESES, 2013, p. 16). Sua preocupação a partir da perspectiva museal é a contribuição das exposições para a produção de conhecimento. Essa é uma questão que pode ser desdobrada no campo artístico: as exposições contribuem na produção

¹ *The Marxian theory of commodity fetishism, as is well known, assumes that an inversion occurs in the capitalist mode of production: social relationships among people appear as economic relationships among things (commodities). The Freudian theory of fetishism, instead, relies on a displacement: the object of love is not the person, but one of his/her parts, or rather, something that belongs to him/her. In both cases, however, the commodities or the fetishized object of love appear as traces, signs, where the relationship between signifier and signified is contradictory. The sign must retain its relationship with the thing it represents, but at the same time it is hiding that very thing, transfiguring it into something else. This transfiguration in turn ensures not a distortion, but the functionality of a symbolic process that becomes a system. If this were not the case, then we should categorize the phenomenon of fetishism in the field of 'oversights,' of 'bad symbolism.' We would be looking at an epistemological incongruity, since 'oversights' or 'distortions' presuppose a straightforward view of things, a 'correct' interpretation. In this case we would have no reason to speak of symbolic and symbolic process: inversion and displacement would only be pathological effects of the mind, not phenomena of its processes (IACONO, 2016, p. 90).*

de conhecimento sobre arte ao mesmo tempo que valorizam os artefatos exibidos do ponto de vista de sua valorização monetária? De que forma o fazem? De que maneira os artefatos, como apontado por Meneses, são produtos e, também, vetores das relações sociais e como a exposição ao invés de mascarar tais relações poderia, ao contrário, oferecê-las à percepção do visitante? Como realizar essa operação tendo como dado que todas as exposições são institucionalizadas, sejam em ambientes culturais ou comerciais, e que, portanto, mesmo antes de seu início já partilham de determinadas visões de mundo e pressuposições? (MENESES, 2013, p. 18).

Na tentativa de definir as exposições em museus históricos, Meneses aponta para elementos que muito facilmente podemos alinhar com as perspectivas artísticas. O autor relembra a noção de Ricoeur, para quem “todas as práticas narrativas são ordenadoras do mundo” (MENESES, 2013, p. 21). Sendo a exposição uma delas, uma ordenação do mundo de determinadas perspectivas, uma convenção visual, “organização de objetos para a produção de sentido” (MENESES, 2013, p. 31). Cita Mike Crang (1994) que, ao estudar o museu, aponta para as periodizações e hierarquias no que denomina mobilização espacial da exposição. Assim, além do fetiche instaurado nas relações entre pessoas e objetos, deliberadamente, as exposições, por meio de seus agentes organizadores, trabalham para a consolidação de determinadas perspectivas.

Meneses indica como possibilidade de transpor essa problemática e garantir a produção de conhecimento que as exposições poderiam exercitar, a compreensão da exposição como relação dialética entre objetos e problemas (MENESES, 2013, p. 34). Segundo o autor, para superar a estetização da exposição e a auratização naturalizada do que é mostrado, é necessária uma elaboração precisa e densa dos problemas em torno do projeto.

Na análise dos objetos expostos, Meneses aponta uma categoria particular, a do objeto histórico, compreendido em sua singularidade e auraticidade, já que insubstituível por cópias. São, na concepção do autor, relíquias que privilegiam classes dominantes. São objetos históricos de ordem ideológica: “(...) seus compromissos são, essencialmente com o presente, pois é no presente que eles são produzidos ou reproduzidos como categorias de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem.” (MENESES, 2013, p. 26).

Dessa forma, faz sentido a pergunta se todas as exposições de arte (ou quase todas) não seriam exposições de objetos históricos, relíquias? Mesmo no âmbito da arte conceitual, na qual as linguagens reprodutíveis e a desmaterialização forçariam a passagem por um filtro antimercadoria, a transformação das ações em objetos poderia caracterizá-las como relíquias?

Ao discorrer sobre o objeto-fetiche, objeto em contexto expositivo, indica Meneses:

Em outras palavras: sentidos e valores (cognitivos, afetivos, estéticos e pragmáticos não são sentidos e valores das coisas, mas da sociedade que os produz, armazena, faz circular e consumir, recicla e descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico (naturalmente, segundo padrões históricos), sujeitos a permanente transformação (MENESES, 2013, p. 26).

Um ponto importante no texto de Meneses dá pistas de sua compreensão para a apreensão crítica da mostra: a proposição de que a função do museu (e de qualquer exposição?) é proporcionar o domínio da convenção - a exposição - por parte do usuário, apontando a alfabetização museológica como projeto educacional do museu (MENESES, 2013, p. 31). Assim, a compreensão de como funciona a exposição, quem a faz e como a faz, são elementos importantes em sua desconstrução. Nesse sentido, dada a impossibilidade de desconstruir definitivamente o objeto fetiche, aponta Meneses a necessidade de “registrar e explicar a fetichização, estudar e dar a conhecer o objeto-fetiche” (MENESES, 2013, p. 36). Continua o autor nessa proposição:

Mas como desfetichizar o objeto, na exposição? Simplesmente trabalhando no caminho inverso da fetichização, isto é, partindo do objeto para a sociedade. Ao invés de fazer história das armas, por exemplo, dá a ver a história nas armas: expor as relações do corpo com a arma, como mediações para definir o lugar do indivíduo (armas brancas), do grupo (armas de fogo, padronização, disciplina), da multidão urbana, perigo latente (pistolas miniaturizadas) e assim por diante (MENESES, 2013, p. 36).

Ainda que trate do objeto do museu histórico, é possível ampliarmos essas assertivas para o museu e exposições de arte. Nesse ponto voltamos para sua definição de compreensão da exposição como relação dialética entre objetos e problemas (MENESES, 2013, p. 22). Os objetos da exposição são escolhidos e organizados a partir de problemas, uma tese, uma pergunta. Ou ainda em suas palavras: a exposição “pressupõe a articulação de enunciados sobre certos problemas humanos desenvolvidos com o suporte das coisas materiais” (MENESES, 2013, p. 49), alinhamento com a “linguagem museológica, essencialmente espacial e visual, não variação ou adaptação da linguagem verbal.”(MENESES, 2013, p. 49).

O paralelismo entre pesquisa histórica e exposições é explorado por Meneses nas sugestões desconstrutivas da relação fetichista a partir de um debate sobre a escrita histórica proposto por Peter Burke em *A escrita da história*. Meneses propõe realizar duas narrativas expositivas diferentes a partir de mesmo material, mas com pontos opostos de chegada. Tal movimento permitiria a percepção por parte do visitante da arbitrariedade das escolhas para a seleção do que vai ou não para uma mostra e, além disso, apontaria para a característica interpretativa do trabalho curatorial. Tal procedimento também realizaria a desnaturalização da linguagem expositiva.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1936;1955. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf. Último acesso em 30 de novembro de 2020.

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras. 1986.

CARDOSO, R. *Design, Cultura Material e o Fetichismo dos Objetos*, in *Arcos*, Volume 1. Número 1, 1998.

CRANG, M. Spacing times, telling times and narrating the past. *Time & Society*, Londres, v.3, n.1, p. 29-45, 1994.

IACONO, Alfonso M., *Theories of fetishism: the philosophical and historical problem of an "immense misunderstanding"* / Alfonso Maurizio Iacono. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.

MENESES, U.B. A exposição museológica e o conhecimento Histórico. In: *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Betânia G. Figueiredo, Diana Gonçalves Vidal (org.) Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

VOGEL, F. *Notes on the History of Exhibitions in the in Curatorial Speech*. In: *OnCurating.org*. Issue 21, 2014.

SOCIOLOGIA DAS EXPOSIÇÕES: NOTAS CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

*L'art contemporain c'est sans doute la zone la plus floue,
la plus risqué, la plus mouvante,
et du coup la plus prometteuse*

Martin Bethenod¹

1 PRETEXTOS E CONTEXTOS

Uma sociologia das obras é necessária e possível? É justamente com esta indagação de grande envergadura teórica que Jacques Lenhardt (2017) inicia um debate sobre a focalização das obras - para além dos sistemas que as abrigam - na investigação sociológica. Assessorado por uma tradição durkheimiana, Lenhardt argumenta que, quando a sociologia considera a obra de arte - e não somente os produtores de valor, as instituições legitimadoras e suas estratégias de valoração - encontra certas condutas de simbolização da realidade social, isto é, a obra vislumbrada novamente a partir das representações e das relações sociais não somente simboliza - *ex nihilo* - o social, mas o (re)simboliza. A obra como potestade - detentora de uma operação de ressimbolização - conferiria ao trabalho artístico uma dupla função como dupla negação: não é somente espelho, nem estática em uma reprodução do social. Desse modo, a produção social dos valores simbólicos não impediria a obra - ainda que esta não seja diretamente reconhecida como valor simbólico - de introduzir uma realidade socialmente ideal no circuito de pensamento, independentemente de suas modalidades. Nessa perspectiva, a sociologia da arte de Lenhardt torna-se o estudo das formas objetuais que tomam, sob dadas circunstâncias históricas, a realidade social na angulação de um valor ideal. A obra, portanto, seria negociada no espaço social como “uma constituição objetual de um estado ideal da sociedade, um momento da sociedade visto da perspectiva daquilo que Durkheim intitulava ‘uma vida psíquica de um novo tipo’” (LENHARDT, 2017, p. 79, tradução nossa).

¹ Diretor Geral da Bourse de Commerce - Collection Pinault, em Paris.

Certamente fascinante, a noção desenvolvida por Lenhardt encontra, todavia, alguns desafios para efetivar-se. Primeiro, ao conceber as obras sob esse ângulo, devolve-se a elas uma certa agência, um valor prorrogável de ação mais tradicional na argumentação filosófica². Segundo, ao incorporar as obras de arte na equação definidora dos valores artísticos arrisca-se um debate estruturado a partir de uma crítica do social especializado, eclipsando os esforços de uma sociologia de pesquisa - desinteressada - em prol de uma dada estética sociológica³ (HEINICH, 2001). E terceiro, ao redistribuir o peso das agências desloca a centralidade dos interesses em jogo, isto é, da promoção de conluios dispostos a investirem trabalho simbólico na construção artificializada dos discursos da arte, defendendo continuamente sua posição como árbitros ou balizadores das instâncias de consagração (MOULIN, 1992).

Apesar das supracitadas problematizações, o argumento de Lenhardt estipula algumas noções de real interesse à investigação sociológica: a obra como expressão objetual e como instância ideal, a defesa de um 'novo tipo'. Esse debate recoloca alguns pressupostos que auxiliam, de fato, em uma abordagem mais pragmática de nosso objeto: (i) a arte necessita de meios materiais de manifestação, de modo que a crença em seu valor social está condicionada à expressão de sua eficácia simbólica que ocorre no mundo prático⁴ (BOURDIEU, 1977); (ii) o valor da arte é uma dimensão não intrínseca e depende de um processo de legitimação social (CRANE, 1987); e, (iii) toda arte existente atravessou um processo prévio - e artificial - de artificação, de transformação da prática ou do objeto não-artístico em arte (HEINICH; SHAPIRO, 2012). Se considerarmos a superposição dessa tríade chave de leitura para refletirmos a arte - suas obras, artistas, instâncias de circulação e consagração - poderíamos reformular a questão inicial de Lendhardt: uma sociologia da arte - contemporânea - é necessária e possível? A resposta é duplamente positiva embora complexa. A arte em suas inúmeras manifestações sociais - instituições, mercados, veículos editoriais, escolas, etc. - configura um objeto cultural total cuja pesquisa faz emergir diversos desafios conceituais e metodológicos. Qualquer abordagem que se pretenda integralista encontrará barreiras que a tornarão sempre prismática e perspectivada. Em alternativa, a sociologia da arte enquanto disciplina corresponderá ao somatório de diferentes sociologias de ataque ao tema sob uma angulação de escolha; em outras palavras, da estabilização de um objeto historicamente datado e socialmente situado, interpretado a partir de um arcabouço teórico e empírico específicos do pesquisador devotado.

² Vide os debates trazidos pelo teórico da arte francês Georges Didi-Huberman (2010).

³ O desenvolvimento de uma investigação completamente alheia a um certo juízo de valores é certamente um mito. O próprio recorte do objeto sociológico denota certas tendências ou predisposições. Cabe ao sociólogo estar atento a estes processos, palmilhar sua metodologia e suas interpretações de modo a conceber uma sociologia desinteressada, uma sociologia de pesquisa mais neutra (BOURDIEU, CHAMBOREDON, PASSERON, 2005).

⁴ A crença, na perspectiva de Bourdieu, apenas exerce sua eficácia simbólica quando manifestada no mundo prático. Essa noção deve muito aos estudos do antropólogo Marcel Mauss sobre a mágica e seu funcionamento grupal, assim como ao trabalho do sociólogo Roger Bastide - um dos precursores da sociologia da arte - que em sua pesquisa acerca das religiões de matriz africana argumentava ser imprescindível os meios físicos para a manifestação do divino. A manutenção da crença nos orixás era garantida pela manifestação dos mesmos no mundo físico através dos "cavalos" que os incorporavam nas cerimônias (BASTIDE, 1997).

Nesse ínterim, o universo de possíveis que aqui designamos como arte contemporânea refere-se a um segmento específico da arte atual, organizada como um campo próprio de alto reconhecimento econômico e intelectual, manifestada em escala global e em afinada relação com o espaço social: instituições, mercados, agentes. Para abordarmos a arte contemporânea no contexto das economias globais que determinam uma contínua tensão e porosidade entre valores econômicos e artísticos (ZOLBERG, 2006; ZOLBERG; CHERBO, 1997), julgamos mais adequado trabalharmos a partir das noções de campo da arte desenvolvidas por Pierre Bourdieu (1996) e de suas conseqüentes implicações. A proposta central dessa reflexão será, portanto, o de estabelecer algumas breves considerações sobre a arte contemporânea a partir de um olhar direcionado à construção e função das exposições nesse campo. Costurando textos basilares para a disciplina com fenômenos relativamente recentes (a emergência dos colecionadores corporativos), nossa intenção é demonstrar o papel das exposições e mostras de arte contemporânea como ferramenta interessada na promoção de uma eficácia simbólica, operacionalizando um dos “pequenos eventos históricos” que Moureau (2017) argumenta serem imprescindíveis para a consagração da arte e para sua entrada categórica na história.

2 MERCADOS, COLECIONISMOS E O CAMPO DA ARTE A PARTIR DOS ANOS 1980

O campo da arte pode ser descrito como um campo de forças no qual a distribuição e intensidade das forças são análogas à produção de uma certa autoridade. As posições hierarquicamente distribuídas encarnam um espaço estruturalizado de relações objetivas através das quais agentes, instituições e grupos específicos disputam o monopólio discursivo de definição dos conceitos artísticos, operacionalizando os modos de legitimação e apreciação da arte. As definições que organizam de modo prático um universo dos possíveis na arte são, portanto, um conjunto de lutas classificatórias sobre arbitrários culturais, cuja eficácia simbólica depende de meios materiais de manifestação. Posicionar-se - e manter-se objetivamente localizado - nessa macroestrutura exige o acúmulo e manejo de distintas formas de capitais - variantes em tipos, volumes e trajetórias - assim como certa perícia em encetar, distribuir e assegurar a validade da crença em certas práticas, objetos e agentes, posicionando-os hierarquicamente em detrimento de outros (BOURDIEU, 1977). O gerenciamento dos capitais, crenças, discursos e autoridades estabiliza-se na medida em que se apreende e se domina o conjunto de regras desse jogo (BOURDIEU, 1996), agenciando um funcionamento específico que seria, a um só tempo, causa e consequência do próprio jogo e de uma dada autonomia do campo. Assim, se “a sistemacidade e a unidade só estão no *opus operatum* porque elas estão no *modus operandi*” (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1976, p. 19) - isto é, a manutenção do rigor dessa estrutura mantém-se nos modos próprios de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade, cujas formas legítimas são produzidas e reproduzidas

pelos árbitros da própria legitimidade (dos gostos, consumos, estéticas, etc.) - há uma certa homologia entre os campos da arte e os campos de poder. Resumidamente, os procedimentos artificialmente engendrados de produção e classificação da arte - formadores de fórmulas generativas - dependem de uma cadeia simbólica que inscreve o próprio campo em uma lógica outra, a de uma economia dos bens simbólicos tida como autonomizada (BOURDIEU, 1971).

Essa descrição panorâmica dos encadeamentos simbólicos e seus vetores, determinantes para o funcionamento e manutenção do campo da arte, é confrontada a partir dos anos 1980 com desafios que colocam em xeque seu funcionamento tradicional. Entretanto, o ordenamento e as operações dessa estrutura não são de todo fraturados, o que ocorre é uma redistribuição dos poderes discursivos entre seus diferentes agentes, um rearranjo do campo pela inclusão de outros capitais, sobretudo, os de ordem econômica. Se o colecionismo do início do século XX caracterizava-se pela manutenção de laços pessoais - e até mesmo afetivos - entre artistas e seus mecenas, os colecionadores de arte contemporânea, em especial a partir dos anos 1980, atuam a partir de um novo cenário, “no qual as instituições e o mercado de arte são extremamente sólidos e globalizados, e as relações profissionais se sobrepõe às relações pessoais. As coleções se transformaram em empresas globais conduzidas por bilionários do mundo corporativo ou corporações” (BUENO, 2020, p. 67). Movimento diagnosticado por Chin-Tao Wu (2006) como privatização da cultura, o colecionismo privado,⁵ que emerge nesse mundo de mercados globalizados, sintetiza a retração dos investimentos públicos para a arte em uma lógica neoliberal e o rápido preenchimento desse vácuo por agentes já atuantes no campo - os colecionadores - que identificam nesse espaço um nicho de atuação com possibilidades de grandes ganhos financeiros e simbólicos.

De modo semelhante, Raymonde Moulin também ratifica a centralidade que esses agentes assumem para o campo das artes: atuando simultaneamente como “ator cultural e ator econômico, o megacolecionador desempenha alternativamente todos os papéis, o de marchand (ele compra e, eventualmente, revende), de curador, de mecenas (doações e fundações)” (MOULIN, 2007, pp. 28-29), e ao intervirem enquanto prescritores, os megacolecionadores formam e informam a demanda - “demanda da qual eles próprios constituem um segmento dominante” (MOULIN, 2007, p. 31).

Estes poucos agentes que exercem “influências que o mundo da arte prefere ignorar, no que diz respeito à regra da presunção da inocência” (MOUREAU, 2020, p. 92), passam a operar de modo cada vez mais substancial disputando, por vezes, os espaços mais bem posicionados do campo. Hábeis em converterem seus capitais (WU, 2006) - controlam os recursos financeiros, mas também logísticos e institucionais⁶ - a entrada desses agentes na disputa pelo controle discursivo sobre arte consolida-se

⁵ Um novo tipo de colecionador: se antes os colecionadores estavam associados às grandes fortunas industriais do século XIX, após a virada administrativa dos anos 1980 serão os presidentes das grandes empresas globais, grandes empresários e corporações. Para Wu (2006) essa transformação assume peso epistemológico alterando como se coleciona e o que se coleciona, culminando na emergência de extensas coleções corporativas.

⁶ Participam de conselhos curadores e diretorias de importantes museus, aos quais muitas vezes condicionam a doação de um trabalho à exibição de um ou mais artistas de sua coleção; coordenam prêmios; contratam mão-de-obra altamente qualificada e já legitimada no campo; anunciam em revistas especializadas; possuem muitas vezes museus próprios; etc. (MOULIN, 1992, 1985, 2007).

simultaneamente às novas relações econômicas e de trabalho possibilitadas pelo capitalismo financeiro. No contexto de economias globalizadas, os colecionadores corporativos atuam para a manutenção das assimetrias estruturais que participam das operações de criação, promoção e consagração da arte contemporânea, em outras palavras, estão mais aptos a encetarem ou desacelerarem procedimentos de artificação, de forma interessada, com o cuidado de não desvalorizarem - artisticamente e economicamente - artistas dos quais possuem obras (MOULIN, 2007).

Estamos diante de mudanças consideráveis que instrumentalizam a redistribuição dos papéis na arte. Moureau (2020) destaca que se em 1987 o número de bilionários ao redor do globo era de 139, esse salta para 2.208 a partir de meados da década de 2010, sendo que dentre eles uma parcela considerável dedica-se ao colecionismo como forma de diversificação de sua cartela de investimentos⁷. Em relação aos milionários essa curva é ainda mais aguda. Para a autora esse crescimento “tem mudado a distribuição do poder dentro dos órgãos legitimadores em favor dos grandes patronos⁸” (MOUREAU, 2020, p. 89). A nível ilustrativo poderíamos citar o caso do megacolecionador ucraniano Victor Pinchuk, que despendeu apenas em 2011 e somente na galeria londrina White Cube, cerca de US\$ 180 milhões - em comparação, no mesmo período o orçamento de aquisição da Tate Modern em Londres era de £ 3,9 milhões (ADAM, 2014) - ou ainda os dispêndios orçamentários para o programa exibitivo da *Foundation Louis Vuitton*, em Paris: o orçamento para a viabilização de uma única mostra supera os gastos anuais para o mesmo fim de importantes museus públicos como o Centro Georges Pompidou. Tratamos aqui, portanto, de um outro tipo de colecionador cuja emergência produz efeitos consideráveis no campo da arte (CABANNES, 2004), ‘perturbação’ essa que explicaria o poder minguante da crítica a partir dos anos 1970, e a relação de dependência alimentada em relação aos colecionadores por museus públicos, galeristas e bienais (SCHULTTHEIS *et al.*, 2016).

Outro caso revelador do poder decisivo concentrado pelos colecionadores é o de Charles Saatchi. De origem iraquiana e radicado no Reino Unido, Saatchi não só promoveu, fez circular e inflou o valor artístico - e o preço - da geração do *Young British Artists*, como também exerceu influência direta na carreira, absorção e dispersão do êxito de importantes artistas. Em 1978, o colecionador adquiriu 11 quadros do - ainda jovem - Julian Schnabel por US\$ 2 mil cada. Entre 1993 e 2007, Saatchi desfez-se de todos os seus Schnabels que alcançaram valores entre US\$ 319 mil e US\$ 3 milhões em leilões. Apesar da recepção calorosa do mercado, a notícia de que Saatchi

⁷ O investimento não é, muitas vezes, a principal razão para se colecionar. Muitas são as variáveis envolvidas, desde a influência da educação familiar, passando pela aquisição de capital escolar e a arte como ferramenta de distinção social. Entretanto, as oportunidades de altos lucros líquidos e as leis tributárias em diferentes países permitindo o abatimento dos investimentos em arte acabam atraindo alguns colecionadores (MOUREAU, 2020).

⁸ Nathalie Moureau não utiliza a terminologia megacolecionador, mas define nos seguintes termos - e em concordância com Moulin (2007) - o papel desses agentes: “Grandes colecionadores que possuem estrutura privada – museus ou fundações – competem com museus públicos, pois empregam curadores famosos para cuidar de suas coleções e exposições. A gama disponível aos colecionadores ricos para que se aumente o valor artístico das obras é muito mais ampla que a mera aquisição e/ou exposição das obras em um museu privado: estes podem pedir aos curadores que escrevam catálogos a respeito dos artistas que apoiam. Podem fazer doações para instituições públicas ou fazer empréstimos para exposições em muitas instituições. Alguns colecionadores também organizam prêmios. Por exemplo, na França o prêmio Marcel Duchamp é uma iniciativa de um grupo de colecionadores franceses, o ADIAF, cujo objetivo é apoiar artistas que residam em território francês” (MOUREAU, 2020, p. 89).

havia comercializado todo o seu estoque do artista fez com que, nos anos seguintes, os valores despencassem e a obra de Schnabel encontrasse certa resistência. Algo similar ocorreu com Sandro Chia, quando Saatchi anunciou que estaria “expurgando” sua coleção das obras do artista italiano e devolveu para as galerias de Zurique e Nova York os sete quadros que havia adquirido, estava afirmada a capacidade de retaliação do colecionador. Desde “o episódio Chia todos os artistas sabem que toda validação e fama que Saatchi dá, Saatchi pode tirar. A demanda da obra de Chia diminuiu e atualmente ele não é representado por nenhuma das duas galerias” (THOMPSON, 2008, p. 136)⁹.

Dito isso, devemos recordar que o campo da arte se configura como um espaço de relações duráveis sendo o modo mais eficiente de eficácia simbólica a reprodução (ou emulação) de seus meios. Esta seria a explicação para o crescimento considerável de fundações e museus privados - ou corporativos - de arte contemporânea abertos ao público na última década e ainda a absorção por esses espaços de nomes já consolidados nesse campo (artistas, críticos, curadores, acadêmicos, marchands, editores, etc.): ao reproduzirem as estratégias do campo, os colecionadores e suas instituições aproximam-se da disputa pela sua normatização (MOULIN, 2007; HEINICH, 2014). Fato é, de poderes variados segundo sua posição nessa macroestrutura, uma sociologia das relações vigentes na arte contemporânea torna-se agora improdutivo se obliterada a participação dos colecionadores.

Nas tensões constantes entre dominantes e dominados que configuram o campo e suas fronteiras, a produção do novo (novos artistas, novas tendências, etc.) carece de certa concordância com aquilo que subjaz. Assim, a disputa narrativa da arte será a disputa entre subordinantes e subordinados, estes últimos disputando capitais e autoridades para produzirem novas subordinações. À questão postulada por Bourdieu “*mais qui a crée les créateurs?*”¹⁰ (BOURDIEU, 1981, p. 207), parece, assim, apontar cada vez mais - pós-1980 - a figura dos colecionadores e de suas fundações. Definido esse quadro, cabe-nos ainda uma provocação: o que tem a ver os colecionadores com as exposições, e mais, com uma dada sociologia das exposições de arte?

3 EXPOSIÇÕES DE ARTE COMO ‘PEQUENOS EVENTOS HISTÓRICOS’: CRENÇA E CONSAGRAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A hipótese levantada pela economista francesa Nathalie Moureau condiciona a produção e estabilização da relevância artística ao acúmulo de “pequenos eventos históricos (...) que consistem em sinais objetivados, tangíveis e duráveis de reconhecimento artístico que contribuem para fazer entrar o nome do artista na história” (MOUREAU, 2017, p. 450). A consagração de certas práticas (obras) e de seus praticantes (artistas) nada tem de aleatória e depende inexoravelmente de como os capitais, discursos e crenças são gestados e gerenciados, sujeitados ainda aos agentes que os controlam. Daí a indicação por Moureau (2017, 2020) de que a mecânica desse campo vetorial de

⁹ Outros debates acerca da relação do mercado com os museus podem ser encontradas em Moulin (1995).

¹⁰ “Mas quem criou os criadores?” (BOURDIEU, 1981, p. 207, tradução nossa).

valores - a formação do valor artístico em si - assenta-se na capacidade do mercado de arte e de seus muitos agentes em fomentarem “pequenos eventos históricos”, sinais objetivados e duráveis de reconhecimento das práticas. Ao refletir sobre os diferentes papéis assumidos pelos agentes nessa operação, a autora destaca a contribuição dos colecionadores para a

[...] criação desses pequenos eventos não somente através das fundações que os mais ricos entre eles estabelecem, mas também através de empréstimos de obras em vista de exposições nos lugares de legitimação. Os depósitos ou doações que alguns fazem a instituições são outros exemplos de sua capacidade de contribuir para a legitimação artística do trabalho de um artista. Cada um dos ‘pequenos eventos’ assim produzidos oferece um certificado tangível credenciando a qualidade de um trabalho artístico [...] É somente no processo de sedimentação desses pequenos eventos, que se sobrepõem uns aos outros, que o nome do artista se inscreve na trajetória da história por vir. (MOREAU, 2017, p. 451).

A superposição desses pequenos eventos históricos - que podem ser múltiplos, uma exposição, a edição de um catálogo, a venda de um trabalho para uma coleção importante, a participação em um bienal, e até mesmo a inclusão nas listas de ranqueamento de artistas importantes¹¹ - atuam como procedimentos de manifestação prática da crença, de sua eficácia simbólica, gerando marcadores de êxito que permitem não só uma hierarquização das práticas mas também uma cartografia objetiva desse campo metafórico, no qual cada posição/coordenada carece de um somatório de marcadores para sedimentar-se. Importa salientarmos, entretanto, que apesar de duráveis as posições não são perenes, e o campo - em sua definição - articula-se como um espaço de mobilidades vetoriais e disputas constantes. Desse modo, a manutenção dessas coordenadas - e da promoção e validação do valor artístico e econômico - dependem de um trabalho constante e interessado de defesa das posições, que a partir dos anos 1980 e 1990 tem sido desempenhado muitas vezes por grandes colecionadores¹² (WU, 2006; BUENO, 2020). Se a produção de pequenos eventos históricos atua na criação de lastros mapeáveis que ao serem sobrepostos permitem o posicionamento do criador, “os artistas e grupos que não tiverem suas obras catalogadas e arquivadas correm o risco de ficar no esquecimento, uma vez que os arquivos são o fundamento sobre o qual se constitui a memória” (BUENO, 2020, p. 69).

Eis aí a importância dos colecionadores e de suas fundações. Exercendo um oligopólio discursivo - grandes poderes centrados nas mãos de alguns poucos megacolecionadores - esses agentes possuem as ferramentas necessárias para a promoção dos pequenos eventos históricos operacionalizando a entrada e/ou exclusão dos artistas e suas obras na história da arte. Tomando um estudo veiculado pela Arprice (2017), nota-se que mais museus foram criados entre os anos 2000 e 2014 do que durante todo o século XIX e XX. Apenas na China em 2009 existiam 328 museus

¹¹ Artfacts, ArtReview, KunsKompass, etc. Sobre os sistemas classificatórios ver Quemin (2002, 2013).

¹² Bueno (2020) mostra a centralidade do papel desempenhado pela colecionadora Patricia Phelps de Cisneros para a arte contemporânea latino-americana. A colecionadora possui assento nas diretorias/conselhos de vinte e sete museus públicos/fundações ao redor do globo (com destaque para Tate, MoMA, Georges Pompidou, Prado, etc), articulando nesses espaços a introdução de artistas que muitas vezes são de interesse de sua coleção.

privados, em 2016 chegavam a 1266. A relação museus e exposições é diretamente proporcional e torna mais complexa a disputa pela promoção de valores artísticos. Nesse jogo, saem em vantagem aqueles que mais habilmente conhecem as regras e melhor as manipulam. As diferenças entre quais exposições montar ou quais mostras patrocinar denotam justamente a distribuição assimétrica dos capitais e um conhecimento das predisposições do campo.

As exposições de arte atuam, no contexto do colecionismo corporativo e das fundações privadas, como uma defesa interessada de determinadas tendências. Elas grafam marcadores simbólicos de êxito e atuam na exteriorização do que Bourdieu (1977) define como a eficácia simbólica da crença. Se “o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e seu valor” (BOURDIEU, 1996, p. 197), o acúmulo de pequenos eventos históricos seria análogo a uma sobreposição discursiva, materializada na prática sob diversos formatos com um fim comum, “a produção e reprodução permanentes da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo” (BOURDIEU, 1996, p.192). A produção da crença corroboraria, assim, a uma insistência social na *illusio*, uma operação coletiva que transcende o ato de fabricação material para comportar um conjunto de operações que asseguram uma promoção ontológica e a transubstanciação de certas práticas e objetos - e exposições - repositados hierarquicamente como mais válidos ou legítimos (BOURDIEU, 1977). Uma vez assim definidos, asseguram-se seus valores artísticos e busca-se um possível rebatimento em seus valores econômicos. Figueredo (2020, no prelo) descreve, por exemplo, como a aquisição de diversos artistas chineses pela coleção Louis Vuitton de Bernard Arnault ao longo dos anos 2000-2010 se desdobrará na realização da mostra *Des Artistes Chinois à la Fondation Louis Vuitton*, em 2016, como forma de grafar a institucionalização dos mesmos e defender nas trincheiras ocidentais a importância e consagração de certos nomes - alguns ainda relativamente desconhecidos - da arte chinesa contemporânea. Paralelamente à mostra, o empréstimo de algumas dessas obras para museus públicos, a manutenção de currículos atualizados de cada um dos artistas no site da fundação, a divulgação de livros e ensaios acadêmicos sobre suas obras e a contratação de agentes especializados para desenvolverem textos e reflexões sobre a exposição nos cadernos bilíngues (inglês/francês) editados pelo museu - *Fondation Louis Vuitton Le Journal* - correspondem a outros ‘pequenos eventos históricos’ que, em adição à mostra, contribuem para a estabilização de seus valores.

Essas coleções privadas atuam em estreita conexão “com instituições de prestígio (museus e universidades) fomentando, entre outros, a organização e digitalização de arquivos, exposições e publicações”, objetivando não apenas circular seus acervos, mas também construir “uma narrativa que fundamente a inserção” (BUENO, 2020, p. 71-72). A operação notadamente horizontalizada dessas coleções privadas - museus públicos, universidades, publicações, agentes altamente especializados e legitimados no campo da arte - estaria, assim, produzindo vibrações no campo da arte, criando condições de acesso, permanência e legitimidade de um *corpus* artístico. Vale destacar que, embora já em possível disputa por uma posição, esses artistas e suas obras beneficiam-se dos

capitais específicos mobilizados pelos colecionadores, e adentram mais facilmente os liames de uma arte legitimada por essa via, isto é, a de agentes especializados que manejam a produção de ‘pequenos eventos históricos’.

A exposição como manifestação da eficácia simbólica de uma crença coexiste no campo da arte em uma dupla operação: primeiro, depende de uma compreensão de como as posições e os poderes encontram-se distribuídos, acercando-se dos núcleos mais legítimos (por apropriação ou emulação) e reproduzindo uma prática; segundo, numa disputa direta com as coordenadas existentes, visando concentrar capitais específicos suficientes para que transcenda a reprodução e passe a arbitrar a própria produção da crença. Importa notar que esse formato de sociologia das exposições antecede um debate sobre a relevância cultural das mostras, aproximando-se, em oposição, às disputas engendradas sobre arbitrários culturais: a exposição como um objeto coeso de consagração e êxito dos artistas é lapidada a partir de um olhar do que chamamos “desinteresse interessado” dos agentes bem-posicionados no campo da arte.

De fato, as exposições possuem um papel crucial na reflexão sobre o mundo. Não estamos de modo algum mingando a envergadura de sua função cultural. É notável a importância das bienais e mostras como *Magiciens de la Terre* (Centro Georges Pompidou, 18 de maio a 14 de agosto de 1989) na emancipação do pensamento crítico e embate com a realidade social. Contudo, nossa abordagem é outra, centra-se, sobretudo, a partir do avolumamento do mecenato privativo às artes desde o final do século XX. Questões como ‘quem patrocinou essa mostra?’, ‘as obras são em sua maioria do acervo do museu ou provêm de colecionadores privados?’, ou ainda, ‘por que uma exposição de uma fundação privada recebe tanta publicidade e atenção dos agentes especializados?’, diferentemente de minarem o papel das exposições, o complexificam. Assim, a abordagem que qualifica as exposições de arte como ‘pequenos eventos históricos’ muitas vezes interessados encontra certo sentido no debate foucaultiano que argumenta que se desejamos palmilhar as regras de formações de conceitos temos de procurar nos discursos, ou mais especificamente, num dado campo discursivo (FOUCAULT, 1972); nesse sentido, uma sociologia das exposições é também uma sociologia investigativa da produção, distribuição e manutenção dos poderes no espaço social. É imperativo, portanto, não generalizarmos a terminologia ‘exposição’ mas perscrutar as suas diferenças originárias, identificando as razões e sentidos de seus discursos.

Se por um lado há mostras, exposições e bienais que nascem de vontades emancipadas do capital e de seus agentes, há muitas outras cuja ebulição ocorre fundamentalmente a partir de seus esforços. Seria por exemplo o caso de exposições como *USA Today: New American Art from the Saatchi Gallery* (em 2006) e *Sensation* (1997), mostras que receberam incentivos financeiros diretos do colecionador Charles Saatchi e usufruíram de seu capital específico e relações pessoais para circularem por importantes espaços institucionais e museus públicos em Londres, Nova York, Berlim e Moscou. Ambas as mostras, com catálogos desenvolvidos pelo curador e crítico britânico Norman Rosenthal, possuem considerável importância para esse debate, são exemplos

fundamentais da íntima relação de um colecionador com as instituições públicas, das quais ele vale-se para criar, promover e estabilizar valores de sua própria coleção. O termo *Young British Artists*, que converge a geração de jovens artistas britânicos do início dos anos 1990 - e dos quais Saatchi foi o “descobridor” - ressalta o poder exercido por esses agentes até mesmo na formalização de tendências e movimentos estéticos. Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas, Rachel Whitehead, Chris Offili, todos artistas dessa geração, possuem hoje uma posição privilegiada no campo da arte com valores artísticos e econômicos estabilizados. De fato, uma operação bem-sucedida. De modo semelhante, podemos destacar o mecenato de corporações como o KERING GROUP (anteriormente Pinault-Printemps-Redoute, incorporador do Grupo Gucci) no patrocínio direto da obra de Richard Serra na Bienal de Veneza em 2001, e à artista Vanessa Beecroft em sua mostra no Guggenheim de Nova York (FIGUEREDO, 2018).

Muitos são os exemplos que poderíamos elencar sobre o papel das coleções corporativas no auxílio e montagem de mostras, sejam em museus públicos ou seus espaços próprios. Mais que um debate quantitativo, importa, entretanto, uma mirada qualitativa acerca desses esforços e suas implicações. Bueno ao estudar a coleção Cisneros e sua relação com a rede mundializada de museus destaca que suas doações recentes “introduziram 37 artistas originários da América Latina na coleção do museu de Nova York, 21 dos quais pela primeira vez” (BUENO, 2020, p. 72), um feito considerável e que permite a este escopo de criadores adentrarem os espaços estabilizadores da memória e do arquivo. Ainda sobre as exposições, Thompson (2017) destaca o papel de determinadas coordenadas (certos museus, certas galerias e feiras) para a produção de procedência - sobretudo na arte contemporânea em que esses valores são ainda incertos - operados como marcadores simbólicos, um método de consagração dos artistas e suas obras.

As exposições de arte - a partir de uma abordagem sociológica ou ainda sob o viés da história da arte como história das exposições - independentemente de suas motivações auxiliam, de fato, na circulação dos artistas em contexto mundializado¹³, fornecendo condições de acesso que seriam mais dificultosas em outras instâncias. Estudá-las sob a luz da produção de ‘pequenos eventos históricos’ necessários para a formação de legitimidade, arquivos e memória nos permite, aditivamente, não só perceber as competências necessárias na consagração do artista contemporâneo, mas também desvelar - extrinsecamente - os critérios e interesses - intrinsecamente - situados.

4 NOTAS DE SAÍDA

A distribuição assimétrica da autoridade e modos escusos de produção de valores artísticos e precificações na arte contemporânea mostram-se como dimensões incontornáveis às pesquisas atuais sobre o tema. A atuação do mercado e dos colecionadores vem sendo discutida como um

¹³ Neste artigo não discutimos as diferenças entre mundialização e globalização e suas consequências para a cena artística. Para estes debates a partir das questões colocadas pelo sociólogo Renato Ortiz, assim como conceitos adicionais - *standard e pattern* - ver Figueredo (2020, no prelo).

ponto de inflexão que redistribui os discursos, capitais e a legitimidades nesse campo. Os mitos que descrevem a arte pós-globalização como mais homogênea e de condições de acesso igualitárias são continuamente derrubados. Quemim (2002, 2013, 2016), por exemplo, demonstra a concentração dos discursos da arte em escassas coordenadas e como 80% dos artistas considerados mais importantes no mundo - contabilizados nas listas de ranqueamento - são originários de apenas cinco países Ocidentais. Velthius (2007), ao estudar a rede internacional de galerias, descreve também os conluios que se formam e os interesses mobilizadores dos valores artísticos e econômicos, um movimento pendular visível/invisível ordenado entre o *front desk* e o *back office*. Moureau, Sagot-Duvaurox e Vidal (2016) e Heinich (1998) descrevem as regras e funcionamentos específicos desse campo, reificando a ideia da concentração estatística de poucos colecionadores nos estratos superiores - e decisivos - desse espaço social. De um modo ou outro, essas pesquisas - e muitas outras - visam deflagrar a atualização daquilo que Bowness (1989) descreveu como a desigual distribuição de sucesso e consagração dos artistas, atualizando o debate a partir de um recorte que compreende a centralidade dos mercados nessa conformação.

Uma sociologia das exposições de arte representa, assim, (1) um esforço em se desvelar essas complexas e justapostas relações; e (2) o aperfeiçoamento de um protocolo de pesquisa cuja profundidade não deve reduzir-se no debate da exposição como um objeto cultural, mas deve precisar e especificar cada uma de suas partes: (i) se há relação de financiamento privado/corporativo e em qual proporção, (ii) o que se negocia com os conselhos curadores para a montagem de determinada mostra, se esta condiciona-se, p. ex., à inclusão de outros artistas do acervo do colecionador; (iii) uma cartografia da origem das obras e dos interesses - para além de suas instâncias reflexivas e estéticas - que permitiu elencar os trabalhos/artistas em detrimento de outros; (iv) um mapeamento *a posteriori* de como a mostra impacta os valores artísticos e econômicos dos artistas vivos e dos espólios dos artistas falecidos, (v) as razões materiais e simbólicas que definem em quais museus/fundações determinada mostra é organizada, assim como os princípios envolvidos em sua itinerância; (vi) quem são os agentes - e quais as suas posições no campo da arte - convidados ou contratados para atuarem na montagem, crítica e/ou debate acadêmico; (vii) em quais veículos de imprensa especializada ou não, e em quais mídias digitais e/ou redes sociais se divulga a exibição, há a produção de *hype informations*¹⁴? Quem paga por essa divulgação?; (viii) no caso de mostras em museus públicos patrocinadas por mecenas corporativos, há revenda de trabalhos - participantes da exposição ou obras do mesmo artista no acervo do colecionador - depois da mostra? Qual o ganho econômico ocasionado por essa vantagem simbólica?; etc.

Apreendemos com isso que a avaliação da qualidade artística depende do julgamento de autoridades legitimadas que reconhecem a originalidade ou relevância da abordagem, qualificando-a.

¹⁴ Conceito cunhado por Moureau (2016, 2020) para explicar a importância das redes sociais e da espetacularização das informações sobre os valores econômicos e artísticos das obras de arte. As *hype informations* influenciam muitas vezes os colecionadores neófitos no campo que aceitam pagar valores exorbitantes por certas obras.

Essa qualificação manifesta-se através dos agentes - curadores, críticos, historiadores da arte, grandes galeristas, diretores de feiras, e notadamente, os colecionadores - que mobilizam a partir de seus capitais específicos acumulados a promoção de 'pequenos eventos históricos' - sendo a exposição um dos mais representativos - que vagarosamente e gradualmente promovem a inclusão do nome do artista na história da arte. Será a soma destes 'pequenos eventos' que interferem na carreira do artista, estabilizando sua magnitude cultural. Artistas, curadores e colecionadores neófitos no campo terão, portanto, como referência as obras e padrões criados por esses agentes mais bem posicionados, cabendo apenas um movimento de reprodução. Nesse sentido, a história da arte, os movimentos e obras - sem desconsiderar a real inovação estética ou os interesses complexos e afetivos - são parcialmente elaboradas por um grupo restrito de sujeitos, balizadores e árbitros da legitimidade que repousam nos núcleos duros dos campos e reafirmam seu poder decisivo ao sobrepor novos 'pequenos eventos históricos' à narrativa. Uma sociologia da arte contemporânea em suas diferentes facetas - sociologia das exposições, sociologia das feiras, sociologia das galerias, etc. - nos auxilia, conclusivamente, a desnudar os processos de escrita interessada da cultura e da arte como prática social. Quiçá, a partir deste desvendamento da *práxis* seja possível incorporarmos a *poiésis* que Lenhardt julga inerente às obras, anexando-as de forma mais efetiva ao tratamento geral das investigações sociológicas da arte.

REFERÊNCIAS

ADAM, Georgina. *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21 Century*. Londres: Lund Humphries, 2014.

BASTIDE, Roger. *Éléments de sociologie religieuse*. Paris: Éditions Stock, 1997.

BOURDIEU, Pierre. "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques". Paris: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 13, 1977, pp. 3-43.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Le marché des biens symboliques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de Sociologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *Le métier de sociologue: préalables épistémologiques*. Paris: De Gruyter, 2005.

BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique. “Goûts de classe et styles de vie”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 5, 1976, pp. 18-43.

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success*. How the Modern Artist rises to Fame. Londres: Thames & Hudson, 1989.

BUENO, Maria Lucia. “Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos”. In: BULHÕES, Maria Amélia; VARGAS, Nei. FETTER, Bruna (Orgs.) *Arte além da Arte*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2020.

CABANNES, Pierre. *Les grands collectionneurs*. Paris: Editions de l'Amateur, 2004.

CRANE, Diana. *The transformation of avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Processos, discursos e lógicas aquisitivas na arte contemporânea mundial: Des Artistes Chinois à la Fondation Louis Vuitton, uma leitura sociológica”. *Anais do 44º Encontro Anual da ANPOCS*, 2020, s/p (no prelo).

FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.

HEINICH, Nathalie. *La Sociologie de l'art*. Paris: La Découverte, 2001.

HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain*. Structures d'une révolution artistique. Paris: Gallimard, 2014.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. *Sociologie des arts plastiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta (Orgs.). *De l'artification*: Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions EHESS, 2012.

LENHARDT, Jacques. “¿Una sociología de las obras es necesaria y posible?” In: VENEGAS, Pablo; FACUSE, Marisol. *Sociología del arte: perspectivas contemporáneas*. Santiago: Ril Editores, 2017.

MOULIN, Raymonde. “The Museum and the Marketplace: The Constitution of Value in Contemporary Art”, *International Journal of Political Economy*, v. 25, n. 2, 1995, pp.33-62.

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

MOULIN, Raymonde. *Les Artistes: essai de morphologie sociale*. Paris: Documentation Française, 1985.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOUREAU, Nathalie. “Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho”. In: BULHÕES, Maria Amélia; VARGAS, Nei; FETTER, Bruna. *Arte além da Arte*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2020.

MOUREAU, Nathalie. “Tout ce qui brille n'est point or”, *Ouvrirouver*, v. 13, nº 2, 2017, p.436-457.

MOUREAU, Nathalie; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique; VIDAL, Marion. *Collectionneurs d'art contemporain*. Paris: Ministère de la Culture, 2016.

QUEMIN, Alain. “A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo”. In: VILLAS-BÔAS, Glaucia; QUEMIN, Alain (Orgs.) *Arte e vida social*. Paris: OpenEdition, 2016.

QUEMIN, Alain. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*. Paris: Jacqueline Chambon, 2002.

QUEMIN, Alain. *Les stars de l'art contemporain*. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels. Paris: CNRS, 2013.

SCHULTTHEIS, Franz; EGGERS, Stephan; MAZZURANA, Thomas; SINGLE, Erwin. *When Art Meets Money: Encounters at the Art Basel*. Köln: Walther König, 2016.

THOMPSON, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. Nova York: St Martins Press, 2008.

THOMPSON, Don. *The Orange Balloon Dog: Bubbles, Turmoil and Avarice in the Contemporary Art Market*. Nova York: Douglas & McIntyre, 2017.

VELTHIUS, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

WU, Chin-Tao. *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZOLBERG, Vera. *Para uma Sociologia da Arte*. São Paulo: Senac, 2006.

ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni Maya. *Outsider Art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

IMPRESSIONANTES! E CHATAS... UM ENSAIO SOBRE OBSERVAÇÕES CRÍTICAS A EXPOSIÇÕES DE ARTE NA MODERNIDADE E ALÉM

TÁLISSON MELO DE SOUZA

“É absurdo dividir as pessoas entre boas e más. Ou são charmosas ou tediosas.”¹ Essa frase, que veio a ser uma das mais recorrentemente citadas das obras escritas pelo irlandês Oscar Wilde ao longo de três décadas, fazia parte de uma fala da personagem Lord Darlington no primeiro ato de sua peça teatral *Lady Windermere’s Fan*, de 1892. Também escrevendo nesse *fin de siècle*, outro escritor, o alemão George Simmel, lançava uma interpretação sobre o comportamento social nas metrópoles caracterizando uma intensa e constante oscilação entre estados ou situações de anestesia e hiperestesia (SIMMEL, 2005). Da ausência total de estímulos sensoriais ao seu excesso extenuante, tanto as cidades quanto as pessoas vivendo nela continham em si diversas experiências entre “tediosas” e “charmosas” – para retomar o binário de Wilde.

Para Simmel, ambos estados seriam mutuamente implicáveis e uma resultante disso seria a ideia da emergência de um *blasé*, uma postura de indiferença a estímulos da cidade grande que ia se naturalizando e constituindo um comportamento próprio do estilo de vida na modernidade. Simmel elaborava sua “estética sociológica” abordando a constituição de instituições europeias imbricadas na forma e proliferação de cidades grandes na escalada da urbanização e industrialização (BUENO, 2013; VILLAS-BÔAS; OLSEN, 2016). Dentro disso, Simmel atribuía às exposições uma posição de destaque como emblemas ou versões comprimida da própria dinâmica social na qual ocorriam em sua variedade de aspectos (SOUZA, 2017).

Lembremos que no começo do século XIX, o jovem escritor francês Henri-Marie Beyle, logo consagrado com pseudônimo Stendhal, lançava um exemplar de seu realismo subjetivo descrevendo a profunda comoção que experimentara, em Florença, ao contemplar as Sibilas de

¹ Tradução de Marcello Rollemberg, em “A Esfinge e seus Segredos” (2000), compilação de frases célebres de Wilde.

Baldassare Volterrano pintadas no teto da *Basilica di Santa Croce* (seu livro intitulado *Rome, Naples et Florence*, publicado primeiramente em 1817). Enquanto no fim daquele século, o que Simmel estava identificando era a multiplicação e intensificação das demandas por processar um excesso de estímulos em meio às multidões, vitrines, cartazes, automóveis, locomotivas, bares, cafés, salões, lojas, fábricas e espaços de apresentação da produção humana – as exposições de arte e de outras formas de produção, como das ciências, indústrias e agricultura. O que a figura do *blasé* de Simmel ilustra é uma maneira de adaptação da sensorialidade de seres humanos para sobreviver ao novo ambiente, das metrópoles, que se consolidava como contexto de convivência de um número cada vez maior de pessoas pela Europa e logo pelo mundo.

Não seria sustentável ter um ataque cardíaco a cada exposição a tantos estímulos, já que assim vinha passando a ser a experiência nas cidades de uma maneira geral. No fim do século passado, uma reação dessa magnitude era caracterizada como patologia rara, conhecida como “síndrome de Stendhal” – numa referência direta ao escritor francês que percorrera várias cidades italianas numa ávida busca por contato com realizações de artistas de sua admiração. Essa excepcionalidade foi dramatizada pelo diretor italiano Dario Argento, em seu filme *La Sindrome di Stendhal* (1996), com destaque para a cena em que Asia Argento encarna esse efeito durante visita de sua personagem à *Gallerie degli Uffizi*. Sem chegar a esse extremo de consequências fisiológicas, existe, no entanto, um imaginário coletivo sobre a catarse da experiência contemplativa diante da obra artística, sendo as exposições de arte um contexto central para viabilizá-la, posto que as visitando se daria o contato direto do público com vários desses objetos.

Um século após a publicação do livro de viagens de Stendhal pela Itália, o filósofo e matemático Benjamin Ives Gilman, então secretário do *Boston Museum of Fine Arts*, publicava *Museum Ideals of Purpose and Method* (1918), um amplo estudo sobre as relações entre museu, objetos expostos e seu público. Na seção do livro dedicada a métodos de colecionismo, administração e construção de exposições, consta um capítulo dedicado a determinar os tipos e quantidade de “esforços musculares” exigidos durante a experiência de visitar exposições em museus, a partir do qual o autor se propunha compreender o surgimento do que chamou “*museum fatigue*” – um sintoma da experiência proporcionada pelo padrão mais adotado de instalação dos objetos à contemplação, um problema que, para ele, deveria ser solucionado cientificamente. Com foco sobre um “visitante ideal” – apresentado em inúmeras fotografias no livro como “um homem [branco] inteligente, com boa visão e acostumado a museus e seus conteúdos” (GILMAN, 1918, p. 251) –, a perspectiva de Gilman perdia de vista a amplitude e complexidade da experiência de indivíduos nas grandes cidades, com seu ritmo, velocidade, temporalidade calculada e intensidade de estímulos, que eram apontados por Simmel ao longo de suas contribuições sociológicas sobre a cultura moderna.

Imagem 1 – Obra “Neutronikon



Nota: Em primeiro plano a obra “Neutronikon” do polonês Jerzy Rosołowicz instalada na exposição O Outro Trans-Atlântico: Arte Ótica E Cinética No Leste Europeu e na América Latina Entre os Anos 50 e 70, no SESC Pinheiros, São Paulo, agosto de 2018. Fonte: Foto do autor.

As imagens interpretativas que trago para abrir este ensaio enfatizam dois extremos da percepção sobre a função ou implicação que as exposições acabam desempenhando na vida. Talvez a “síndrome de Stendhal” e a “*museum fatigue*” sejam apenas os polos opostos de um espectro muito diverso de sensações suscitadas na experiência de se visitar uma exposição de arte – com matizes que vão de entusiasmo, prazer e euforia a tédio, apatia e indiferença. O *blasé* de Simmel, talvez, se situe entre tais extremos, chamando atenção para um estado de liminalidade, ora se inclinndo mais a um que a outro. E a formulação teórica que Simmel faz da sociedade moderna, sendo a exposição de arte um de seus componentes e ao mesmo tempo uma miniatura sua, também evoca

um cuidado de análise para outra camada de sentido que também se conforma como um “entre”. A exposição de arte seria simultaneamente forma, objeto e contexto de sociabilidade.

O recorte espaço-temporal que a exposição constitui e do qual está constituída, no entanto, não se encerra em si mesmo. A experiência mais ampla e longa da subjetividade moderna que se dá nas grandes cidades permeia esse espaço através dos fluxos de interação das pessoas que a ela acorrem estando nas cidades. O corpo de visitantes – seu andar, olhar, ouvir, contemplar, ler, buscar, sentir, interpretar, refletir, gostar, desgostar, julgar, comentar... –, vem das ruas, das casas, comércios, restaurantes, estações, revistas e jornais, bibliotecas, salões, espetáculos e concertos, sendo o evento expositivo apenas mais um entre tantos outros.

No entanto, como formas/eventos/contextos/práticas, as exposições – e aqui me refiro sobretudo àquelas de objetos considerados obras artísticas –, têm algumas singularidades com relação a outros componentes da vida, e compartilham com eles uma série de similaridades e evocações. Nesse ensaio, proponho refletir sobre as exposições de arte enquanto objetos de liminais de investigação, análise e interpretação por artistas, intelectuais e pesquisadoras/es de diferentes disciplinas (ainda que enfatizando as contribuições da sociologia).

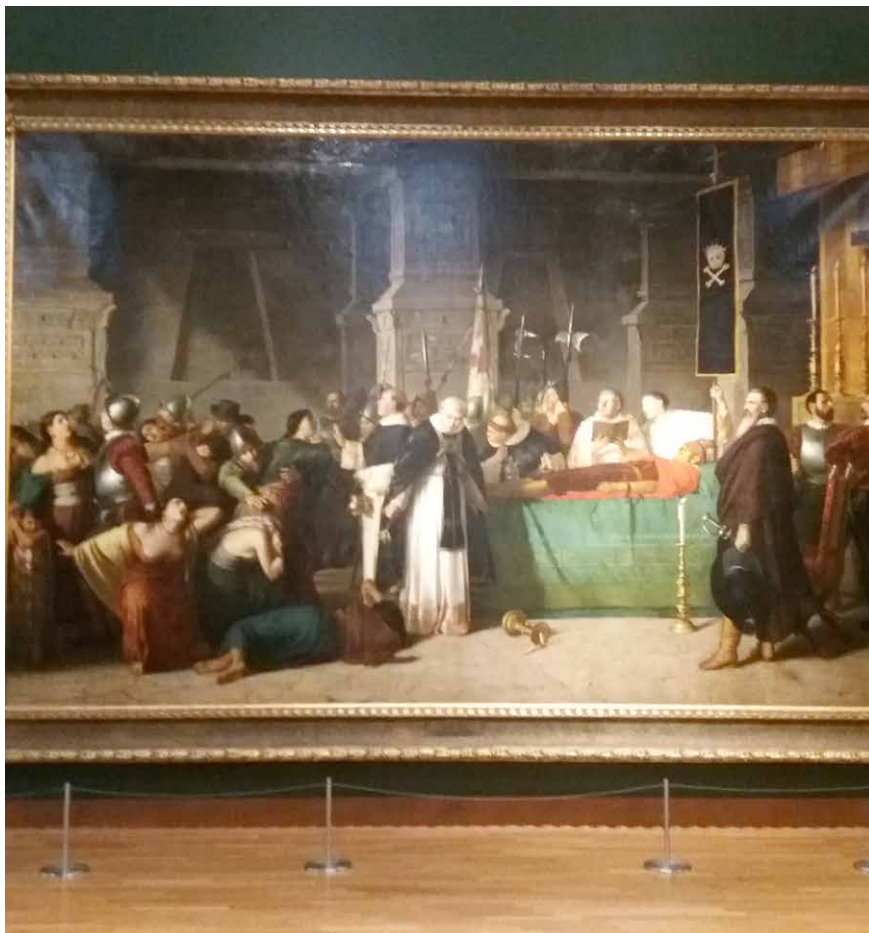
Escolho a forma de ensaio porque não parto de revisão bibliográfica sistemática, tampouco de pesquisa apoiada em estudo de caso específico. Mas busco colocar em alguma ordem impressões acumuladas ao longo de mais de dez anos atuando em direta relação com esse fenômeno. Sou um assíduo visitante de exposições em museus, galerias, centros culturais e outros espaços, artista visual que me deparo sempre com as implicações dos modos de apresentação da produção artística que faço. Também um pesquisador me dedicando a estudar mediações do universo artístico, com enfoque em exposições, articulando leituras da antropologia, história da arte, sociologia e outras áreas. Coloco-me atento a ferramentas profícuas para se pensar uma coisa que considero múltipla em suas formas e conteúdo, bem como composta por várias camadas de materialidades, espacialidades, temporalidades, discursos, práticas e sentidos, ainda se situando num complexo emaranhado de interações, interesses, negociações, disputas, colaborações, e sendo atravessada por fluxos de subjetividades e coletividades que permanentemente (des/re)constroem as dinâmicas da vida, se formando a si mesmas enquanto em experiência.

Do tempo de Stendhal à atualidade, abundam interpretações e caracterizações sobre a experiência que exposições de arte proporcionam, e ao logo desses dois séculos, também as formas de se fazer, visitar e pensar exposições se alteraram amplamente, compondo vasto repertório de explorações em continuidades e rupturas das maneiras de se expor objetos de arte. Mais recentemente, além da consolidação de uma vertente da história da arte que centraliza os contextos de apresentação, mediação e recepção de objetos artísticos, emergem e se aprofundam estudos dedicados às exposições de arte em outras disciplinas e interdisciplinaridades (sendo este livro, certamente, um ponto desse processo).

Nas leituras propostas entre fim do século XIX e meados dos XX, principalmente por homens europeus residentes nas maiores metrópoles de então – Berlim, Frankfurt, Londres e Paris

–, sobre os museus (instituição central para a abertura das exposições ao espaço público), identifico aproximações que inserem esses contextos num binário entre vida e morte. Num ensaio de 1953, o filósofo alemão Theodor Adorno começa sua reflexão apontando que “museu e mausoléu não estão ligados apenas por associação fonética” (1998, p. 173), e caracteriza outras dimensões de analogias entre ambos. Para isso, Adorno contrasta visões de dois escritores franceses da primeira metade do século XX, Marcel Proust e Paul Valéry, para formular uma terceira via, mais empenhando em salientar a condição conflitiva das coisas (obras de arte, museus, exposições e visitas), do que propor uma conciliação entre as divergências das considerações desses autores. Com isso, Adorno defendia seu posicionamento num debate candente acerca do status dessas instituições no seu presente – um “combate aos museus”, que Adorno afirma, de pronto, ser “quixotesco”. Aqui, não me aprofundo nessas leituras, mas elenco um vocabulário empregado com frequência para construir metáforas sobre os museus: agonia, suplício, luto, horror sagrado para Valéry; despedida, tragédia, mortalidade, perecível, da parte de Proust.

Imagem 2 - Los funerales de Atahualpa



Nota: Em exposição permanente do *Museo de Arte de Lima*, Peru, o centro da gigantesca pintura *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero, pintada em Florença entre 1865-67, e que foi exposta em Buenos Aires, Montevidéu e Rio de Janeiro, antes de chegar no país de origem de seu pintor e tema retratado, em 1868. Foto do autor, set. 2018.

Imagem 3 - Visitante fotografando com smartphone



Nota: Visitante fotografando com smartphone no interior do mausoléu neogótico construído nos 1930 em Nova York para abrigar vitrais, esculturas e sarcófagos originárias da Catalunha e da Normandia (séculos XVIII e XIV). Essas são

peças compradas pelo magnata do petróleo John Rockefeller Jr., quem investia numa edificação nova para expor parte de sua coleção de arte europeia especializada nos estilos romano e gótico, hoje chamado de *Met Cloisters*. Foto do autor, dez. 2018.

Destacado representante da chamada Escola de Frankfurt, Adorno reelabora alguns princípios simmelianos que influenciaram o pensamento daquele conjunto de intelectuais então dedicados a desenvolver uma teoria crítica da cultura contemporânea. Lançando luz a outras matizes da atmosfera sepulcral que Proust e Valéry observavam, Adorno traz também alguns atributos próprios da vida – ou daquilo que para Simmel configura o estilo de vida da modernidade: “um tumulto de criaturas congeladas”, “casa de incoerências” ou “lugar da barbárie” no diagnóstico de Valéry; enquanto em Proust, uma “*promesse du bonheur*” que acalenta sua crença na “salvação do vivo pela arte”.

Com isso, Adorno não perde de vista a pulsão de vida que Simmel colocava no centro de sua perspectiva sobre as formas de interação que constituem a ordem social e modelam as coisas, os gestos, os espaços e as instituições. Simmel via nas exposições uma maneira como sujeitos, vivendo nas grandes cidades, reagem à ruptura com uma imagem *una* do mundo, passando a se instigar pelo divertimento, pluralidade e diferenciação: “É como se o homem moderno quisesse se compensar a monotonia e a uniformidade de sua atividade na divisão do trabalho, no que diz respeito à absorção e à fruição, com a crescente concentração de impressões heterogêneas e a alternância sempre mais veloz e colorida de excitações” (SIMMEL [1896], 2013, p. 72).

Desse caráter de liminalidade posto por Simmel na afirmação da pulsão de vida das formas, se desdobraram em várias abordagens, novas visões, também apresentando elementos convergentes e divergentes entre si, cruciais para estudos cada vez mais abertos à complexidade do fenômeno, resistindo às atribuições de sentido monolítico daquele espectro de vida *versus* morte, ou tédio *versus* charme. Do “museu imaginário” de André Malraux que existiria para além e aquém de paredes físicas, passando pela “experiência estética” que animou as contribuições do crítico literário Hans Robert Jauss (1998), do sociólogo Jean-Claude Passeron (1991) e do historiador Michel de Certeau (1995) para uma história e teoria da recepção de bens culturais; e a noção de arte como “sistema cultural” pelo antropólogo Clifford Geertz (1978). Tanto Simmel quanto esses outros autores também lembram que as experiências estéticas do contato com a arte se dão para além dos confins museais, e as exposições propriamente revelam outras formas muito dinâmicas de interação social: galerias, centros culturais, feiras, festivais, bienais, itinerâncias e intervenções as mais plurais. Em diante, é a essa pluralidade de modos de estabelecer um evento expositivo que tenho em mente enquanto discorro sobre abordagens às exposições.

Retomando o ensaio de Adorno sobre Proust e Valéry e se opondo aos contornos de um “museu sem paredes” por Malraux, o crítico e editor estadunidense Douglas Crimp publicou um ensaio em 1980, no qual colocava em paralelo a elaboração teórica de Michel Foucault sobre asilos,

hospitais e prisões como espaços de confinamento ou instituições de poder que estabelecem discursos do que seria loucura. Crimp vê o museu como “ruína”, atribuindo a ele o papel de reificar os discursos da história da arte.

Essa abordagem está na base de uma série de caminhos de investigação e reflexão sobre funções e implicações do museu na sociedade contemporânea. Eilean Hooper-Greenhill (1992), enfatizou o papel educativo dessas instituições, que mais tarde desdobra na conceituação de Carol Duncan (2000) sobre os museus como espaços de ritualização indutora da absorção de valores culturais oficiais articulados pelo Estado por uma elite de poder na espacialidade mesma dessa instituição, voltada a práticas incorporadas de aprender e contemplar. Poucos anos antes do ensaio de Crimp, uma série de artigos do artista Brian O’Doherty tratava de esmiuçar sua reflexão sobre a “natureza sacramental do recinto” expositivo da arte moderna, definido na imagem do “cubo branco” em que se projetam preceitos modernistas através da relação entre obras e maneiras de apresentá-las. Se O’Doherty entendia essa espacialidade como em vias de implosão questionadora por parte do que artistas vinham produzindo, Crimp logo a veria como dada diante da produção artística que se inseria cada vez mais ostensivamente em museus, grandes galerias e importantes exposições temporárias como as bienais internacionais, trazendo para o convívio no mesmo espaço-tempo, e nas mesmas superfícies, a pluralidade de imagens e artefatos que gozavam de diferentes considerações enquanto objetos de arte.

Registrando uma mudança ampla de seu status como palácio real de salvaguarda dos bens de uma nobreza e aristocracia para conformar um elemento importante do espaço pública a partir da Revolução Francesa. E desse momento de virada gradual para os séculos que seguiram até os dias atuais, sua função expositiva foi se tornando predominante à medida que se veem abrindo os acervos a públicos cada vez mais amplos e diversos. Esse período também foi marcado pelas grandes feiras universais ou mundiais que tiveram seu modelo na Londres de 1851 e se multiplicaram pela Europa e em outros continentes, com bastante impacto sobre o imaginário urbano de cosmopolitismo até meados do século XX (GRISPUM, 2000). E no Brasil, as maiores cidades, em seus momentos auges de modernização, foram palcos desses encontros celebratórios-expositivos: no Rio de Janeiro, em 1922, com o 1º Centenário da Independência do Brasil; e São Paulo, em 1954, com o 4º Centenário da Cidade – para ambas as celebrações foram criados pavilhões entre os quais se reservavam espaços para exposições de obras artísticas. De escalas geopolíticas diversas, essas exposições sobremaneira vem sendo objetos de pesquisas mais amplas sobre como ocorreram e como se ligavam a valores e conjunturas culturais de cada época.

Imagem 4 - Litografia colorida mostrando visitantes à fachada do Crystal Palace



Nota: Litografia colorida mostrando visitantes à fachada do Crystal Palace, projetado por Joseph Paxton e construído em Londres, para a Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851.

Fonte: Esta reprodução é disponibilizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro através de seu acervo digitalizado de documentos de domínio público.

Imagem 5 - Postal fotográfico



Nota: Litografia colorida mostrando visitantes à fachada do Crystal Palace, projetado por Joseph Paxton e construído em Londres, para a Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851.

Fonte: Esta reprodução é disponibilizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro através de seu acervo digitalizado de documentos de domínio público.

Considerando dispositivos de exposição da arte para além do museu, uma história da crítica de exposições, que se voltaria à esfera pública, desde os julgamentos de Dennis Diderot sobre os *Salons* no século XVIII às polêmicas em torno a exposições mais atuais, marca a abertura de uma agenda de pesquisas e reflexões que se articulam entre repensar métodos e abordagens da história da arte ao mesmo tempo que reenquadrando as próprias exposições como contextos privilegiados de compreensão sobre as narrativas exploradas em diferentes períodos, que se canonizaram ou não (GREENBERG *et al.*, 1996; MAIRESSE; DELOSHE, 2010). No campo acadêmico, especialmente a história da arte e da cultura em diálogo com outras disciplinas, desde os 1990 e mais intensamente na última década, têm encontrado na abordagem centrada em exposições uma fonte profícua para acessar dimensões da arte na vida social que até então careciam de investidas sistemáticas. Segundo Hélène Trespeuch, historiadora francesa que fundou e dirige uma das primeiras revistas voltadas à história das exposições:

Esse interesse pode ser explicado simplesmente como vontade de fazer jus a importante corpo de iniciativas artísticas que, há cinquenta anos ou um século, têm contribuído para alterar o espaço de exposição, levando o espectador a tomar consciência desse espaço específico, a experienciá-lo esteticamente, apreciando na mesma ocasião o diálogo das obras expostas e de seu entorno, bem como apreciando a obra mesma como espaço” (TRESPEUCH, 2016, s/p – tradução minha).

Uma das primeiras contribuições mais robustas no sentido dessa abertura e complexificação das abordagens sobre o tema de que tenho conhecimento, é oferecida pelo artista e professor Jérôme Glicenstein (2009), indicando a pluralidade de formas, contextos e situações que as exposições instauram e que as reformulam continuamente: as exposições como texto, expressão e evento. Para isso, o artista, mais interessado em compreender o fenômeno que o inquieta do que em ratificar fronteiras disciplinares, lança mão de ferramentas, conceitos e teorizações de diversas disciplinas, da história da arte, sociologia da arte, semiótica, estética e estudos da performance.

As exposições como meios-contextos de apresentação das coisas, muito mais ampla do que as exposições de arte, também constituem repertórios a que artistas recorrem para concatenar materialidades, técnicas, iconografia e relações de sentido canalizadas em suas criações, bem como uma série de outras mídias. Anos antes, essa situação por si só é apontada pelo historiador Hans Belting (1989) e a filósofa Anne Cauquelin (2005), entre demais interpretações convergentes ou complementares, como base das condições de emergência da arte contemporânea em meados do século XX: artistas não apenas frequentam escolas de arte, museus e galerias de arte, e leem somente livros e revistas especializadas, mergulham também nas mediações de objetos categorizados em outras fronteiras, como aqueles de museus de história natural e etnologia, ainda os articulando com diversas camadas de visualidades, sensorialidade e comunicabilidade que abundam em fluxos diversos e acelerados na vida das sociedades de consumo.

Além de profissionais do universo artístico, que nutrem especial apreço por exposições de arte, embora criticamente e com diferentes graus entre ressalvas e entusiasmos, através delas vivenciando suas atividades de criação, crítica, pesquisa, curadoria, design, gestão, montagem, etc., há um público que acorre e afluí a esses dispositivos viabilizadores da inserção e visibilidade da produção artística a uma esfera pública. Da parte das ciências sociais, compreender as razões, maneiras e efeitos em jogo na frequência desse grupo heterogêneo de “consumidores”, “visitantes” ou “observadores” recebe destacada atenção a partir de pesquisa levada a cabo por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (1969), apoiada em enquetes realizadas com visitantes de museus públicos em Paris. Nesse caso, a função pública do museu e de suas exposições era colocada ao centro da preocupação, e os dois sociólogos buscaram explorar as atitudes de quem frequentava aquelas instituições, identificando relações entre formas de visitação e classes sociais, no âmbito de uma elaboração teórico-sociológica que caracterizava o papel dos museus de arte na transmissão cultural como mais uma forma de exclusão na sociedade ocidental.

Dessa crítica sociológica, derivaram vários estudos com explorações metodológicas diversas, cada vez apontando mais substancialmente para o caráter multifacetado da “experiência estética” e das diversas formas de interação ocorre dentro de espaços expositivos. Mais tarde, Antoine Hennion (1993), outro sociólogo, debruçando-se na análise da recepção de espetáculos, além de reconhecer e enfocar dimensões não reconhecidas estritamente como artísticas ou estéticas, mas que interferem e compõem as condições da experiência estética, aponta ainda para a vasta heterogeneidades de variáveis decorrentes da pluralidade de agentes, objetos, ideias, estímulos, meios, materiais, sentidos e valores interposto ao contato entre público e obra. Porém, de acordo com a socióloga Monica Sassatelli (2016), as ciências sociais, até muito recentemente, negligenciaram esses contextos de mediação simbólica entre produção e recepção culturais.

Ao caso das experiências de visita a exposições de arte, o filme “*Museum Hours*” (2012), escrito e dirigido por Jens Cohen, oferece uma experiência densa no sentido de salientar a imbricação (mútua implicação e constituição) do espaço institucional, o mundo a seu redor, as maneiras como a arte se relaciona com ambos e, também, como nós, enquanto subjetividades e coletividades, podemos viver esse contato. Cohen também coloca ao centro da trama o encontro entre um guarda do *Kunsthistorisches Museum* de Viena e uma turista em primeira estadia na cidade que acorria àquele espaço. O museu, as obras, demais visitantes, o comércio ao redor, ruídos da rua, tudo isso é apresentado simultaneamente como fundo e como linhas de ações que se emaranham na interação simples de vagar, olhar algumas obras, pensar sobre elas e conversar sobre qualquer coisa, um encontro, uma amizade.

Imagem 6 – Muitos visitantes diante de *Les demoiselles d’Avignon* de Picasso (1907), MoMA, Nova York, nov. 2018.



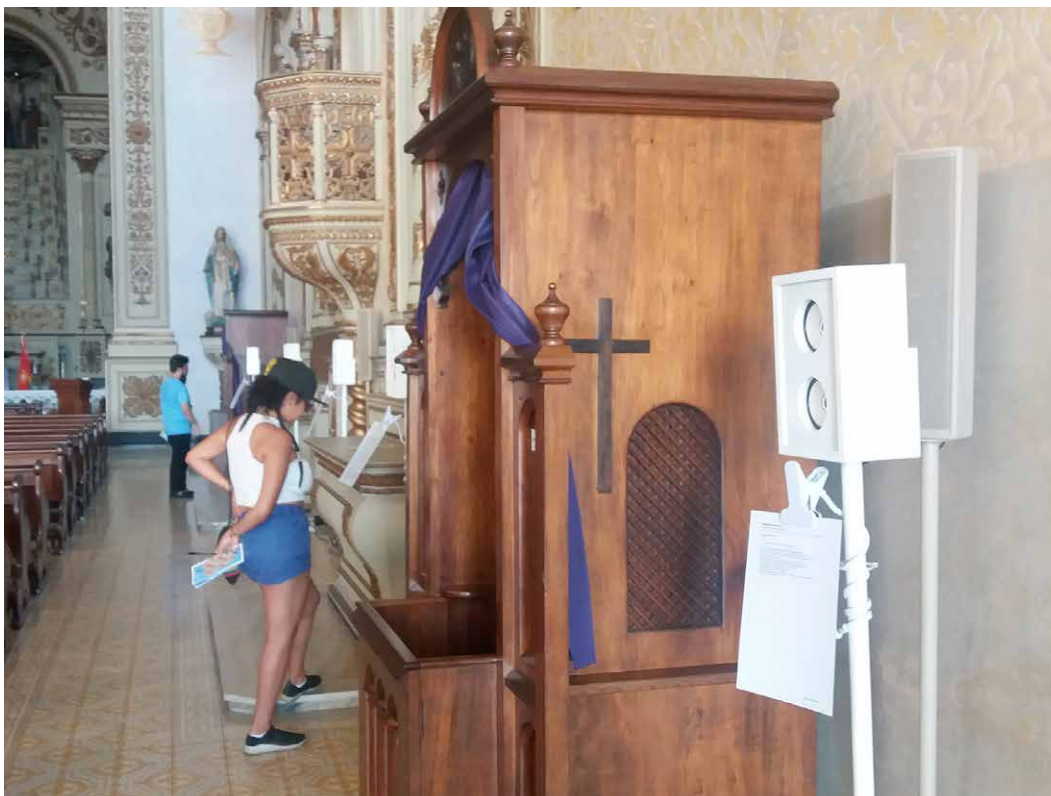
Fonte: Foto do autor.

Munida de profunda leitura teórica antropológica e sociológica sobre museus, exposições e outras formas de mediação e recepção da arte, a cientista social Ligia Dabul (2005) tomou exposições de arte no Rio de Janeiro e em Fortaleza como campo etnográfico para observar e analisar os fluxos e comportamentos do público que comparece a determinadas mostras. Diferente de Bourdieu e Darbel, com seus estudos de respostas de visitantes a questões acerca de sua atitude com e no museu, Dabul dirigiu-se à visitação mesma ocasião social de encontros, não só entre públicos e bens culturais, mas de uma série de interações que se apresentam nas práticas desse conjunto diverso de pessoas. Sua tese mostra que além de olhar obras e as estudar, as pessoas afluem a exposições em centros culturais por diferentes razões e nelas desempenham distintos rituais ou performances – brincam, conversam, passam tempo, esperam outras pessoas, namoram, vão com grupos escolares, de senhoras, de turistas, etc. – e mais recentemente, acrescento, (se) fotografam, (se) filmam e compartilham algo dessas experiências nas redes sociais.

Mais recentemente, o artista Bruno Moreschi (2019) também tomou espaços expositivos como campo de exploração (em São Paulo, Helsinki, Eindhoven e São Petersburgo), não se atendo às obras necessariamente, mas às áreas comuns das instituições, e oferece uma espécie de diário com ensaios e arquivo de fotos amadoras de visitantes que circulavam por essas áreas, bem como de pessoas que trabalhavam na segurança e limpeza. De outro modo, Charles McIntyre (2009), pesquisador de gestão e marketing para espaços de arte, chama atenção para os fluxos de experiência que alimentam sentidos pessoais entre situações de entretenimento, aprendizado e contemplação, enfatizando os papéis de *hot areas* associadas ao contexto expositivo – os saguões, cafés, restaurantes, livrarias e lojinhas de museus e centros culturais. A pulsão de vida da qual Simmel sempre faz recobrar se fazendo concreta e reveladora de sentidos da sociabilidade.

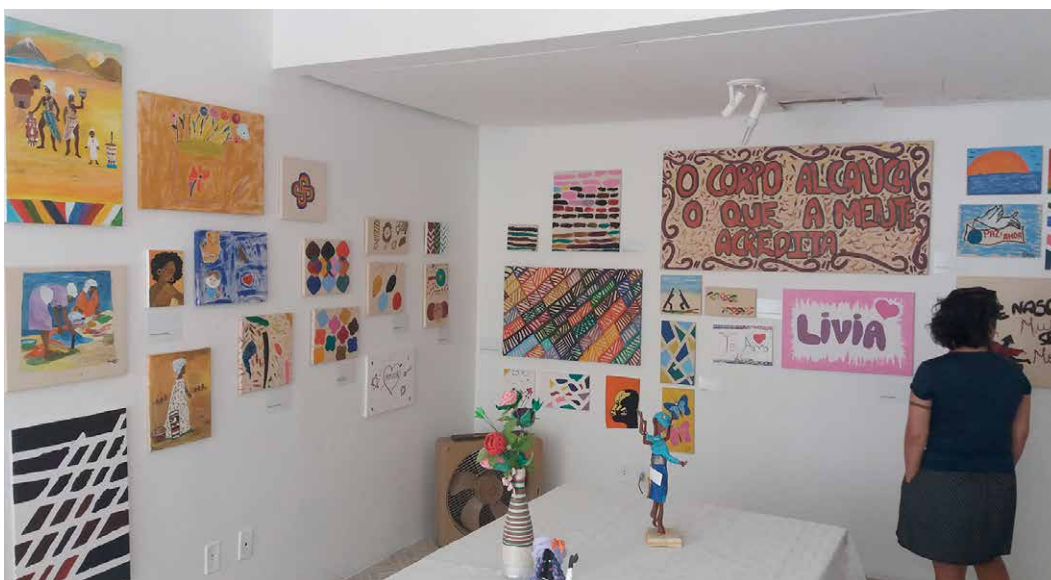
Há ainda vasta bibliografia sobre outros fatores que se coadunam ao fenômeno das exposições, em constantes transformações, e vão sendo lançadas agendas de pesquisa e reflexão com escopos específicos e variados, da relação com o mercado de arte, as práticas de consumo e a economia mais amplamente; as políticas culturais, patrimoniais, científicas e diplomáticas, bem como a política de maneira geral; as reformulações disciplinares e curatoriais do debate público sobre arte e cultura, a sociedade atual, sua história e seu futuro, incarnadas enquanto textos, práticas discursivas de seleção, classificação e apresentação. Cada exposição, quando observada caso a caso, e situada numa rede espaço-temporal de modos de expor coisas artísticas ou não, se oferecem à investigação como entidades multifacetadas, polissêmicas e conflitivas. Como constata a antropóloga Nina Llanes (2015), analisando a “curada nativa” de uma exposição por integrantes do povo Maori da Nova Zelândia no *Musée du Quai Branly* de Paris, 2011-12, numa formulação aparentemente óbvia mas potente para reflexão, exposições são objetos resultantes de transformações insufladas pela convivência entre diferentes objetos, pessoas, ideias, discursos. Interpretando a mostra *Arte Plumária do Brasil* incorporada à 17ª Bienal Internacional de São Paulo, 1983, essa perspectiva me animou a conceber as exposições como emaranhados de linhas de interação entre esses componentes humanos e não-humanos (SOUZA, 2019).

Imagem 7 – Vozes indígenas



Nota: Integrada à 11ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, 2018, a instalação sonora “Vozes Indígenas”, curada por Alfons Hug e Uche Opkpa-Iroha, dispoñdo 16 caixas de som emitindo gravações de cantos e falas em línguas nativas da América Latina e da Nigéria, na nave central da Igreja Nossa Senhora das Dores. Fonte: Foto do autor.

Imagem 8 – Exposição de Camila Soal



Nota: Integrada à 11ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, 2018, na sede da comunidade remanescente de quilombo Areal da Baronesa, próxima ao centro da capital gaúcha, exposição de obras criadas por pessoas da comunidade como resultado de residência artística de Camila Soato, convidada pela Bienal. Fonte: Fotos do autor, abril de 2018.

Como eventos, as exposições não se encerram em confins de sua institucionalidade ou anti-institucionalidade, seu recorte no espaço e tempo, tampouco como continente ou conteúdos simbólicos de simples reprodução ou implosão de valores. Num contexto atual em que eclodem forças autoritárias e fascistas, faz-se urgente ter em conta as potencialidades de convergências e conversações de abordagens sobre esses objetos pulsantes que são as exposições – sejam elas formalmente elaboradas da maneira mais conservadora ou disruptiva das convenções. Da perspectiva mais ampla proposta pela sociologia cultural, entendo e proponho pensar as exposições como situações fundamentais para interpretação e reconstituição de textos sociais – uma rede de códigos escritos ou não, narrativas e ações plenas de sentido (ALEXANDER; SMITH, 2001).

Mesmo os aspectos mobilizadores de duras críticas e denúncias sobre as exposições, como uma pretensa sacralidade, ou acúmulo e excesso de informações e estímulos, podem ser reinscritas no âmbito das práticas e estratégias expositivas com significações renovadas, reconfigurando as maneiras como vemos e nos colocamos a ser vistos. As exposições de arte podem resultar em experiências “impressionantes!” e/ou “chatas...”, mas são em si palcos de enunciação de afetos, ideologias, afinidades estéticas, eróticas e intelectuais, regimes de visibilidade e historicidade, arenas de batalhas sobre acesso e manutenção a meios interpretativos, construtivos e afirmativos da potência de vida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp.173-185.

ALEXANDER, J.; SMITH, P. “The strong program in cultural sociology”. In: TURNER, J. (org.). *The Handbook of Sociological Theory*. Nova York: Kluwer, 2001, pp.135-150.

ARGENTO, D. *La Sindrome di Stendhal*. Filme longa-metragem, 120’. Roma, 1996.

BELTING, H. *L’histoire de l’art est-elle finie? Histoire et archéologie d’un genre*. Paris: Gallimard, 1989.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *L’amour de l’art. Les musées d’art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

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

COHEN, J. *Museum Hours*. Filme longa-metragem, 106’. Viena, 2012.

DABUL, L. *O público em público: práticas e interações sociais em exposições sociais em exposições de artes plásticas*. Tese (doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

- DE CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- DUNCAN, C. *Civilizing Rituals: inside public art museums*. Londres: Routledge, 2000.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GILMAN, B. I. *Museum Ideals of Purpose and Method*. Cambridge-MA: Boston Museum of Fine Arts/Riverside Press, 1918.
- GLICENSTEIN, J. *L'Art: Une Histoire d'Expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- GREENBERG, R. et al (orgs.). *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, 1996.
- GRISPUM, D. *Educação para o patrimônio: museu e escola – responsabilidade compartilhada na formação de públicos*. São Paulo. Tese (doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, 2000.
- HENNION, A. HENNION, Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: AM Métailié, 1993.
- HOOPER-GREENHIL, E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres: Routledge, 1992.
- JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LANNES, N. V. *Paris, Maori: o museu e seus outros, curadoria nativa no Quai Branly*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- MAIRESSE, F.; DELOCHE, B. La question du jugement sur les expositions d'art. In: *Culture & Musées*, v. 15, 2010, pp.23-51.
- MCINTYRE, Charles. Museum and Art Gallery Experience Space Characteristics: an Entertaining Show or a Contemplative Bath? In: *International Journal of Tourism Research*, n. 11, pp.155-70, 2009.
- MORESCHI, B. *Olhares mediados: aproximações empíricas e emancipadas em museus*. Tese (doutorado em Artes), Unicamp, Campinas, 2019.
- O'DOHERTY, B. *No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PASSERON, J.-C. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. *In: Tempo Social*, vol. 3, n. 1-2, 1991, pp.41-75.

SIMMEL, G. Sobre exposições de arte [1890]. *In: VILLAS BÔAS, G.; OELZE, B. (orgs.). Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética sociológica*. São Paulo: Hucitec, 2016.

SIMMEL, G. Exposição Industrial de Berlim [1896]. *In: BUENO, Arthur (org.). Georg Simmel: O Conflito da Cultura Moderna e outros escritos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SIMMEL, G. *The Philosophy of Money* [1900]. FRISBY, D. (org.). 3ª ed. Londres/Nova York: 2004.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito [1903]. *In: MANA*, v. 11, n. 2, 2005.

ROLLEMBERG, Marcello (org.). *A esfinge e seus segredos: Máximas e citações de Oscar Wilde*. São Paulo: Record, 2000.

SASSATELLI, M. Symbolic Production in the Art Biennial: Making Worlds. *In: Theory, Culture & Society*, n.4, 2016.

SOUZA, Tálisson M. Arte e cidade comprimidas: a exposição como símbolo da modernidade em Georg Simmel. *In: Novos Rumos Sociológicos*, v. 5, n. 7, 2017, pp.142-166.

SOUZA, Tálisson M. Arte Plumario de Brasil: trayectorias de plumas y personas enmarañadas. *In: Kaypunku*, v.4, n.1, 2019, pp.365-418.

TRESPEUCH, H. *Ce que l'exposition fait à l'art*. *In: exPosition Revue d'analyse des enjeux propres à l'exposition des œuvres et objets d'art*, n.1, 2016.

INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS E EXPOSIÇÕES NO CENÁRIO DA PANDEMIA DE COVID-19: LEGADO DE EXPERIÊNCIAS

GIULIA DRUMOND IMAZIO SILVEIRA

1 A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS-19 (COVID-19)

O ano de 2020 certamente será lembrado na história mundial como um ano de muitas mudanças de paradigmas, em um contexto inédito, principalmente nas relações entre humanos e tecnologias. A pandemia global *Coronavirus Disease 2019* (COVID-19), afetou drasticamente não apenas a mobilidade de pessoas em todo o mundo, mas também as formas de trabalho, o comportamento e o estilo de vida das pessoas e a forma de produção e compartilhamento de informações (CEPCD, 2020).

O Centro Europeu de Prevenção e Controle de Doenças (CEPCD, 2020), informou que os primeiros casos da epidemia foram registrados no final de 2019, na província de Hubei na China e rapidamente se espalhou pela Europa no início de 2020, chegando ao Brasil no mesmo período.

Enquanto os casos leves de COVID-19 necessitam de atenção primária e de isolamento domiciliar para evitar o contágio entre pessoas, os casos mais graves necessitam de medidas mais drásticas como a internação. Os indivíduos com maior risco de morte e de apresentar o quadro grave da doença foram denominados de “grupo de risco” que incluía pessoas com mais de 60 anos, hipertensos, pessoas com doenças cardiovasculares, doenças respiratórias crônicas, diabetes e câncer (USP, 2020). Médicos, enfermeiros e profissionais de saúde trabalharam em exaustivas jornadas de trabalho para tentar evitar o grande número de óbitos e para garantir a melhora dos pacientes.

Os principais impactos sentidos pela população em geral foram relacionados ao fechamento de fronteiras entre os países, e, dentro desses territórios, a restrição quanto à circulação de pessoas para tentar diminuir a propagação do vírus, mas ainda assim não impediu com que a doença logo atingisse a América, África, Oceania e entre outros países da Ásia como a Índia.

Países como Itália e Espanha sofreram fortemente com o impacto da doença no sistema de saúde devido à grande quantidade de pacientes chegando às unidades de saúde ao mesmo tempo. Diante deste fato, a implementação mais acelerada do trabalho remoto, via *home office* foi uma das soluções visando fazer face a este novo desafio nas comunicações e nas relações de trabalho.

É preciso destacar que o Brasil adotou medidas em relação ao isolamento social e de segurança com parâmetros distintos das adotadas por outros países. Enquanto países como a França, Nova Zelândia, Itália, Inglaterra, adotaram medidas mais restritivas de circulação como os chamados *Lockdown*, o Brasil aderiu a medidas mais flexíveis, fazendo com que os casos subissem de forma exponencial no país. Enquanto alguns países aplicaram toques de recolher, autorização do governo para sair de casa e paralização de muitos serviços, o Brasil seguiu parte das recomendações, embora com ações um pouco mais brandas. Em pouco tempo, o grau de transmissão da doença afetou as cadeias produtivas e setores da economia, ainda que em graus diferentes. Ressalta-se que o setor cultural, no país e no mundo, percebeu esta influência de forma significativa, pois

a pandemia impactou significativamente a dinâmica do mercado de trabalho cultural, e o teletrabalho foi uma das alternativas encontradas para acomodar a necessidade das empresas. Representa uma forma alternativa de criação de valor e sinergias nas redes e circuitos de produção cultural (IPEA, 2020).

Instituições e empresas das mais diversas áreas precisaram criar estratégias de enfrentamento à doença pensando na segurança da população e dos profissionais em diversas frentes de trabalho. Dessa forma, com exceção dos setores essenciais ao funcionamento básico para atender a população como transporte público, abastecimento, área da saúde, farmácias e mercados, todos os outros setores, suspenderam totalmente ou parcialmente suas atividades presenciais, o que fez com que muitos negócios fechassem ou precisassem migrar para o ambiente digital para continuar com suas atividades.

Empresas de vários setores perceberam que migrar para o ambiente *online* poderia ser a única forma de sobrevivência de seus negócios e instituições precisaram investir em serviços prestados nesse ambiente para continuar se comunicando com o público.

O trabalho remoto (ou teletrabalho) e as aulas online, por exemplo, foram alternativas encontradas para dar continuidade às atividades do cotidiano de grande parte da população mundial. Redes sociais como *Youtube*, *Facebook* e *Instagram* viram seus números subirem vertiginosamente, tanto de acesso quanto de vendas dentro dessas plataformas.

No setor da cultura e das artes, artistas compartilharam *lives*, realizaram apresentações dentro de suas casas, criaram cursos e *workshops*, fizeram leituras, shows, debates, criaram séries, filmes, documentários e todo tipo de manifestações artísticas compartilhando suas produções por meio digital.

2 O IMPACTO DA PANDEMIA NO SETOR CULTURAL E ARTÍSTICO

A arte foi utilizada não apenas por profissionais do meio artístico como forma de trabalho, mas por boa parte da população como entretenimento, especialmente devido às restrições de mobilidade. Principalmente no início da pandemia, se viam vizinhos tocando instrumentos nas janelas, famílias que descobriram novos hábitos como jogos e atividades, usando a arte como forma

de diversão, de contato e de encontro mesmo diante da quarentena. A arte também foi utilizada como uma forma de lidar com o luto, com a raiva, com a frustração ou mesmo como possibilidade de documentar essa realidade, como uma forma de escape da realidade ou como um meio de expressão dos sentimentos que afloraram com o isolamento social e promovem uma reflexão em relação aos hábitos e valores da contemporaneidade: a relação com o tempo, com o espaço que habitamos, os relacionamentos interpessoais, com a tecnologia, com a natureza.

Setores como o turismo e a cultura sofreram fortemente com os impactos da pandemia, pois dependem diretamente da presença do público, e no caso brasileiro, o setor da cultura que já vivia grandes dificuldades por falta de incentivo do governo e de políticas públicas, lidava com a suspensão de diversos editais, corte de verbas e mudanças nas regras de incentivo fiscal, foram ainda mais impactados com as restrições de circulação das pessoas por causa do COVID-19.

O fechamento temporário de teatros, centros culturais, cinemas, espaços de show, dança e música, bibliotecas e museus e a suspensão de festivais, eventos culturais e artísticos afetou diretamente os profissionais da área que, de acordo com o Observatório Itaú Cultural, emprega cerca de 4,9 milhões de pessoas no Brasil. Profissionais e artistas estão enfrentando sérias dificuldades financeiras e têm tentado minimizar o impacto realizando suas atividades por meio digital. De acordo com o artigo publicado pela Revista Museu, somente o mercado da música perdeu R\$ 480 milhões no período (G1 Pop & Arte, 04/04), com mais de 8 mil eventos cancelados. Cinemas em todo o país seguem fechados, sem previsão de retorno (REVISTA MUSEU, 2020; G1, 2020).

O Governo Federal publicou apenas no final do mês de abril, um mês após o início do isolamento social, uma Instrução Normativa para captação, execução e prestação de contas de projetos financiados pela Lei Rouanet. Também foi sancionada a Lei nº 14.017/2020, chamada de Lei Aldir Blanc, que garantiu auxílio emergencial no valor de R\$ 600 reais mensais para pessoas do setor cultural que não possuem emprego formal ativo ou recebam algum benefício do governo (exceto Bolsa Família), que comprovassem atuação no segmento nos 24 meses anteriores à publicação da lei. Ainda existe uma série de critérios para aprovação, como renda familiar, acúmulo de rendimentos para que esse auxílio seja retirado. Espaços culturais e artísticos que tiveram suas atividades interrompidas também podem solicitar um subsídio entre os valores de R\$ 3 mil e R\$ 10 mil, de acordo com critérios estabelecidos pelos gestores locais (AGÊNCIA BRASIL, 2020).

Uma das reflexões a que se chega na análise do cenário é que o setor de artes e cultura contribuiu enormemente para que as pessoas pudessem passar por este longo período de isolamento e distanciamento social garantindo o acesso ao entretenimento, ainda que de forma mitigada, se considerarmos que parte da população brasileira não tem acesso em função de sua renda.

A pandemia revelou ainda que ações ou omissões que envolvem o setor, seja no âmbito macroeconômico ou microeconômico, estão representados em outros setores também. É inegável o esforço dos profissionais de saúde e instituições de pesquisa visando conscientizar a população dos riscos que a COVID-19 representa para toda a sociedade. Entretanto, as ações descoordenadas entre a união, estados e municípios demonstraram que a fragilidade na construção de diálogo,

políticas públicas e comunicação foram obstáculos difíceis de serem superados gerando ainda mais desinformação para a população. O universo das *Fake News* demonstrou a sordidez de uma rede que contamina e espalha o medo entre a população com negacionismo e desserviço, dificultando o trabalho de equipes comprometidas com a ciência.

Em pleno século XXI, a pandemia revelou a importância da pesquisa científica, do trabalho realizado pelas universidades, pela educação de qualidade e o valor de instituições sérias. A importância de informações verificadas, dos veículos de mídia que conferem e o compartilhamento de informações por meio das próprias instituições pelas redes sociais criou um canal direto com o público e assumiu uma postura mais responsável diante de determinadas posturas e posicionamento das instituições.

Nesse sentido, é fundamental também a função de instituições museológicas para além do seu papel de memória e salvaguarda de patrimônios da história da humanidade, mas como instituições de pesquisa, com caráter social e competência para informar e educar a população, criando esses canais diretos com o público como uma forma de compartilhar conhecimento. Para isso, as instituições precisam se organizar para realizar suas atividades de acordo com as novas demandas que se apresentam no cenário atual.

3 O IMPACTO DA PANDEMIA NA ACELERAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO DOS MUSEUS NO MEIO DIGITAL

No setor museológico, o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) divulgou dados alarmantes, em uma primeira pesquisa realizada no período de abril e maio de 2020, de que cerca de 95% dos museus e bibliotecas fecharam suas portas durante a pandemia, resultando em quase 90.000 instituições em todo mundo. Nesse período, as instituições optaram por manter cerca de 84% dos funcionários trabalhando em *home office* enquanto novas informações e boletins surgiam, todos os dias, por parte dos órgãos de saúde, para avaliar a probabilidade de retorno às atividades normais. Ainda de acordo com dados do ICOM, 15% das instituições intensificaram suas atividades online, sendo que apenas 50% já tinham presença digital antes da COVID-19, seja através de sites institucionais ou do uso de redes sociais (ICOMc, 2020).

Outro dado importante apresentado nesse mesmo levantamento é o de que apenas 5% dos museus africanos e de pequenos estados insulares em desenvolvimento (ilhas no Caribe, Oceania, Oceano Pacífico e Oceano Índico) apresentavam conteúdo online. Na América Latina e Caribe apenas 29% dessas instituições têm equipes de comunicação dedicadas a trabalhar em tempo integral, 57% das instituições até possuem profissionais de comunicação prestando serviços na área, mas não de forma direta e 14% não tem nenhum profissional de comunicação (ICOM c, 2020).

Esses dados demonstram o imenso potencial para crescimento da presença online das instituições museológicas e destacam também a grande desigualdade que existe no setor em relação aos recursos, tanto financeiros quanto humanos, que as instituições têm para realizar atividades online.

Instituições museológicas são locais ligados à pesquisa, preservação, conservação e educação cultural da população, por isso esse compartilhamento de conteúdo com os usuários por meio digital pode ser considerado como uma forma de atingir públicos que antes não podiam ter acesso a certas informações, acervos e produções, mas que agora podem ser acessados com a chancela de profissionais especializados.

Assim que a pandemia começou a ganhar o mundo, o ICOM elaborou uma cartilha com recomendações a respeito da proteção dos profissionais, da conservação dos acervos, protocolos que instituições museológicas em todo o mundo deveriam adotar e medidas para estabelecer estratégias com o objetivo de dar continuidade a suas atividades (REVISTA MUSEU, 2020). O ICOM também realizou juntamente a outros órgãos internacionais uma pesquisa para levantar informações sobre o impacto que o setor sofreu com a pandemia.

O ICOM Brasil (Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus), em parceria com a Tomara Educação & Cultura, também realizou levantamentos para contribuir com essa pesquisa e apresentou um relatório com os resultados em novembro de 2020 (ICOM b, 2020). A pesquisa, publicada em seu sumário executivo, dividida em dois ciclos, fez primeiramente um levantamento de informações com profissionais que trabalham na área e depois uma nova investigação com o público, a fim de ter respostas e indicações para possíveis ações de acordo com o interesse e a percepção dos visitantes de instituições museológicas.

Essa pesquisa permitiu levantar pontos de atenção que deverão ser observados na retomada das atividades presenciais. Pode-se observar que a percepção do público aponta para a questão tecnológica e digital, mas também destaca uma necessidade de tornar os museus espaços mais acessíveis, populares, democráticos, igualitários, integrados e diversos.

No diagrama de palavras-chave sobre o futuro dos museus apresentado no relatório realizado pelo ICOM Brasil com os profissionais do denominado ciclo 1, ao serem questionados a definir em uma palavra os “museus do futuro pós pandemia”, as principais palavras foram: digital, humano, inclusivo, acessível, interativo, dinâmico, seguro, social e inovador (ICOM a, 2020).

No ciclo 2, que retrata a pesquisa realizada com o público em geral, para a questão “o museu do futuro será...”, as palavras-chave foram: digital, inclusivo, inspirador, acessível, aberto, democrático, híbrido, experimental, popular, presencial, virtual, tecnológico, dinâmico, revolucionário, vivo.

No Ciclo 1, a pesquisa tinha o objetivo de conhecer a realidade dos profissionais da área e como eles lidaram com a situação deflagrada pela pandemia, levantar informações que pudessem nortear os profissionais para tomadas de decisão, inspirar ideias e iniciativas que estão sendo adotadas em diferentes regiões do país e apresentar possíveis tendências pensando em como nortear os profissionais da área.

A pesquisa também mapeou dados de profissionais que atuam em cada setor das instituições museológicas (educativo, gestão, curadoria, documentação, comunicação, etc.), o tempo em que atuam no setor, o tipo de contrato de regime de trabalho, idade, cor/raça, gênero, os estados que concentram a maior quantidade de instituições no setor, o tipo (arte, tecnológico, arqueológico, etnográfico, etc.).

Em resposta à pesquisa foi identificado que o retorno à normalidade não é uma percepção presente entre os respondentes, e que entendem que a volta à normalidade é uma grande incógnita. Ao serem perguntados acerca das principais mudanças na situação de trabalho devido à pandemia,

30,2% sofreram redução de salário/honorário
23,6% tiveram sua carga horária reduzida
19,6% foram demitidos, tiveram contrato suspenso ou estão em licença sem prazo determinado para retorno
Apesar de não ter havido mudança formal no trabalho para 28% dos respondentes, 1/3 dos profissionais declarou estar trabalhando mais horas durante a pandemia
Metade dos participantes da pesquisa estava trabalhando remotamente, 10,2% continuavam trabalhando presencialmente, enquanto 26,5% estavam em formato misto
13,5% dos respondentes não estavam trabalhando durante o período de aplicação da pesquisa (ICOM a, 2020).

Em particular, uma constatação destaca-se entre os profissionais que dizem estar “angustiados/as em relação ao futuro profissional”, 41% atuam nas áreas de Relações Institucionais/Captação de Recursos e 33% entre os profissionais em meio de carreira entre 30 e 39 anos.

De acordo com a Unesco (2020), a falta de receita dos museus afeta também os funcionários dessas instituições e os artistas, muito deles autônomos ou trabalhando com “contratos precários”.

Outra questão de suma importância trata de acessibilidade, infraestrutura e equipamentos adequados (internet, computador etc.). Há relatos dos profissionais que sentem dificuldades com os recursos virtuais que demandarão treinamentos e orientação para aqueles que desejarem permanecer no setor. A pesquisa destaca que,

Os setores com profissionais com menor familiaridade são justamente alguns dos principais responsáveis pela construção das experiências museais: Curadoria/Pesquisa (75%) e Exposições (67%), além dos profissionais de Receptivo (Bilheteria/Recepção) (67%), que concentram os profissionais que estabelecem o primeiro contato com os públicos de museus na condição presencial (ICOM a, 2020).

A pesquisa revelou a necessidade de que as instituições reavaliem a forma de atuação destes profissionais e ofereçam o apoio necessário para a retomada das atividades presenciais, que passam tanto pelos protocolos de saúde, quanto dentro das próprias equipes e colegas de trabalho, isto porque mais de um terço dos participantes da pesquisa afirmou pertencer a algum grupo de risco de coronavírus.

Dos profissionais que atuam na área, “38,4% têm desenvolvido ou participado de novos projetos da instituição durante a pandemia, 33,6% produziram conteúdos para o site e/ou redes sociais da instituição e 20,3% relatam ter tido mais contato com profissionais de outras áreas da instituição com as quais não trabalhavam anteriormente”.

A pesquisa revelou que o futuro que os profissionais desejam para os museus é mais digital, o que pressupõe o “desenvolvimento de uma programação cultural e educativa por meio de novas tecnologias e formas de interação e usarão sua presença no ambiente digital para se comunicar mais

ativamente com seus públicos”. Outro ponto destacado está relacionado às práticas de trabalho por meio da combinação de atividades presenciais e remotas dentro da sua nova rotina de trabalho.

Por fim, os profissionais acreditam, em grande maioria, que a presença na internet e nas redes sociais neste momento trouxe benefícios para seus museus, pois houve proximidade com o público e possibilitou a interação. Das respostas a este quesito, o maior percentual foi o de museus de gestão mista (84,5%), privada (80,4%), seguido pelos museus de gestão pública (77,2%). Entretanto, os profissionais das áreas de Documentação/Conservação, Curadoria/ Pesquisa e do Educativo têm menos certeza em relação a esses benefícios.

O segundo ciclo da pesquisa realizada pelo ICOM Brasil (2020) com o público apresentou quase três mil respostas de participantes de todas as idades e de todas as regiões do país, com grande representatividade de temas que envolviam ações digitais e educativas, seguidas de ações para ampliar a acessibilidade dos museus, seu papel social e o relacionamento com as comunidades do entorno.

Cumprir destacar que “em relação aos projetos educativos, houve menção expressiva a visitas guiadas e ações que ajudem a aproximar os públicos dos acervos e das exposições dos museus, sobretudo das pessoas mais jovens ou ainda não frequentadores”. Esta percepção é importante no sentido de que o distanciamento social possibilitou a este público o entendimento de que esta lacuna poderá ser preenchida no retorno às atividades presenciais, e na ocupação desses espaços, conforme destaca o relatório,

O público espera ver também novas exposições e diversos respondentes compartilharam o desejo de que os museus abordem, a partir de suas diferentes perspectivas, temas relacionados à pandemia, à saúde e ao futuro. Projetos envolvendo crianças e jovens, atividades ao ar livre e outras linguagens artísticas, além de apoio a artistas locais, também foram mencionados.

No quesito que trata da atuação e do posicionamento na sociedade, os respondentes enfatizam que é importante: “serem mais diversos, inclusivos para todas as pessoas e acessíveis aos diferentes públicos (42,9%), apoiarem causas sociais de sua comunidade, incluindo os artistas locais (37,9%)”. Novamente o fato de ampliar sua participação na inserção local foi apontada, assim como “ampliarem e diversificarem a programação cultural, incluindo novas exposições com maior frequência (36,5%), “tratarem de pautas sociais e políticas importantes, como racismo, feminismo, desigualdade de gênero etc. (27,9%) e serem menos formais ou mais divertidos (14, 6%)”.

Em relação à programação e atividades, há uma preocupação com a atratividade considerando acessibilidade, renda e acolhimento: “serem mais baratos ou gratuitos (25,4%); serem mais acessíveis digitalmente e ampliarem a programação on-line (24,7%); serem mais participativos e/ou interativos (23,3%); terem profissionais preparados para acolher os diferentes públicos (18,4%) e terem mais conteúdos para o público infanto-juvenil (8,2%)”.

O relatório ainda sinalizou que o público estaria apto a experimentar atividades digitais indicando para profissionais do setor possíveis ações que poderiam ser realizadas, quando responderam ao quesito “o que faria as pessoas que ainda não participaram de atividades digitais

de museus darem uma chance a essa nova experiência” 52,9% manifestaram “interesse por algum convidado, artista, tema ou conteúdo específico”; 50% do público participante da pesquisa, apresentou a alternativa “lançamento de uma exposição virtual de tema de meu interesse”, 35,9% optou pelo quesito “curiosidade por algum formato ou experiência nova”, 40,8% pela “Vontade de me informar ou de aprender alguma coisa (35,9%) e “Visitas educativas virtuais”, com 21,6% da amostra.

4 INICIATIVAS CULTURAIS DESENVOLVIDAS DURANTE A PANDEMIA

Esta seção apresenta algumas iniciativas culturais desenvolvidas por instituições museológicas durante a pandemia do COVID-19 no Brasil e em outros países e que retratam o esforço do setor em atender a demanda de uma população em isolamento social e carente por atividades que possibilitassem algum tipo de interação social.

4.1 MUSEU DO FUTEBOL

Os webinários apresentaram boas práticas para formação dos profissionais, trataram dos temas “Ações educativas durante o isolamento”, “Gestão - Pesquisa em museus e centros de referência; “Gestão de risco em meio à pandemia” e “Gestão de comunicação digital”. Teve apoio do Sistema Estadual de Museus de São Paulo e do ICOM Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/museudofutebolspaulo/videos> e <https://museudofutebol.org.br/>.

4.2 CCBB

Com sedes em 4 capitais brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília), a instituição vem utilizando novas ferramentas para garantir acessibilidade a suas exposições por meio do aplicativo Musea, que permite o acesso a reportagens, vídeos, fotos e textos curatoriais de várias de suas exposições. Disponível para iOS e Android, o material conta também com audiodescrição e tradução em Libras. Também é possível encontrar muito material online a partir do compartilhamento de conteúdo da instituição em redes sociais, como catálogos de exposições passadas e de outras instituições como o SESC. O programa #CCBBeducativoEmCasa, 100% digital, também é uma forma de estimular crianças a criar de forma lúdica por meio de processos pedagógicos e artísticos, podem ser acessados pelo endereço: <https://bb.com.br/cultura>.

4.3 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

O acervo da exposição permanente da Pinacoteca, o museu de arte mais antigo de São Paulo, conta com obras da Coleção de Arte Moderna, a Galeria de Esculturas e a Sala de Arte Pop que podem ser acessadas através de tour virtual (guiadas automaticamente ou pelo usuário).

É possível encontrar obras de Debret, Portinari, Lasar Segall e muitos outros artistas. O site informa que durante a pandemia houve o compromisso de manter o contato da instituição com seus visitantes,

o PinaDeCasa é uma iniciativa que traz diversos recursos para o momento atual, como jogos educativos, curadoria de obras no Instagram e a playlist “Distância”, que compartilha obras de videoarte da coleção. Para acessar o conteúdo, o visitante pode usar a plataforma utilizada pela Pinacoteca para visita virtual (Iteleport), além de trazer adaptações para Realidade Aumentada, também permite conferir outras instituições culturais, como o Museu de História Natural e a Zipper Galeria. O acesso é por meio do endereço: <http://museu.pinacoteca.org.br/jogos/>

4.4 MUSEU DE ARTES DE SÃO PAULO

O MASP convocou os seguidores de sua página no Instagram (@masp) para produzirem pinturas ou desenhos inspirados em obras de sua coleção, que foram selecionadas por curadores, as criações são expostas permanentemente no perfil virtual do museu, que pode ser acessado pelo endereço: <https://www.instagram.com/explore/tags/maspemcasa/> ou pelo site <https://masp.org.br/>

4.5 MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR)

O MAR apresentou a primeira temporada da série Percursos Mediados, desenvolvida pela sua equipe de educação durante o período de isolamento social imposto pela pandemia. Os ciclos de seminários online, foram divulgados no canal do MAR no *YouTube* e abordam “temas presentes nas exposições, nos acervos museológico, bibliográfico e documental do MAR e, ainda, nas relações com o território onde o museu está localizado, na região portuária do Rio de Janeiro, com toda a sua história e potência cultural”. O endereço para acesso é disponibilizado em: <http://museudeartedorio.org.br/noticias/museu-de-arte-do-rio-leva-educacao-museal-para-o-youtube-com-serie-inspirada-em-exposicoes/>

4.6 GALERIA DEGLI UFFIZI

O site possibilita acesso a artigos e textos de exposições prévias, pela plataforma digital Hypervision, em que é possível, além de caminhar pelo espaço, acessar os dados das obras expostas durante a visita. A galeria liberou o conteúdo de sua revista digital *Imagines*, periódico que discute a relação entre fazeres artísticos. O acervo digital da galeria também é uma alternativa para estender a visita. <https://www.uffizi.it/>

4.7 THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)

Disponibiliza *lives* de perguntas e respostas com curadores, artistas e profissionais da equipe técnica do museu e *virtual views*. Apresentação de exposições no *YouTube*, cursos e workshops com vídeos, textos e atividades. Oferece cursos gratuitos sobre arte contemporânea, arte moderna, fotografia, moda, pintura abstrata, estratégias interativas para engajamento com arte e outros. O acesso é por meio do site: <https://www.moma.org/research-and-learning/classes>.

4.8 MUSEU VAN GOGH

Disponibiliza visitas virtuais por meio das plataformas *youtube*, *google arts*, webinários, jogos infantis, tutoriais, vídeos com a equipe técnica do museu, até mesmo apresentação de música clássica a partir da inspiração de obras de arte. O acesso pode ser realizado diretamente pelo museu ou pelo endereço <https://www.youtube.com/user/atVanGoghMuseum>.

4.9 TATE MODERN MUSEUM

O museu disponibiliza entrevistas com artistas, descrição de obras de artes em áudio, vídeos de como fazer pinturas, entre outros atrativos. O acesso é por meio dos sites, <https://www.tate.org.uk/art> e no *YouTube*: <https://www.youtube.com/c/Tate/videos>

4.10 LE CENTRE POMPIDOU

O centro de arte contemporânea Georges Pompidou, lançou uma série de podcasts e um jogo digital baseado na vasta coleção do museu, o Prime 7, que apresenta algumas noções de arte, pode ser acessado pelo <https://www.centrepompidou.fr/en>.

4.11 METROPOLITAN MUSEU DE ARTE DE NOVA YORK (MET)

Apresenta vídeos, textos e fotos das obras em exposição, passeio de 360º ao museu. O MET também tem uma grande participação nas redes sociais, apenas em sua página da rede *Instagram* são cerca 3,7 milhões de seguidores que acompanham entrevistas, tours virtuais e outros conteúdos: <https://www.metmuseum.org/> e <https://www.instagram.com/metmuseum/>

4.12 MUSEU DO LOUVRE

A visita online possibilita ver, em detalhes, as obras mais famosas do mundo, o tour virtual pode ser acessado pelo aplicativo disponível na página oficial: <https://www.louvre.fr/en>

4.13 MUSEU REINA SOFIA

Localizado em Madri, na Espanha, disponibiliza a visita online que possibilita conhecer a obra de Picasso retratado no famoso Guernica, e várias obras do espanhol Salvador Dali. <https://www.museoreinasofia.es/en>

4.14 MUSEU DE ARTE LATINO-AMERICANA DE BUENOS AIRES (MALBA)

Pela visita virtual, há possibilidade de conhecer obras como o Abapuru, da brasileira Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e do casal mexicano Frida Kahlo e Diego Rivera. <https://www.malba.org.ar/>

4.15 GOOGLE ARTS AND CULTURE

Esta ferramenta possui conteúdo relacionado a galerias especiais, curadorias selecionadas a partir de temas centrais, material e ferramentas para atividades educacionais seja em casa ou em escolas, filtros para fotografias e outras atividades para entretenimento em redes sociais e diversas outras funções atualizadas frequentemente na plataforma. É importante destacar que o Google realizou parcerias com instituições museológicas de todo o mundo (mais de 2 mil museus), o que garante o abastecimento de muitas informações relevantes para o campo das artes nesse portal. Muitos dos acessos já disponibilizados anteriormente podem ser buscados pelo site <https://artsandculture.google.com/>.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo não teve a pretensão de esgotar a temática que envolve as relações culturais e artísticas durante a pandemia do Coronavírus, mas sim de apresentar dados e reflexões sobre como as instituições têm enfrentado os desafios presentes neste cenário.

Foram apresentadas algumas atividades e ações desenvolvidas pelas instituições brasileiras e internacionais pesquisadas que demonstraram como é possível estabelecer proximidade com o público através do uso de ferramentas do meio digital ampliando a oferta de produtos e serviços e a interação visando o atendimento de uma demanda reprimida.

A pandemia acelerou ainda mais esse processo de inserção dos museus nos meios digitais, trouxe a perspectiva de que os profissionais que trabalham nessas instituições precisassem reavaliar suas ações, redefinir suas agendas, a forma de execução do trabalho e que há enorme potencial a ser explorado através do uso de novas tecnologias digitais.

A pesquisa do ICOM realizada no Brasil apresentou resultados importantes sob o enfoque de gestão desses espaços, sob a ótica tanto dos que participam do processo enquanto profissionais quanto do público assistido que devem ser observados em suas ações futuras.

Como contribuição final, é oportuno destacar que os públicos perceberam a necessidade de uma comunicação mais próxima e que o ambiente virtual ganhou espaços importantes que devem ser explorados e incentivados.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. *Governo regulamenta liberação de R\$ 3 bilhões para setor cultural*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/governo-regulamenta-aco-es-emergenciais-destinadas-ao-setor-cultural#:~:text=O%20setor%20cultural%20%2D%20cinemas%2C%20museus,para%20os%20trabalhadores%20da%20%20C3%A1rea>. Acesso em: 25 nov. 2020.

CEPCD. Centro Europeu de Prevenção e Controle de Doenças. *Doença COVID-19*. Portal Eletrônico do CEPCD. Disponível em: https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/ecdc_pt. Acesso em: 27 nov. 2020.

ICOM. International Council of Museums – BRASIL(a). *Resultados da pesquisa “Desafios em tempos de Covid-19” com profissionais e públicos de museus*. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2121>. Acesso em: 27 nov. 2020.

ICOM. International Council of Museums – BRASIL(b). *Sumário Executivo*. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201120_Tomara_ICOM_SumarioExecutivo_FINAL.pdf. Acesso em: 25 nov. 2020.

ICOM (c). *Follow-up report: Museums, Museum professionals and COVID-19*. Disponível em https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/11/FINAL-EN_Follow-up-survey.pdf. Acesso em: 28 nov. 2020.

IPEA. Instituto de Pesquisa e Economia Aplicada. *Carta de Conjuntura. O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc*. *Geraldo Góes, Leonardo Q. Athias, Felipe S. Martins, Frederico A. B. Silva*. 16 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/cartadeconjuntura/index.php/2020/10/o-setor-cultural-na-pandemia-o-teletrabalho-e-a-lei-aldir-blanc>. Acesso em: 25 set. 2020.

REVISTA MUSEU. *Impactos da COVID no setor cultural*. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/8681-impactos-da-covid-19-no-setor-cultural.html>. Acesso em: 24 nov. 2020.

REVISTA MUSEU. *ICOM divulga recomendações em relação ao COVID 19*. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/covid19/179-covid19/8398-28-04-2020-icom-brasil-divulga-recomendacoes-em-relacao-a-covid-19.html>. Acesso em: 23 nov. 2020.

USP. *O que se sabe sobre a origem da doença COVID-19*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/covid2-o-que-se-sabe-sobre-a-origem-da-doenca/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

PARTE II
TRAJETÓRIAS

ENTRE GALERIAS, SALÕES E BIENNAIS: SERGIO CAMARGO E A RECEPÇÃO DE SEUS RELEVOS ABSTRATOS NA EUROPA (ANOS 1960)

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

UM BRASILEIRO EM PARIS

Em 1964, a revista *Aujourd'hui. Art et architecture* (antes *Art d'Aujourd'hui*) teve sua edição de julho (n. 46) consagrada ao Brasil. O número, fartamente ilustrado, com diversas fotografias de Marcel Gautherot¹, contou com a contribuição de autores de diferentes nacionalidades e apresentou um panorama da arquitetura e da arte produzidas no Brasil. Enquanto a primeira parte desta edição era dedicada à arquitetura e trazia textos e imagens sobre artistas e movimentos de tempos distintos – de Aleijadinho e o barroco brasileiro até a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de Brasília, passando pelos Jardins de Burle Marx, pela arte popular e pela flora brasileiras –, a segunda parte versava sobre a produção artística brasileira recente e era dividida em 3 seções: arte contemporânea no Brasil (que tratava da introdução da arte moderna no país e de sua consolidação); arte atual no Brasil; artistas brasileiros de Paris.

A seção dedicada aos “artistas brasileiros de Paris” tinha introdução do professor e crítico de arte português José Augusto França e colocava em destaque o trabalho de quatro artistas brasileiros, dentre os muitos que residiam em Paris naquele momento: Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Franz Krajcberg e Sergio Camargo². A obra de cada um desses artistas foi objeto de comentário de críticos franceses de renome: Krajcberg por Jean-Marc Lévêque; Piza e Camargo por Denys Chevalier e Shiró por Gérald Gassiot-Talabot.

Em seu texto, França alertava para uma “espécie de permanência brasileira no movimento artístico parisiense” desde a passagem de modernistas como Di Cavalcanti e Portinari, fenômeno que

¹ As imagens de Gautherot, fotógrafo francês que residiu no Brasil por mais de cinquenta anos, agrega grande valor ao número da revista e já foram comentadas em estudos pontuais realizados por diferentes pesquisadores.

² Flávio Shiró Tanaka nasceu no Japão e chegou ao Brasil com quatro anos de idade. Franz Krajcberg nasceu na Polônia, mas naturalizou-se brasileiro em 1957, um ano antes de partir para Paris.

se tornara ainda mais forte nas décadas de 1950 e 1960. Embora ressaltasse não existir um grupo brasileiro homogêneo, uma vez que os artistas vinham de horizontes diversos, admitia encontrar “uma espécie de presença física do Brasil [na França], ao mesmo tempo física e mítica, telúrica e cultural”. Além dos quatro artistas selecionados, ele menciona ainda a valiosa contribuição de outros brasileiros no circuito europeu contemporâneo, entre eles: Antonio Bandeira, Manabu Mabe, Sonia Ebling, Sérvulo Esmeraldo, Liuba, Mary Vieira e Almir Mavignier. Sobre Sergio Camargo, objeto de minha análise, França resalta o prêmio por ele conquistado na 3ª Bienal de Paris, de 1963, fruto de pesquisa plástica rigorosa, e profetiza tratar-se de um dos jovens escultores de Paris que “cumprirão suas promessas”.

Já Denys Chevalier, em seus comentários sobre Camargo, aponta e discute a “presença evasiva” e a “estética informal tão particular” dos relevos abstratos do artista brasileiro. Chevalier foi um dos fundadores do *Salon de la jeune sculpture*, em 1949³, e interessava-se especialmente por obras de caráter tridimensional, embora escrevesse sobre artes em geral. Acompanhou de perto o trabalho de vários artistas sul-americanos atuantes na Europa, entre eles Antonio Bandeira, sobre quem escreveu alguns textos. A respeito de Camargo, que participaria de várias edições do *Salon de la jeune sculpture*, Chevalier mostra-se fascinado por suas novas composições em madeira, ligadas aos princípios da repetição serial:

Desmaterializada, a arte de Camargo utiliza apenas elementos impessoais. De onde vem então, neste caso, a evidência de sua presença e seu flagrante lirismo? De onde, senão da luz, que é, em última análise, tanto seu material quanto sua ferramenta, muito mais do que a areia ou a madeira. Porque as ferramentas de Camargo não poderiam ser mais sucintas. Conheço poucos cuja arte se baseia em bases técnicas tão tênues. Não que essas bases técnicas não existam [na obra de Camargo], mas sua adequação ao objeto é tão perfeita que não as notamos (AUJOURD’HUI, 1964, p. 71, tradução nossa).

Camargo residia na França desde 1961 e seus trabalhos mais recentes, os relevos abstratos, vinham chamando a atenção da crítica especializada e recebendo comentários elogiosos. Anteriormente, entre 1949 e 1953, ele também vivera em Paris. Na ocasião, além de tomar aulas de filosofia, entrou em contato com o trabalho de artistas que seriam de grande importância para a construção de sua poética pessoal, como Henri Laurens, Hans Arp e Constantin Brancusi.

Filho de pai brasileiro e mãe argentina, Camargo nasceu em 1930 e iniciou sua formação artística aos 16 anos, em Buenos Aires, quando ali residia com a família. Paralelamente a seus estudos secundários, começou a frequentar a Academia Altamira, onde lecionavam Emílio Pettorutti e Lúcio Fontana. Dois anos mais tarde, decide partir para a França, visando ampliar sua formação.

Suas primeiras esculturas conhecidas são de pequena e média dimensões, em bronze, e retratam figuras femininas. Agachadas, sentadas, deitadas, sempre arredondadas, as mulheres de Camargo remetem diretamente à obra de Laurens e encantam por uma conjugação de delicadeza, acanhamento, sensualidade e robustez. Como observa Ronaldo Brito, crítico que conheceu o artista

³ O salão esteve ativo até 1978, ano da morte de Chevalier. Abarcou diversas vertentes artísticas, figurativas e abstratas, e contou com mais de 1.200 expositores de 57 países diferentes.

nos anos 1980 e logo empenhou-se em demonstrar a singularidade de sua obra, “de um modo caracteristicamente paradoxal, o resultado é obtido com massa ampla, a exibir certa exuberância e sensualidade” (BRITO, 2000, p. 15).

Ao retornar ao Brasil em 1954, Camargo participa de diferentes edições do Salão paulista de arte moderna, do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, além de integrar a 4ª Bienal de São Paulo com uma obra (*Os amantes*), em 1957, e a 2ª Bienal interamericana do México de 1958. Esta estratégia lhe rende bons resultados desde o início: em 1954, uma de suas mulheres ganha o prêmio aquisição do Salão paulista de arte moderna e passa a integrar o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo⁴.

Faz-se importante assinalar que durante esses mesmos anos grupos de vanguarda do Rio de Janeiro e de São Paulo estiveram fortemente envolvidos em debates sobre a possibilidade de transformação social da arte abstrata, sobre a capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas⁵, para além de um racionalismo dogmático. Camargo jamais se filiou a grupos específicos e não tenho nenhuma informação concreta sobre seu interesse por essa discussão naquele momento. Ademais, sua obra permaneceu figurativa até o final da década de 1950. Contudo, parece-me improvável que ele não tenha tomado conhecimento da publicação do Manifesto Neoconcreto no *Jornal do Brasil* em março de 1959 e talvez possamos conjecturar que esse debate influenciou em sua opção futura por uma “geometria sensível” uma vez que no início dos anos 1960 ocorre uma virada conceitual em seu trabalho.

Embora sua carreira pareça desenvolver-se com sucesso no Brasil, Camargo embarca novamente para a Europa em 1961, provavelmente em busca de um circuito de arte mais estruturado já que, em entrevista realizada anos mais tarde, ele se queixa da inexistência de um mercado de arte no Brasil daquele período. “Nessa época [anos 1950] não havia galerias, não existia mercado de arte. (...) A turma vivia numa dureza muito grande, ou vendia para os amigos ou tinham colecionadores particulares” (INTERLENGHI, 1985, p. 55). Uma vez mais, escolhe Paris como destino, cidade que representava para sua geração, ainda naquele momento, o centro mundial das artes.

ENTRE SALÕES E BIENAS

Nos anos em que ali reside pela segunda e última vez de sua vida – de 1961 e 1974 –, Camargo estabelece seu ateliê em Malakoff, subúrbio parisiense, e participa ativamente não apenas da cena artística francesa como também europeia, expondo em galerias comerciais de diversos países, figurando em diferentes mostras coletivas de relevo e conquistando prêmios e fiéis admiradores. Além disso, realiza importantes projetos monumentais de arte pública em diferentes cidades da França e da Noruega, que listarei a seguir. Mantém, contudo, contato com o Brasil, participando de algumas exposições coletivas na primeira metade dos anos 1960, como o Salão Esso e a 8ª Bienal de

⁴ Para imagem da obra ver: MULHER. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24680/mulher>>. Acesso em: 28 de nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁵ A citação encontra-se no *Manifesto Neoconcreto*, que foi publicado em março de 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

São Paulo, ambos em 1965, e o 4º Resumo de arte do Jornal do Brasil, em 1966. Outro projeto de destaque, no Brasil, tem início em 1965: o muro estrutural para o auditório do Palácio do Itamaraty em Brasília, realizado a convite do ministro Wladimir Murinho.

Trata-se, creio, do ápice de sua carreira em termos de visibilidade internacional. Dos muitos artistas brasileiros residentes na Europa na década de 1960, talvez Camargo tenha sido aquele cujo trabalho encontrou maior e mais rápida receptividade de crítica e de público. Documentos conservados no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), disponibilizados por sua família, demonstram ainda que ele foi um artista bastante requisitado e bem relacionado ao longo de toda sua vida⁶. Entre esses documentos encontram-se correspondências diversas com artistas, críticos, diretores de museus e galeristas do Brasil e do exterior⁷. Há também contratos de trabalho, discussão sobre projetos específicos, recibos de compras e de empréstimos de obras, numerosos convites para participar de exposições (alguns dos quais recusados), cartões de visita, cópias de artigos a seu respeito e catálogos diversos.

Se tomarmos em consideração o esquema dos quatro círculos sucessivos de reconhecimento propostos por Alan Bowness em seu livro *The condition of success: How modern artists rises to fame* (1989), é certo que Camargo, nesses anos, conquista não apenas o respeito de seus pares (1º círculo), como a atenção de críticos especializados (2º círculo) e de marchands e colecionadores (3º círculo). O quarto círculo, composto pelo grande público, representaria a consolidação desse processo histórico de consagração e necessitaria não apenas de um tempo mais alargado como também do envolvimento de instituições artísticas legitimadoras, como os museus⁸. Cabe também apontar que Camargo é ainda hoje um dos artistas brasileiros mais bem cotados em leilões internacionais de arte de casas consagradas, como a Sotheby's.

Assim como Bowness, Nathalie Moureau acredita que o êxito de um artista é um fenômeno construído coletivamente, que se dá por uma dupla articulação, temporal e espacial, e para o qual contribuem uma série de acontecimentos que se justapõem:

Evidentemente, apenas um só “pequeno evento histórico” não basta para legitimar artisticamente um processo; assim, a obtenção de uma crítica em uma revista especializada ou a realização de um catálogo de exposição por um centro de arte fornece apenas uma legitimidade relativa ao trabalho de um artista. É somente no resultado de um processo de sedimentação desses pequenos eventos, que se sobrepõem uns aos outros, que o nome do artista se inscreve na trajetória da história por vir. Notemos que o processo é submetido a fenômenos auto-reforçadores. O fato de um artista adquirir uma certa visibilidade institucional, aumenta, na verdade, a probabilidade de que outros membros das instâncias de legitimação o notem e impulsionem, por sua vez, sinais de reconhecimento artístico (MOUREAU, 2017, p. 451).

⁶ Camargo falece em 1990, no Rio de Janeiro, aos 60 anos de idade.

⁷ Entre outros, encontram-se cartas trocadas com Guy Brett, Paul Keeler, David Medalla, Denise René, Yve-Alain Bois, Jean Clay, Konrad Gromholt, Damián Bayón, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Jorge Glusberg, Juan Acha, José Augusto França, Fernando Gamboa e Rufino Tamayo.

⁸ No caso de Camargo, registremos a importância do IAC, sediado em São Paulo, para a preservação de seu legado e de sua memória.

Em relação ao processo de construção e consolidação da carreira internacional de Camargo, é possível constatar a ocorrência de uma sucessão de “pequenos eventos” significativos em sua trajetória profissional durante os treze anos em que ele reside na França (1961-1974). Já mencionamos aqui uma das várias críticas elogiosas feitas a seu trabalho em publicações de grande circulação e impacto no meio artístico europeu. Outro ponto a se destacar refere-se à sua aposta, clara e bem-sucedida, em participar de espaços de legitimação relativamente convencionais para o período. Na França, Camargo repete a estratégia adotada no Brasil e expõe regularmente em vários salões criados no pós-guerra com o intuito de difundir a produção contemporânea, além de participar com destaque em bienais internacionais de arte.

Como observa Raymonde Moulin, em seu célebre estudo *L'artiste, l'institution et le marché*, “a passagem por salões controlados por júris de artistas e organizados em torno de uma tendência estética (*Salon de mai, Salon des réalités nouvelles, Salon de la jeune peinture*), era importante durante os anos cinquenta e sessenta” (MOULIN, 1992, p. 341-342). Moulin acredita que os circuitos de difusão estão na base da qualificação dos artistas, qualquer que seja o campo em que atuam, mas assinala que a natureza desses circuitos se modificou radicalmente desde o final dos anos 1960. Abordando especificamente o caso da França, ela considera que

Os últimos 25 anos [de 1968 em diante] caracterizaram-se pela multiplicação e diversificação dos circuitos expositivos e pelo desenvolvimento de uma rede de distribuição institucional, nacional e internacional. Salões organizados por artistas perderam muito de sua influência em favor de museus, centros de arte e eventos periódicos. A seleção dos expositores e o desenvolvimento dos movimentos não são mais dos artistas, mas dos profissionais da arte contemporânea, curadores ou diretores de centros de arte. (...) Hoje, apesar da importância de alguns Salões para alavancar reputações, assistimos a seu declínio. Eles se tornaram lugares de reunião para os antigos, em vez de promoção para os novos (MOULIN, 1992, p. 340 e 342, tradução nossa).

Se os embates atuais do campo artístico são completamente distintos, durante os anos 1950 e boa parte dos anos 1960 os salões de arte eram as únicas manifestações francesas capazes de apresentar um panorama expressivo da produção contemporânea. Ao comentar a criação da Bienal de jovens de Paris, em 1959, Pierre Restany afirma que “Paris certamente, ainda continua[va] sentimentalmente ligada a seus Salões”, embora começasse a duvidar de sua eficácia (RESTANY, 1969, p. 112).

Camargo beneficiou-se bastante dessa constelação de eventos, fazendo circular seu trabalho nesses espaços. Sobre esse assunto, ele declara na entrevista mencionada acima:

Acho que a única função do salão, e acredito que ainda seja válida até hoje, é a de ser a maneira mais democrática de um artista aparecer. Quando eu cheguei à França, não tendo galeria e não sendo conhecido, a maneira de mostrar o trabalho era entrar no salão. (...) Eu acho que quanto menos o Estado tiver a ver com a atividade cultural é melhor. O salão em geral dá uma amostragem de uma produção determinada. (...) Eu sempre advoguei a autonomia do campo” (INTERLENGHI, 1985, p. 54).

Trata-se, na realidade, de tática utilizada por muitos artistas que emigraram para a França em vários períodos históricos e que, como vimos, ainda se mostrava válida naquele momento. Numerosos artistas brasileiros e sul-americanos que residiam na Europa no pós-guerra participavam dos salões franceses de arte contemporânea; seus trabalhos cruzavam-se nos mesmos espaços expositivos e eram muitas vezes defendidos pelos mesmos críticos⁹. No caso de Camargo, sua obra esteve presente em um número expressivo desses eventos da época, tais como o *Salon des réalités nouvelles* (1968, 1969, 1970, 1971), o *Salon de mai* (1966, 1967, 1970, 1971, 1973), o *Salon Comparaisons* (1965, 1966 e 1967) e o *Salon de la jeune sculpture* (1964, 1967, 1968, 1969).

Se alguns desses espaços focavam-se na divulgação de correntes específicas, como o *Salon des réalités nouvelles*, criado em 1946 e voltado para a arte abstrata de caráter construtivo, outros, como o *Salon de mai* ou o já citado *Salon de la jeune sculpture*, eram mais abrangentes e acolhiam trabalhos das mais variadas tendências. Em comum, conforme assinalado por Moulin, todos foram criados no imediato pós-guerra por associações de críticos e artistas em busca de maior representatividade para a arte atual. Vários deles se mantiveram em atividade até recentemente e alguns ainda continuam em funcionamento (caso do *Comparaisons* e do *Salon des réalités nouvelles*).

A criação da Bienal de Paris veio quebrar a hegemonia dos salões de arte na França, apresentando-se como uma alternativa viável e proveitosa para os jovens artistas. Sua fundação resultou de um projeto político que foi implementado após a malograda participação da França na Bienal de Veneza de 1958, quando o país não conquistou nenhum dos prêmios principais, e tinha o claro intuito de reconduzir Paris à condição de centro internacional de referência no campo artístico. Nas palavras de seu idealizador, o crítico de arte Raymond Cogniat, publicadas no catálogo de sua edição inaugural:

Ao lado das prestigiosas exposições de Veneza e São Paulo, que prestam homenagem aos artistas que puderam afirmar sua personalidade e cuja influência marca a arte de seu tempo, optamos por fazer da Bienal de Paris um local de encontro e de experiência para os jovens, um lugar aberto às incertezas e esperanças. (...) Reservada para artistas com menos de 35 anos, esta manifestação não pode, como as outras exposições, brilhar pelo esplendor de suas estrelas. Ela quer ser um instrumento de trabalho colocado a serviço daqueles que buscam e se buscam (CATÁLOGO, 1959, p. VII, tradução nossa).

Camargo participa da 3ª Bienal de Paris, aos 33 anos de idade, apresentando seus relevos abstratos e conquista o prêmio de escultura, juntamente com outros quatro artistas de diferentes nacionalidades (Erich Hauser, da Alemanha; Jorgen Sorensen, da Dinamarca; Arthur Spronken, dos

⁹ Tomando como exemplo o *Salon des réalités nouvelles* e focando-me apenas em suas edições dos anos 1960, listamos aqui a participação de vários artistas brasileiros: Antonio Bandeira (1954 e 1956), Flávio Shiró (1958, 1961, 1962 e 1967), Nicolas Vlavianos (1959), Arthur Luiz Piza (1961, 1962, 1963, 1965 e 1966), Sérvulo Esmeraldo (1965 e 1966), Mary Vieira (1965 e 1966), Rossini Perez (1968) e Lygia Clark (1969). Citemos, além disso, a constante participação no mesmo evento de outros artistas sul-americanos, de diferentes gerações, como Alicia Penalba, Carlos Cruz-Diez, Emilio Pettoruti, Francisco Sobrino, Julio le Parc, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello, Marta Colvin, Martha Boto e Narciso Debourg.

Países-baixos e Sime Vulas, da antiga Iugoslávia)¹⁰. Esta premiação marca um ponto de inflexão em sua carreira, conferindo-lhe novo estatuto junto a seus pares e impulsionando outras situações de reconhecimento público. A admiração se faz visível no comentário de Lygia Clark a seu amigo Helio Oiticica, em carta enviada em janeiro de 1964 na qual informa que conversara com Camargo: “ele começa ser conhecido aqui e *vende!* O prêmio foi o de escultor internacional. Sortudo! Simpático, me encontrei com ele ontem” (FIGUEIREDO, 1996, p. 19).

Em 1965, Camargo participa da 8ª Bienal de São Paulo com cinco relevos abstratos e obtém o prêmio de melhor escultor nacional. Na opinião de Leonor Amarante, tratava-se de uma edição bastante competitiva, pois “pela primeira vez a seção nacional de escultura recebeu um tratamento à altura”, com propostas inovadoras de Nicolas Vlavianos, Caciporé Torres, Francisco Stockinger, Maurício Salgueiro, Amílcar de Castro e Sergio Camargo (AMARANTE, 1989, p. 136)¹¹. Em 1966, integra a delegação brasileira da Bienal de Veneza, organizada por Clarival do Prado Valadares e que contou com a participação de Wesley Duke Lee e Arthur Luis Piza, além dos pintores *naïfs* Francisco da Silva, José Antonio da Silva e Agostinho de Freitas. E dois anos mais tarde, em 1968, Camargo participa da 4ª documenta de Kassel, juntamente com Almir Mavignier, que residia na Alemanha desde 1954.

OS RELEVOS ABSTRATOS E O DEBATE SOBRE A ARTE CINÉTICA

O renome internacional conquistado por Camargo nesses anos deve-se certamente ao interesse despertado por seus relevos abstratos, que causaram forte impacto no meio artístico em função de sua originalidade.

No início dos anos 1960, Camargo começa a realizar experimentações com novos materiais e processos menos tradicionais. Após um curto período em que faz uso do gesso como material escultórico, moldando-o em buracos na areia ou em dobras de tecidos, e produzindo assim massas informes com extremidades rudes e protuberâncias, ele dá início à sua série de relevos abstratos, construídos a partir da justaposição de pequenos cilindros de madeira diversamente seccionados, pintados de branco e dispostos em um plano, igualmente de madeira e normalmente também pintado.

Servindo-se do cilindro como módulo e elemento estruturante e atuando “entre a ordem e a desordem, a construção e a germinação, o orgânico e o sistemático”, Camargo criará arranjos múltiplos, recombinações praticamente infinitas desta forma-matriz (CLAY, 1967, p. 33). Em algumas

¹⁰ No caso das Bienais de Paris, vários artistas brasileiros conquistaram prêmios durante os anos 1960, mesmo que de menor prestígio. Em 1959, Marcelo Grassmann ganha o prêmio de desenho, enquanto Manabu Mabe recebe o prêmio das Edições Braun, que consistia em uma soma em dinheiro e na reprodução, pela editora, da pintura que fora selecionada pelo júri. Em 1961, Flávio Shiró é laureado com um dos oito prêmios de pintura que foram conferidos aos estrangeiros. Em 1963, além de Camargo, Anna Letycia Quadros foi agraciada pelo júri de Jovens artistas. Em 1965, foi a vez da premiação de Antonio Dias (pintura) e de Roberto Magalhães (gravura), em júri que contou com a participação de Mário Pedrosa e do argentino Jorge Romero Brest, e em 1967, Maria Bonomi ganha o prêmio da Fundação Théodoron. Em 1969, a ditadura militar cancelou a mostra dos artistas plásticos que representariam o Brasil na bienal daquele ano. Contudo, o país participou do evento, mas apenas com duas maquetes de arquitetos paranaenses (Abraão Assad, Roberto Gandolfi, Jaime Lerner, Luiz Forte Netto e José Sanchothene) e três composições musicais (de Almeida Prado, Cardoso Lidembergue e Marlos Nobre).

¹¹ Quando da cerimônia de premiação da Bienal, Camargo e Maria Bonomi, vencedora do prêmio de gravura, entregam nas mãos do Presidente da República, o general Castelo Branco, uma carta em nome dos artistas a favor da libertação de quatro intelectuais detidos pelo governo militar, entre eles, o crítico Mário Schenberg.

peças, deixa parte do suporte visível, em outras, estabelece contrastes entre a rugosidade da madeira, exposta sem tinta, e a superfície lisa e branca das formas justapostas¹². Em todos os casos, “busca romper com os limites estabelecidos por uma base plana e bidimensional, gerando um espaço que é feito de dinamismo e da comunicação que estabelece com o movimento corporal do observador e com a luz do entorno” (PALHARES, 2008, s/p).

A meio-caminho entre a pintura e a escultura, partindo do plano para adentrar no espaço real, os relevos revelam-se estruturas abertas que, como assinala Ronaldo Brito (2005, p. 20), “nos levam à experiência do imponderável da ordem, à iminência da entropia, ao contato com a loucura mesma da ordem”. Para Paulo Venâncio Filho, Camargo “reinventou, e tomou para si como problema, um gênero ausente da arte ocidental havia séculos: o relevo”. Em sua opinião,

Esse era algo com pouca ou nenhuma relevância no desenvolvimento da arte moderna; aparecia aqui e ali, em particular e quase solitariamente na grande obra de Jean Arp. Pois Camargo foi o grande, talvez o único, renovador do gênero na segunda metade do século XX, ao qual deu atenção única e que, de certo modo, recriou de uma perspectiva e originalidade únicas. É, entre poucas outras, uma das contribuições brasileiras à arte do século XX (DUARTE, 2016, p. 29).

A partir de então, e apesar de futuras transformações em sua poética, Camargo abole toda referência ao figurativo, à representação da figura humana em sua obra, e passa a explorar de modo radical e sistemático – mas não inteiramente programático – “a dinâmica abstrata da imaginação geométrica” (BRITO, 2005, p. 35). Em meados dos anos 1960, dá início a seus trabalhos escultóricos em mármore, passando, nas décadas seguintes a realizar suas obras quase que exclusivamente com este material, sobretudo com o mármore de Carrara e o mármore negro-belga. A influência de Constantin Brancusi, escultor que ele declaradamente admirava e cujo ateliê visitara já em sua primeira estada na França, consolida-se em seu trabalho. Esta admiração torna-se pública em sua obra *Homenagem a Brancusi*, que projetou para integrar o pavilhão brasileiro da 33ª Bienal de Veneza em 1966 e que em seguida fez em diferentes dimensões. A partir dos anos 1970, a produção de relevos abstratos diminuirá consideravelmente.

Faz-se importante registrar que parte do sucesso alcançado por seus relevos, para além de sua qualidade intrínseca e inegável, diz respeito ao fato de que eles foram rapidamente assimilados às experiências cinéticas em voga na Europa, sobretudo em função dos jogos entre luz e sombra e do ritmo criado pela combinação dos elementos cilíndricos. Frank Popper, em livro seminal sobre a arte cinética, *Naissance de l'art cinétique*, publicado em 1967, faz essa associação, afirmando que os relevos em madeira de Camargo transmitem a impressão de irradiação e crescimento orgânico graças às vibrações luminosas” (POPPER, 1967, p. 109)¹³.

¹² Brett (2005, p. 166) indica haver uma “homenagem explícita a Fontana em certos relevos de Sergio Camargo, nos quais uma área correspondente ao corte do primeiro é deixada nua, ou uma rachadura natural da madeira é incorporada”.

¹³ Neste livro, Popper menciona ainda os trabalhos dos brasileiros Lygia Clark, Mary Vieira e Abraham Palatnik.

Também o crítico inglês Guy Brett, que foi um dos maiores interlocutores dos artistas brasileiros na Europa naquelas décadas e conheceu Camargo em 1964, ao visitá-lo em seu ateliê parisiense, analisa seu trabalho predominantemente pela lente da arte cinética¹⁴. Vale lembrar que o conceito de arte cinética, nos anos 1960, estava em formulação e sua definição variava de acordo com os interesses de cada grupo. O termo vinha sendo utilizado de modo amplo, para abrigar obras/propostas que incorporavam o movimento e procuravam romper com os paradigmas modernistas, com as fronteiras que definiam as artes visuais e com as ideias tradicionais sobre o espaço e o tempo nas artes¹⁵.

Em 1968, Brett publica na Inglaterra um pequeno livro dedicado ao tema - *Kinetic art. The language of movement* – no qual discorre livremente sobre o trabalho de 17 artistas, de origens distintas, que se opunham ao predomínio da pintura e de seus códigos visuais por meio de uma reorientação da experiência perceptiva¹⁶. Alguns dos artistas por ele citados dificilmente ocupariam posição de destaque, hoje, em um livro dedicado à arte cinética, como, por exemplo, Dan Flavin, Mira Schendel e Hélio Oiticica. Outros, porém, foram protagonistas inconteste do movimento e contribuíram para sua estruturação e consagração internacional, como Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Agam, Pol Bury e Gerhard van Graevenitz.

Sobre Camargo, Brett (1986, p. 48) considera existir “semelhanças óbvias de linguagem entre seu trabalho e o de outros artistas cinéticos, particularmente em seus relevos, (...) nos quais a luz modifica a ênfase de um ritmo abstrato de partículas anônimas”. Anos mais tarde, em depoimento sobre seus encontros com os artistas brasileiros e sobre sua descoberta do potencial de seu trabalho, ele repete esta análise, dando destaque às experiências de Camargo naquele contexto:

Com seus relevos dos 1960, Sergio estava na vanguarda das inovações formais da arte cinética: no lugar da composição tradicional, a distribuição esparramada e não-hierárquica de elementos uniformes para a criação de “campo de força” de energia (em seu caso gerada pela interação desses elementos com a luz). Sua obra escultural de toda uma vida nasce da contínua meditação sobre as ações do plano e do volume (BRETT, 2005, p. 21).

Nesses mesmos anos, Camargo participa de algumas exposições internacionais consagradas à arte cinética, com destaque para *Lumière et mouvement*, organizada por Frank Popper no Museu de arte moderna da cidade de Paris, em 1967. Também integra, com Lygia Clark, a mostra *Mouvement 2*, organizada por Denise René em sua galeria para comemorar os 10 anos da exposição *Mouvement*, um dos marcos da projeção da arte cinética na Europa. O comprometimento de Denise René com a arte

¹⁴ Em diferentes textos escritos ao longo de sua carreira, Brett assinala a importância desta visita para sua descoberta da obra de outros artistas brasileiros e ressalta sua atitude generosa: “Sergio nos mostrou os relevos brancos que estava fazendo e, quase imediatamente, começou a falar sobre notáveis artistas brasileiros: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel, entre outros. Foi um encontro feliz em vários sentidos: não apenas pela descoberta da obra de Sergio Camargo, mas também pelo interesse erudito e sensível que ele sempre teve pelas obras de outros, sem qualquer traço de inveja (...)” (BRETT, 2005, p. 161).

¹⁵ Ver, a este respeito, COUTO (2016).

¹⁶ Em anos anteriores (1965 e 1966), Brett organizara duas mostras sobre o cinetismo: *Art & Movement* (em Edimburgo e Glasgow) e *In Motion* (itinerante nas cidades de Oxford, Cambridge, Oldham, Leeds e Leicester), e escrevera textos pontuais sobre alguns dos artistas cujas obras discutiria no livro. A lista completa dos artistas discutidos por Brett é bastante heterogênea: Yaacov Agam, Pol Bury, Sergio Camargo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dan Flavin, Gerhard Van Graevenitz, Liliane Lijn, David Medalla, Julio Le Parc, Helio Oiticica, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, Takis e Jean Tinguely.

abstrata de cunho construtivo e/ou de caráter cinético foi notório e fez com que ela criasse uma agenda muito específica de exposições para sua galeria, em suas diferentes sedes, agenda essa que contou com a participação de vários artistas da América do Sul, entre eles Julio Le Parc e Jesús-Rafael Soto.

No final de 1964, Camargo abre uma exposição individual em Londres, na galeria Signals. Na ocasião, uma de suas obras é adquirida pela Tate Gallery – certamente um dos primeiros trabalhos de um brasileiro a integrar a coleção do museu londrino¹⁷.

Guy Brett fazia parte do grupo de colaboradores da galeria, com Paul Keeler e o artista filipino David Medalla. Em seus dois anos de atividade (1964-66), a Signals organizou exposições individuais de diversos artistas declaradamente cinéticos, como Takis, Marcello Salvadori, Cruz-Diez, Soto, Otero e Graevenetiz, bem como dos brasileiros Sergio Carmargo, Lygia Clark e Mira Schendel, além de mostras coletivas. Segundo Brett, eles consideravam que os artistas que ali expunham “representavam o que havia de mais moderno, de mais audacioso e contemporâneo”. Embora estivessem cientes da explosão da pop arte no cenário internacional, estavam muito mais interessados na arte cinética, pois “a arte cinética tinha ao menos a capacidade de se fundir com o ambiente e talvez de transformá-lo, relacionando-se com a arquitetura e tudo mais¹⁸ (BRETT, 2007, p. 214-217).

Cada exposição da Signals era anunciada e comentada por meio da publicação de um boletim de notícias (*Signals Newsbulletin*), em formato tabloide, de várias páginas. Editados por David Medalla, os boletins eram fartamente ilustrados e continham poemas, textos e comentários de autoria diversa, dedicados a diferentes temas, bem como notas pequenas sobre a atualidade em artes. Algumas vezes, os textos e poemas eram reproduzidos em sua língua original. Cada número apresentava ainda um dossiê sobre o artista em exposição na galeria.

O número dedicado a Camargo trazia o poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade (em português), traduções do francês do artigo acima citado de Denys Chevalier (publicado na revista *Aujourd'hui*), de um texto de autoria de Karl K. Ringstrom, *Camargo's wood reliefs*, que discutia sua participação na Bienal de Paris, e uma análise, de duas páginas, de Guy Brett (assinado sob o pseudônimo de Gerald Turner) sobre o artista. Nele, Brett/Turner analisa detidamente o trabalho de Camargo, ao mesmo tempo em que procura apontar suas afinidades com a obra de outros artistas sul-americanos envolvidos com a arte cinética:

embora a América do Sul esteja dividida em países com todas as diferenças do mundo entre eles, Camargo faz parte de uma geração de artistas atraída de todo o continente que evidentemente está deixando sua marca na arte ocidental. O que artistas como Otero, Cruz-Diez, Soto e Camargo vem fazendo é revitalizar a superfície, o ‘trabalho de parede’, agindo com extraordinária precisão e refinamento no intervalo entre a pintura e a escultura (SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 5, dez. 1964/jan. 1965, p. 5, tradução nossa).

¹⁷ Para imagem da obra, ver <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/camargo-large-split-relief-no-34-4-74-t00797>>. Acesso em 28 de nov. 2020.

¹⁸ Em minha primeira viagem ao Brasil, em 1965, voltei pela Venezuela, por Caracas. Lá conheci Alejandro Otero, que nos levou para ver a nova cidade universitária projetada por Carlos Raúl Vilanueva, uma integração impressionante entre arte e arquitetura. (...) O auditório da Aula Magna de Vilanueva com o teto acústico de Calder é dos espaços mais bonitos que já visitei.

Após o fechamento da galeria Signals, Camargo passou a ser representado, de modo não exclusivo, pela galeria londrina Gimpel Fils, fundada pelos irmãos Charles e Peter Gimpel em 1946 e ativa até os dias atuais¹⁹. A galeria era reconhecida por representar artistas abstratos e, em especial, escultores britânicos de orientação modernista, como Henry Moore, Barbara Hepworth, Kenneth Armitage e Robert Adams. Nos anos 1960, a galeria ampliou seu número de artistas, ao mesmo tempo em que abriu duas novas filiais, a Gimpel & Hanover, em Zurique, e a Gimpel & Weitzenhoffer, em Nova York.

Entre 1968 e 1974, Camargo teve exposições individuais nas três sedes citadas, com boas vendas, já que documentos trocados entre o artista e a galeria se referem a várias aquisições de colecionadores particulares, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos (há referências de compras em Dallas, Nova York, Buffalo e Chicago). Ressalte-se que Joseph H. Hirshhorn adquiriu ao menos uma das três esculturas de Camargo que hoje estão no *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* por intermédio da Gimpel Fils de Londres. Contudo, em carta ao artista, datada de 17 de maio de 1974, Peter Gimpel alerta que as aquisições eram mais abundantes na época dos relevos abstratos: “Eu sempre lamentei que você tenha abandonado seus relevos em madeira, que sempre fizeram muito sucesso e sempre conseguimos vender, talvez lentamente, mas seguramente”, afirma (IAC, Fundo Sergio Camargo, doc. 1344)²⁰.

Outra galeria com a qual Camargo manteve relação profícua foi a galeria Gromholt, de Konrad Gromholt, situada em Oslo (Noruega), que organizou frequentes exposições de seu trabalho entre os anos de 1968 e 1974 e que também expôs os objetos gráficos de Mira Schendel, em 1968. Em carta conservada no IAC e datada de 5 novembro de 1969, Gromholt agradece a Camargo por ter-lhe apresentado os trabalhos de Schendel²¹. Além disso, Camargo realizou algumas obras públicas na Noruega na década de 1970, cujas encomendas derivam de uma longa amizade entre o artista e o colecionador e político Kjell T. Evers e sua família.

Por fim, em se tratando de obras públicas, gostaria de assinalar alguns dos projetos que Camargo realizou na Europa, antes de seu retorno para o Brasil, e que mencionei no início de meu texto: em 1969, por ocasião da fundação do *Musée de Sables* (atual *Allée des Arts*), na estação balneária de Port-Barcarès, na França, Camargo instala sua *Torre Modulada*, que apresentara no ano anterior em mostra na Fundação Maeghet, de Saint-Paul-de-Vence. Em 1973, Camargo conclui duas obras para localidades diferentes: uma torre de mármore na entrada do *Collège d’Enseignement Technique* (atual *Lycée Edmond Doucet*) em Équeurdreville-Hainneville, na região da Normandia, e uma escultura para a Prefeitura Municipal de Trondheim, na Noruega. E em 1974, uma versão monumental de sua obra *Homenagem a Brancusi*, de 6m de altura e 12,5 toneladas, é inaugurada na esplanada da Faculdade de Medicina de Bordeaux.

¹⁹ Charles e Peter nasceram na França e a galeria toma este nome em homenagem a seu pai, que possuía uma galeria em Paris e morreu durante a Segunda Guerra Mundial, em um campo de concentração. Ver (CORREIA, 2014).

²⁰ Sua relação com a Gimpel Fils mantém-se até os anos 1980, embora de modo menos compromissado.

²¹ Gromholt expõe o conjunto de objetos gráficos que Schendel enviara para 33ª Bienal de Veneza, realizada em 1968. Ao que tudo indica, Gromholt visitou a sala brasileira nesta Bienal, talvez aconselhado por Camargo. Ressalto que Camargo também foi responsável pela concretização da exposição de Schendel na Signals, em 1966. A artista escreve para Camargo agradecendo-lhe pelo apoio.

UM CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO

O retorno de Camargo ao Brasil, neste mesmo ano de 1974, deu-se, aparentemente, por questões pessoais. Segundo depoimento de sua esposa, a socióloga Aspásia Camargo, ambos concordaram que, profissionalmente, chegara a hora de escolher entre ficar definitivamente na França ou retornar ao Brasil, seu país natal. Os dois consideravam que a sociedade francesa estava “encastelada e enrijecida” e que o Brasil era um país que oferecia maiores oportunidades naquele momento. Ademais, Aspásia Camargo concluíra seu doutorado na França e fora convidada a trabalhar no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (RJ), o que talvez também tenha pesado na decisão do casal²².

No Brasil, Camargo continua a receber convites para expor no exterior (Museu de Arte Moderna do México; CAYC, Buenos Aires, entre outros) e para participar de diferentes projetos públicos, como a proposta de criação do Parque Ecológico do Tietê (que não se concretizou) e a implantação de obras no *Parque de las Esculturas del Cerro Nutibara*, em Medellín, Colômbia, e na Praça da Sé, em São Paulo. Em 1982, volta a participar da Bienal de Veneza, representando o Brasil juntamente com Tunga, formando uma delegação bastante contrastante. Além disso, até seu falecimento, em 1990, Camargo expõe com regularidade em galerias comerciais – com destaque para sua associação com Raquel Arnaud – e em museus brasileiros, deixando sua marca no cenário nacional.

Na opinião de Paulo Sérgio Duarte (2014, p. 18), que também acompanhou de perto a carreira de Camargo, “a experiência de estar diante [de sua] obra é muito estranha para olhar jovem contemporâneo” já “[...] que está acostumado às pinturas extravagantes e mesmo aos grafites, às instalações e às performances. De repente, encontra-se com um silêncio e ainda por cima não há cor, só preto, branco, e raramente a madeira como fundo”. Um olhar mais afoito deixaria de entrever as contradições e desafios ali enfrentados com rigor e abertura. A seu ver, Camargo é um “clássico contemporâneo”, um dos “raros artistas cujo método se confunde com a própria visibilidade da forma e expõe a essência de seu pensamento estético” (DUARTE, 2014, p. 17).

A obra de Camargo, de fato, adaptava-se mais facilmente às exigências do sistema de arte e seus espaços institucionais de legitimação, se comparada às propostas de muitos de seus contemporâneos, que buscavam, nas décadas de 1960 e 1970, integrar arte e vida e estimular a participação do espectador por meio de trabalhos que desafiavam o conceito de arte e os limites de atuação do artista²³. Ao mesmo tempo, como vimos, ela dialoga de modo inovador com o legado da

²² Ver, a esse respeito, entrevista de Aspásia Camargo para o Projeto Memória das Ciências Sociais no Brasil: <<https://cpdoc.fgv.br/cientistassociais/aspasiacamargo>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

²³ Trata-se de uma oposição recorrentemente estabelecida, em função da potência contemporânea das propostas de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que também viveram no exterior nesses mesmos anos. Como alerta Guy Brett (2005: 21), “a arte em vida” de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape tem sido usada para depreciar as premissas da arte de galeria de Sergio Camargo ou Waltércio Caldas, e vice-versa. Demasiada impaciência tem se tornado evidente em ambos os lados. Parece-me contudo que esses artistas utilizaram táticas diferentes para abordar uma série de questões em comum, tendo produzido férteis e fascinantes paradoxos”.

escultura moderna e da tradição construtiva, unindo rigor e experimentação incessante, por isso o destaque conquistado em um meio bastante competitivo.

Para seus admiradores, a magia de seu trabalho resiste ao tempo, como descreve Guy Brett ao comentar seu contato diário com um de seus relevos abstratos:

O tempo de viver com uma obra de arte difere do tempo de vê-la em uma exibição ou museu. Ver não é o mesmo que morar com. (...) Se eu tivesse visto *Relevo branco n. 8* em uma exposição, sob uma luz fixa, não teria a menor ideia de como ele muda a cada dia, de como muda sutilmente sob cada condição de luz, natural e artificial (ou uma mistura de ambas), em dias brilhantes, escuros, ao amanhecer, no crepúsculo e ao fim do dia, ou sob a luz do luar. Tudo que é fixo e permanente na obra age como gerador ou caixa de ressonância para tudo que é fugaz e mutável. A estrutura material do relevo – uma matriz densamente compactada, alusiva à terra, ao orgânico, ao vegetal, ao cristalino – torna-se o meio para manifestar seu oposto: o imaterial, a luz, o ar, em uma misteriosa e pacífica unidade (BRETT, 2005, p. 160).

REFERÊNCIAS

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

AUJOURD’HUI. ART ET ARCHITECTURE. *Brésil*, n. 46, 8ème année, juillet 1964.

BOWNESS, A. *The condition of success: How modern artists rises to fame*. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

BRETT, Guy. *Kinetic art. The language of movement*. Londres: Studio-Vista, 1968.

BRETT, Guy. *Force Fields. Phases of the kinetic*. Londres: Hayward Gallery, 2000.

BRETT, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRETT, Guy. “Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino”. In: FERREIRA, Glória *et alii*. *Correspondência Transnacional. Edição especial da Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Ano XIV, nº 14, 2007, p. 206-237.

BRITO, Ronaldo. *Sergio Camargo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

CATÁLOGO. *Première Biennale de Paris*, 1959.

CLAY, Jean. “Sergio Camargo”. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set./out. 1967, p. 33.

CORREIA, Alice. “Barbara Hepworth and Gimpel Fils: The Rise and Fall of an Artist-Dealer Relationship”. *Tate Papers*, n. 22, autumn 2014.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). *Ars*. São Paulo, vol. 14, n. 27, 2016, p. 204-223.

DUARTE, Paulo Sérgio *et al.* *Sergio Camargo. Luz e Matéria*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

INTERLENGHI, Luiza. “Depoimentos. Sergio Camargo”. In: *Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954: a arte e seus materiais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 54-55.

MOUREAU, Nathalie. “Nem tudo que reluz é ouro”. *Revista Ouvirouver*, v. 13, n. 2, p. 436-457 jul.-dez. 2017.

PALHARES, Taisa. *Amilcar de Castro e Sergio Camargo: obras em madeira*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2008.

POPPER, Frank. *Naissance de l’art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

RESTANY, Pierre. “Biennales”. In: CABANNE, Pierre e RESTANY, Pierre. *L’avant-garde au XXème. Siècle*. Paris: André Balland, 1969.

SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 1-11, ago. 1964 a mar. 1966. Edição facsímile. Londres: Iniva, 1995.

A RETROSPECTIVA DE LYGIA CLARK NA 34ª BIENAL DE VENEZA. REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE RECONHECIMENTO ARTÍSTICO¹

MARINA MAZZE CERCHIARO

Lygia Clark (1920-1988) é hoje uma das artistas brasileiras mais reconhecidas no mundo, sendo que, entre estas, é a mais destacada no ranking internacional da *artfacts*². Embora muito se tenha escrito sobre sua obra, seu processo de reconhecimento artístico foi pouco estudado³. Com este artigo, pretendemos contribuir para essa reflexão analisando sua retrospectiva na 34ª Bienal de Veneza. Consideramos que essa exposição é um marco importante para seu processo de consagração e internacionalização, que se dá no final da década de 1960 e no ano de 1970. Buscamos demonstrar que o reconhecimento artístico⁴ de Lygia Clark não deriva de sua genialidade, como muitas vezes se pressupõe, mas de um processo construído socialmente, relacionado a disputas próprias do campo artístico, que não tem caráter contínuo nem evolutivo. Argumentamos que, no final da década de 1960, vários fatores se cruzam, criando um contexto propício à promoção de Lygia Clark e sua obra.

Desde o início dos anos 1950, Lygia Clark vinha expondo dentro e fora do Brasil, inclusive em grandes exposições internacionais, como as Bienais. Ela já havia participado das edições de 1954 e de 1962 das Bienais de Veneza. Na primeira, com cinco pinturas, intituladas *Composições*; e, na segunda, com seis *Bichos*. No caso da Bienal de 1954, a representação selecionada pelos críticos Antônio Bento e Mário Pedrosa e pelo historiador da arte Wolfgang Pfeiffer reunia artistas que haviam exposto na II Bienal de São Paulo, em 1953 (Andrade, 2019). Entre eles havia alguns já consagrados

¹ Este artigo é resultado do quarto capítulo de minha pesquisa de doutorado, intitulada “Escultoras e Bienais: reconhecimento artístico no pós-guerra”, com bolsa Fapesp, nº do processo 2016/21513-4.

² Lygia Clark ocupa a 297ª posição no ranking de mulheres mais destacadas na arte. Ver: https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists

³ Embora nosso enfoque seja discutir essa questão por meio da investigação de uma exposição, este artigo dialoga fortemente com os trabalhos de Isabel Plante (2013), Fátima Morethy Couto (2016) e Flávio Moura (2011) que discutem o reconhecimento artístico de Lygia Clark com base na crítica.

⁴ Nossa reflexão baseia-se no conceito de reconhecimento artístico de Nuria Peist (2012), segundo o qual é possível definir dois momentos de reconhecimento na trajetória de um artista. O primeiro se dá por meio de pares, críticos, *marchands* ou colecionistas, próximos em termos espaciais e de relação com os artistas. O segundo momento é o da consagração, que pode envolver o êxito de mercado, a inclusão de obras nas coleções de museus e publicações especializadas sobre o artista.

ligados à figuração ou entre a figuração e a abstração, tais como Cândido Portinari, Alfredo Volpi e Lívio Abramo, e artistas de diferentes correntes abstratas, como Antônio Bandeira, Lygia Clark, Ivan Serpa, Samson Flexor e Fayga Ostrower.

Na ocasião de sua participação na II Bienal de Veneza, em 1962, Lygia Clark já era reconhecida no ambiente artístico brasileiro. De acordo com sua ficha de inscrição na Bienal de Veneza⁵, ao menos 38 de suas obras encontravam-se, naquele momento, em coleções públicas, como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e o Museu de Arte da Venezuela, e privadas. Muitos de seus trabalhos estavam em posse de críticos, artistas e colecionadores amigos da artista, como Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Ferreira Gullar, Theon Spanudius, Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Willys de Castro, Franz Weissmann, Sérvulo Esmeraldo, o arquiteto Henrique Mindlin, Niomar Muniz Sodré, então diretora do MAM do Rio de Janeiro, e o colecionador e *marchand* Jean Boghici, que tivera um relacionamento amoroso com a escultora no início dos anos 1960. Havia ainda uma obra, *Bicho Contrários*, que integrava a coleção do duque de Edimburgo, Philip, consorte da rainha Elizabeth. A Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, que representava Lygia Clark nesse período, detinha sete de seus trabalhos.

Ela também já havia sido premiada nas Bienais de São Paulo de 1957, em pintura, na modalidade aquisição, e na edição de 1961. Nesta última, isenta de júri de seleção, expôs cinco obras da série *Bichos*, com as quais conquistou o prêmio regulamentar de escultura brasileira. A artista exibira os *Bichos* pela primeira vez na Galeria Bonino, em outubro de 1960, despertando o interesse da crítica brasileira. Na época, textos de Mario Pedrosa, Antônio Bento e Ferreira Gullar sobre a exposição foram publicados na imprensa. Dado o êxito obtido na Bienal de São Paulo, ela integrou no ano seguinte a delegação brasileira na Bienal de Veneza apresentando seis *Bichos*⁶: *Bicho sobre o Redondo I* (1960), *Bicho Contrários* (1961), *Bicho Constelação* (1961), *Bicho Sistema* (1962), *Bicho sobre o Redondo* (1962) e *Bicho Invertebrado* (1962). Além dela, participaram da exposição Fernando Jackson Ribeiro, com cinco esculturas; Iberê Camargo, Ivan Serpa, Rubem Valentim e Alfredo Volpi, cada um deles com seis pinturas; Marcello Grassmann, com dez desenhos; e Iberê Camargo, Rossini Perez, Isabel Pons, Anna Letycia Quadros, Gilvan Samico, com seis gravuras cada um. Embora a presença de Lygia Clark, diluída em meio a vários artistas, não tenha despertado a atenção da crítica internacional, ela conseguiu vender o *Bicho Invertebrado*⁷.

Em 1963, Lygia Clark participou da VII Bienal de São Paulo com uma sala especial, assim como várias outras artistas mulheres – Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Isabel Pons e Wegá Nery. Além delas, integraram a delegação brasileira com mostras individuais Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Anatol Wladyslaw, Arthur Luiz Piza, Frans Krajcberg, Iberê Camargo e Manabu Mabe. Lygia

⁵ Consultada no Fundo Histórico do arquivo da Bienal de Veneza, A.S.A.C., Porto Marghera.

⁶ De acordo com os documentos encontrados no arquivo da Bienal de Veneza e com o catálogo dedicado à participação da delegação brasileira.

⁷ Informação constante na carta de Umbro Appolonio a Paulo Contrim Rodrigues Pereira, cônsul do Brasil, Veneza, 5 nov. 1962. Fundo histórico do arquivo da Bienal de Veneza, A.S.A.C., Porto Marghera.

Clark apresentou em sua sala 29 obras, sendo dez *Bichos*, algumas *Superfícies Moduladas* e *Casulos* e projetos de *Arquitetura Fantástica*. Mário Pedrosa escreveu um texto dedicado a ela para o catálogo da Bienal, tendo como centro da análise os *Bichos*⁸. Na Bienal de São Paulo de 1967, expôs novamente com isenção de júri de seleção na seção de escultura. Eram trabalhos com plástico, alumínio e borracha que consistiam, na verdade, em proposições: *Roupa-Corpo-Roupa*, *Cesariana*, *O Livro dos Sentidos*, *Pingue-Pongue* e *Respira Comigo*, todas de 1967⁹. Essas obras demandavam a participação do espectador. Os objetos apareciam apenas como gatilho para possibilitar ao espectador-participante uma comunicação sensorial e tátil.

Assim, quando de sua grande retrospectiva na Bienal de Veneza, em 1968, Lygia Clark já havia apresentado obras que compunham as diferentes fases de sua carreira em Bienais, mas, como veremos a seguir, era a primeira vez que reunia várias fases em um só evento. Na ocasião, exibia uma obra madura e investia no processo de internacionalização de sua carreira.

A 34ª Bienal foi inaugurada em junho de 1968 sob uma atmosfera de questionamentos e tensões, resultado do impacto que as manifestações e reivindicações políticas ocorridas entre maio e junho daquele ano tiveram no cenário cultural europeu. Estudantes da Academia de Veneza, com o apoio de alguns professores, ocuparam o prédio da instituição e levaram suas reivindicações à Bienal, com o intuito de boicotá-la. Desde 12 de junho, jornais locais alertavam para a possibilidade de a ocupação ocorrer em 18 de junho, quando haveria o *vernissage*. Nesse dia, a polícia permaneceu em prontidão nas instalações da Bienal (no Arsenale e no Giardini), além de reprimir fortemente os manifestantes que reivindicavam na Piazza San Marco (PLANTE, 2013). Segundo Pierre Restany (1968), o número de manifestantes na Bienal de Veneza foi bem menor do que na Academia de Belas Artes. Para ele, os protestos em Veneza eram menos “revolucionários” do que os de Paris, mas a publicidade de Veneza lhes conferia um bom espaço na imprensa.

Diante da violência policial e das detenções do escultor Mark Brusse e de Harald Szeemann, diretor da Kunsthalle Bern, alguns artistas resolveram não expor suas obras (PLANTE, 2013). No caso do pavilhão francês, apenas Arman permaneceu; Dewasne, Schöffer e Kowalski fecharam suas salas. Demonstrando simpatia pelos manifestantes, 19 dos 23 artistas da delegação italiana retiraram suas obras, que não foram exibidas durante a primeira semana do evento. No pavilhão da Suécia, cobriram as obras e afixaram uma placa com os dizeres: “*Under the conditions present at the Biennale, we don’t want to open our exhibition*” (LEGRAND, 1968)¹⁰. Apesar do apoio dos artistas, os estudantes invadiram esse pavilhão, rodeando as esculturas de cartazes e cobrindo os vidros com mensagens (LEGRAND, 1968). Embora a manifestação em Veneza tenha sido pouco duradora e causado menos impacto do que o esperado, chamando mais a atenção pela desproporção com que foi combatida pela força policial, as reivindicações de Maio de 1968 acirraram os questionamentos institucionais e colocaram em relevo reflexões a respeito das relações entre arte e vida e a necessidade de politização

⁸ Cf. *Catálogo da VII Bienal de São Paulo*, 2020.

⁹ Cf. *Catálogo da VIII Bienal de São Paulo*, 2020.

¹⁰ “Diante das condições presentes na Bienal, nós não queremos abrir nossa exibição” (tradução nossa).

do debate artístico. Em razão das diversas críticas que o evento recebeu, esse foi o último ano em que a Bienal de Veneza concedeu premiação.

Para a 34ª edição da Bienal de Veneza, o comissário brasileiro, o jornalista e crítico Jayme Maurício, havia selecionado cinco artistas para expor no Pavilhão do Brasil: Lygia Clark, Mary Vieira, Anna Letycia Quadros, Mira Schendel e Farnese de Andrade. Segundo seu texto introdutório para o catálogo da exposição:

Todos são marcados por extraordinário vigor, decisão e aprofundamento, consequentes de muitos anos de militância profissional. Entre eles não existem improvisos de juventude e suas *trouvailles*, mas existe, isso sim, uma admirável juventude na reformulação e na proposição de problemas novos e antigos. São conscientes e consequentes. O objetivo inicial foi alcançado. As cinco personalidades reunidas não sofrem influências diretas, e algumas, nem mesmo indiretas, de expoentes consagrados dos centros europeus ou americanos. São, entretanto, nitidamente caracterizados por uma grande atualidade. Representam bem uma parte profunda e consciente da cultura visual do Brasil hoje (MAURÍCIO, 1968, p. 1).

Chama a atenção a opção do crítico por uma representação quase inteiramente feminina, quatro mulheres e apenas um homem. No texto do catálogo, nenhum estereótipo de gênero é evocado. Pelo contrário, a produção das mulheres é definida como autêntica, consciente, fruto de longa carreira profissional. Também surpreende a ausência de pintores entre os selecionados. Maurício explica que ele evitou “deliberadamente a pintura para dar à representação um outro cunho, mais identificado com outras técnicas e formas de expressão, que se identificam com o que me parece a arte de amanhã, a arte do século XXI” (MAURÍCIO, op. cit). Ao longo do texto, ele dá grande destaque a Lygia Clark e Mary Vieira. À primeira, ele dedica 60 linhas de seu texto; à segunda, 65; aos outros três artistas juntos, apenas 24 linhas, o que nos leva a crer que eram elas as grandes estrelas da participação brasileira na Bienal de Veneza daquele ano. Mas, Mary Vieira teve sua participação cancelada de última hora pela embaixada brasileira em Roma devido a desavenças burocráticas quanto ao seguro das obras¹¹.

Esse destaque das mulheres na delegação brasileira é algo bastante particular, uma vez que a participação feminina nas Bienais de Veneza é historicamente baixa, como demonstram as mensagens do provocativo pôster do coletivo Guerrilla Girls *Benvenuti alla Biennale Femminista*¹², exposto na 51ª edição da Bienal de Veneza, em 2005. Nele, a presença pífia das mulheres ao longo das 100 primeiras edições do evento é apontada com frases como “*Before 1980, the highest percentage of women artists in any one biennale was 12%*”¹³. Além de assinalar as assimetrias na participação de mulheres artistas, o coletivo chama a atenção para o pequeno número de retrospectivas de

¹¹ Analiso o convite e as razões da ausência de Mary Vieira na 34ª Bienal de Veneza e sua participação na edição seguinte no quarto capítulo de minha tese de doutorado (CERCHIARO, 2020).

¹² A imagem pode ser visualizada em: 2004-2005 PROJECTS — Guerrilla Girls

¹³ “Antes de 1980, a maior porcentagem de mulheres artistas em qualquer bienal era 12%” (tradução nossa).

artistas do sexo feminino realizadas nas Bienais de Veneza, sobretudo daquelas provenientes de países tradicionalmente centrais no sistema das artes, como França, Estados Unidos e Reino Unido. Constata, ainda, que *“More Latin American women have represented their countries than women from anywhere else”*¹⁴.

A 34ª edição do evento não foge à regra e a participação de mulheres na mostra de artes visuais é diminuta. Em um total de 34 delegações nacionais, apenas seis – Brasil, Espanha, Grã-Bretanha, República Árabe Unida, União Soviética e Venezuela – expuseram trabalhos de artistas do sexo feminino. Além das artistas já citadas, foram apresentadas obras de Trinidad Fernandez (1934)¹⁵, Bridget Riley (1931), Inji Aflatoun (1924-1989), Mariam Aslamazyan (1907-2006), Claudia Alexandrovna (1917-1990)¹⁶ e Marisol (1930-2016). Essas artistas têm trajetórias bastante diversas e suas obras se relacionam com vertentes estéticas distintas.

Embora expusessem apenas duas obras cada uma, Inji Aflatoun e Mariam Aslamazyan eram artistas proeminentes em seus países de origem. A primeira era uma pintora egípcia proveniente de uma família francófona aristocrática. Foi uma das primeiras mulheres a estudar artes na Universidade do Cairo. Militante comunista e feminista, conquistou reconhecimento nos anos 1950, tendo exposto na Bienal de Veneza em 1952 e na Bienal de São Paulo em 1953. Em 1959, foi presa pelas forças de Nasser com outros comunistas e passou quatro anos em um campo secreto. Depois da prisão, dedicou-se mais intensamente à arte. Algumas de suas obras pertencem à coleção do Museu de Arte Moderna do Cairo. A segunda, de origem armênia, foi muito promovida pelo governo soviético na década de 1950, juntamente com sua irmã, Eranuhi, também pintora. Suas obras eram constantemente enviadas para representar o regime em exposições internacionais. Os trabalhos de Mariam são majoritariamente compostos de natureza-morta, paisagens da Armênia e retratos. Ela também se dedicou à arte decorativa, bem como a encomendas de pinturas patrióticas feitas pelo Ministério da Cultura. Suas obras estão salvaguardadas em um museu dedicado a elas em Guiumri, na Armênia.

Assim como Lygia Clark, Bridget Riley e Marisol participaram da exposição com retrospectivas de suas carreiras. Riley expôs 17 obras, que consistiam em desenhos, esculturas e obras cinéticas-visuais realizadas entre 1962 e 1967. Ela foi contemplada com o prêmio de pintura estrangeira do evento, sendo a primeira pintora britânica contemporânea a receber essa distinção. Sua obra da década de 1960 se relaciona com a Op. Art. Marisol, que era filha de venezuelanos abastados, mecenas de artes, nasceu em Paris. Nos anos 1960, expôs frequentemente seus trabalhos escultóricos com artistas pop (WILLIAMS, 2013). Sua exposição individual foi realizada no pavilhão da Venezuela e apresentou oito esculturas figurativas de madeira de personagens com máscaras. As obras tinham caráter humorístico e pop e foram produzidas entre 1962 e 1968.

¹⁴ “Mais mulheres latino-americanas representaram seus países do que mulheres de qualquer outro lugar” (tradução nossa).

¹⁵ Nasceu em Astúrias, mas viveu grande parte de sua vida em Madri. Em 1956, ganhou uma bolsa do Ministério da Educação e passou a residir em Paris. Durante a década de 1960, sua produção pictórica se aproximou da abstração lírica.

¹⁶ Sobre essa artista não conseguimos encontrar informações.

A retrospectiva consagrada aos dez anos de carreira de Lygia Clark era composta de 82 obras produzidas entre 1957 e 1968. No centro da sala, ficava *A-Casa-É-Corpo* – trabalho performático e interativo que havia sido concebido naquele ano e era exibido pela segunda vez¹⁷. Ao redor dele, diversas obras da artista, desde pinturas, como as *Superfícies Moduladas*, de 1957 e 1958, seus *Contra-Relevo* e *Espaço Modulado*, passando pelos objetos tridimensionais, entre eles *Trepantes* (1965) e *Bichos* (1960), e chegando a suas proposições, como *Caminhando*, *Diálogo*, *Cesariana*, *Respira Comigo* e *Saco É Corpo*. As grandes atrações da mostra eram as 29 peças da série *Bichos* e as proposições realizadas com materiais do cotidiano, como elástico, pedra, plástico, espelho, borracha e estofa.

No texto introdutório do catálogo da 34ª Bienal de Veneza em que apresenta a representação brasileira, Jayme Maurício analisa as obras de Lygia Clark por meio de uma trajetória evolutiva, que se inicia com *Superfícies Moduladas*, de 1957, e se encerra com *A-Casa-É-Corpo*, de 1968:

O espaço dedicado a Lygia Clark cobre dez anos de pesquisa, indagação, pensamento e cristalização de ideias. (...) a rigor os trabalhos partem do ano de 1957 com as “superfícies moduladas” e “planos de superfície modulada”, consequência última das preocupações da artista com o rompimento da moldura, o plano e a linha orgânica, base de toda a sua longa e consequente pesquisa formal, que deu uma nova dimensão, e a união dos planos, que gerou seus “bichos” – esculturas de participação que foram apresentadas em Veneza mesmo, em 1962. (...) Com os bichos, houve o reconhecimento nacional e internacional do valor de Lygia Clark levado a um ponto que chegou a aborrecer a artista, por prejudicar de certo modo o seu temperamento pesquisador nunca satisfeito, suas novas idéias, seus novos achados – no caso, os *Caminhando*. Eles ganharam forma inteligível em 1964, quando vamos encontrar Lygia Clark preocupada com o problema do ato na imanência. (...) Juntamente vieram novas proposições, como os casulos, os abrigos, os trepantes, os bichos-de-borracha, os estudos de monumento-a-todas-as-situações, os objetos, as metamorfoses, as caixas-de-fósforos, os parafusos, os prismas, os plásticos, os livros didáticos e livros sensoriais, os sacos, as conchas, os labirintos sensoriais, os óculos, capacetes, roupa-corpo, luvas – todo esse fabuloso mundo de uma personalidade que procura sempre, que busca reinventar dentro do precário, que tem a nostalgia e pesquisa a consciência do corpo. (...) Cria roupas para desvendar o corpo, cordialmente convida para uma revisão e reflexão e apresenta *au grand complet* a experiência “A-casa-é-corpo”, onde cristaliza toda a unidade das suas buscas e do seu pensamento (MAURÍCIO, 1968).

Esse traçado de desenvolvimento da produção de Lygia Clark tem como base as declarações da própria artista e é reproduzido em críticas da época e em estudos especializados até hoje. No entanto, como demonstra Risonete Andrade (2003, p. 78), obras correspondentes a diferentes “etapas” da narrativa são realizadas ao mesmo tempo e até uma obra de “fase” considerada conceitualmente posterior pode ter ocorrido historicamente antes. Assim, essa trajetória evolutiva e linear, construída *a posteriori*, não corresponde de fato ao modo de produção da artista.

No texto do catálogo, Maurício dá grande espaço aos *Bichos* e a *Caminhando* e, embora não trate muito profundamente de *A-Casa-É-Corpo*, confere destaque a ela por torná-la o ápice

¹⁷ A primeira exibição da obra havia sido no MAM do Rio de Janeiro.

do pensamento de Lygia Clark. Essas três obras têm em comum a exigência da participação do espectador, mas o fazem de modos bastante distintos. Os *Bichos* são estruturas manipuláveis, feitas com placas de aço e dobradiças, o que permite ao espectador-participante construir diferentes formas. Lygia Clark, em entrevistas à imprensa, enfatizava o caráter orgânico e interativo dos *Bichos*. Para ela, as placas manipuláveis não consistiam em um jogo; tinham a funcionalidade e o movimento interdependente de um organismo vivo. Assim, a participação demandada por *Bichos* implicava uma relação entre espectador-participante e objeto orgânico ou, na definição de Lygia Clark, “o corpo a corpo entre duas entidades vivas”. Nessa interação, não haveria possibilidade de passividade – nem do sujeito, nem do objeto –, já que o *Bicho* também resistiria aos movimentos realizados por quem interagisse com ele. No entanto, esse modo de participação estaria ancorado na autonomia objetual, ou seja, haveria de fato um objeto artístico, ainda que para a obra se completar fosse necessária a interação (VALDIVIESO, T. V.; FREITAS, 2014).

Em *Caminhando*, todavia, não há mais objeto artístico. A obra consiste no ato de o espectador-participante cortar uma fita de *Moebius*, num percurso ininterrupto, até que a fita não possa mais ser cortada e se desmanche. A artista justificou a escolha da fita de *Moebius* por ela desestabilizar os hábitos espaciais comuns e possibilitar a experiência de um espaço contínuo. Diferentemente da participação proporcionada por *Bichos*, em *Caminhando*, a obra é o próprio ato de cortar, levando o espectador a refletir sobre seu gesto. A obra de arte enquanto um objeto passível de musealização ou comercialização desaparece e passa a residir na participação pura.¹⁸

Já *A-Casa-É-Corpo* faz parte de um conjunto de “proposições”, realizadas a partir de 1966, em que Lygia Clark reflete sobre o corpo. A participação do espectador torna-se corpo-sensorial e o foco da produção recai nas sensações corporais provocadas por objetos ou pelo ambiente projetado. A artista assim descreve a obra:

É como uma síntese de tudo o que eu fiz até agora. Antes eram fragmentos de um todo, de um corpo, que eu recomponho nesta experiência. Compõe-se de quatro fases: a penetração, a ovulação, a germinação e a expulsão. É difícil contar sem ver, mas é como um caminho, um terrível caminho sensorial que se inicia com uma espécie de ruptura, logo uma queda num colchão de espuma, onde balões de gás nos dão a percepção do ôvo. Daí por um rasgo no elástico uma queda no túnel feito do próprio elástico informal. No meio, na abertura, um grande balão de plástico azul, com uma caverna (germinação). Sai-se desta caverna e se continua por uma espécie de túnel até o outro lado (expulsão). Nesta passagem se apresentam dificuldades: pêlos dependurados do teto até a cintura: bolas de borracha, furadas, que esmagadas pelos pés do espectador formam um estranho ruído, finalmente um grande espelho deformante onde a pessoa se vê, já na saída do cilindro. (Lygia Clark, em entrevista à AYALA, 1968).

A obra trata, portanto, do corpo materno e do processo da concepção com suas fases de “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”. Ela pode ser interpretada pelo viés da psicanálise, como uma recriação da vivência no útero, mas também como metáfora da própria

¹⁸ Para uma análise mais detida sobre *Bichos* e *Caminhando*, ver: ANDRADE, 2003.

criação artística, uma vez que Lygia Clark comparava seu processo criador com a gestação, como nesta passagem, escrita anos antes da realização de *A-Casa-É-Corpo*: “Cada vez que ataco uma nova fase de minha obra, experimento todos os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa, eu tenho verdadeiras perturbações físicas, a vertigem, por exemplo, até o momento em que chego a afirmar meu novo espaço-tempo no mundo” (CLARK, 1980, p. 26). Lygia Clark atribui, assim, experiências físicas e emocionais generificadas não só à participação do espectador, mas também ao próprio ato de criação. Se, com os objetos sensoriais e com as obras roupas, a artista convida à experiência de caráter sensual e sensorial por meio do uso de apetrechos, em *A-Casa-É-Corpo* a vivência se dá no próprio ambiente. A obra tem caráter arquitetônico e cria um espaço-estrutura efêmero, que se transforma pela experiência corporal do visitante. A ideia aqui é que o espectador-participante se reconstrua por meio do ambiente.¹⁹

A exposição de Lygia Clark em Veneza repercutiu tanto na imprensa nacional quanto na estrangeira. O crítico francês Pierre Restany (1968), em seu artigo sobre o evento, concedeu um parágrafo à representação brasileira elogiando a escolha de Jayme Maurício e dando grande destaque à artista. Ele afirmou: “*Ainsi cette personnalité de tout premier plan de la sculpture brésilienne trouve-t-elle là sa vraie dimension, qui est très grande. L’œuvre de Lygia Clark est une leçon de vie*”²⁰. Nota-se que, embora Lygia Clark apresentasse proposições e obras de caráter ambiental e performático, Restany a enquadrava no campo da escultura. Ao se referir à obra dela como uma lição de vida, ele ressalta a dimensão da integração arte e vida presente nos trabalhos de Clark. Embora os críticos não deixem de mencionar as *Superfícies Moduladas*, os *Bichos* e os objetos sensoriais, *A-Casa-É-Corpo* é a obra que mais lhes chama a atenção, talvez por ser a mais recente produzida pela artista e por suas grandes dimensões. Vale notar que a imprensa europeia, ao tratar da Bienal de Veneza de 1968, destacou, além da retrospectiva de Lygia Clark, as mostras individuais de Bridget Riley e Marisol. Isso denota que, embora a presença feminina tivesse sido diminuta na 34ª Bienal de Veneza, as retrospectivas foram um caminho para que essas artistas – associadas por parte da crítica europeia a duas correntes estéticas bastante promovidas neste período, a arte cinética e a pop art – usufríssem do reconhecimento gerado por esse espaço internacional de legitimação.

Havia uma expectativa por parte do Brasil de que Lygia Clark fosse premiada em Veneza, e ela transparecia tanto na imprensa quanto na carta de Hélio Oiticica à artista: “E Veneza, já julgaram? Estou torcendo muito por você”.²¹ Essa possibilidade estava relacionada ao fato de, no ano anterior, 1966, um latino-americano ter ganho, pela primeira vez, o prêmio de pintura da Bienal de Veneza: o artista cinético Julio Le Parc, apresentado pela delegação da Argentina. Embora Lygia Clark não tenha sido premiada em 1968, os dois prêmios centrais de pintura e escultura foram para artistas

¹⁹ Sobre a obra *A-Casa-É-Corpo* e a problemática do corpo na obra de Lygia Clark, ver: BORTOLON, 2015.

²⁰ “Assim, essa personalidade proeminente da escultura brasileira encontra aqui sua verdadeira dimensão, que é muito grande. A obra de Lygia Clark é uma lição de vida” (tradução nossa).

²¹ Trecho de carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, Rio de Janeiro, 15 out. 1968 (CLARK, et. al, 1996, p. 41).

cinéticos – o primeiro para a inglesa Bridget Riley, conforme já comentamos, e o segundo para Nicholas Schoffer, artista de origem húngara pertencente à delegação francesa.

A arte cinética tinha uma boa acolhida na Europa desde o final dos anos 1950. Como afirma Maria de Fátima Morethy Couto (2016), “em um mercado saturado pela abstração lírica ou informal e ainda avesso ao expressionismo abstrato e seus desdobramentos, a chamada ‘Nova Tendência’ apresentava-se, no início da década de 1960, como uma alternativa consistente e atual, de amplitude internacional”. Essa “nova tendência”, denominada posteriormente cinetismo, situava-se numa linhagem construtivista que tinha como grandes nomes artistas da década de 1920, como Naum Gabo, Pevsner e Moholy-Nagy. Os objetos de Duchamp e os móveis de Calder também eram frequentemente incorporados a essa genealogia. Muitos dos artistas associados à arte cinética rompiam com a concepção modernista de obra de arte, propondo que ela se dava pela experiência, em espaço e tempo determinados, e levava a modificações no comportamento dos espectadores que a vivenciavam. Assim, procuravam produzir uma arte que não ficasse restrita a espaços expositivos, que circulasse, por exemplo, por meio da produção de múltiplos (obras produzidas em série, com tiragem supostamente ilimitada, que pudessem ser consumidas pelo público em geral) ou ainda pela inserção de obras que demandavam participação do público no espaço urbano (PLANTE, 2013).

Como demonstram Couto (2016) e Plante (2013), o termo arte cinética era bastante abrangente. Muitos dos artistas latino-americanos que atuaram em Paris ou Londres foram atrelados a ele. Eram considerados protagonistas da arte cinética Julio Le Parc, os venezuelanos Jesus Soto e Cruz-Diez, o israelense Yaacov Agam e o escultor belga Pol Bury, mas algumas vezes críticos franceses e ingleses a relacionavam a artistas brasileiros que não se compreendiam como cinéticos, tais como Mira Schendel, Sérgio Camargo, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os dois últimos foram associados a essa corrente pelo interesse que nutriam pela participação do espectador (COUTO, 2016).

Conforme analisa Isabel Plante (2013), a vitória de Le Parc, artista pertencente ao Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), na Bienal de 1966 estava relacionada a disputas entre norte-americanos e franceses. A Bienal de Veneza, enquanto instância de consagração, frequentemente premiava a arte francesa. No entanto, em 1964, o evento havia outorgado o prêmio a Robert Rauschenberg, legitimando assim a arte norte-americana. Na edição seguinte, a crítica estadunidense esperava repetir o êxito com Roy Lichtenstein, artista promovido pela importante galeria nova-iorquina Leo Castelli. Nesse contexto, a premiação de Le Parc, argentino residente em Paris, significou tanto o apogeu dos esforços da Argentina em promover seus artistas²² quanto a recuperação do espaço de visibilidade internacional francês, uma vez que Le Parc contava com o apoio da galeria parisiense Denise René.

No entanto, como demonstra Plante (2013), a obtenção do prêmio acirra contradições internas da vertente cinética referentes à arte nacional e local, à consagração individual e coletiva, ao papel social da arte e do artista e à desmistificação da obra de arte. Como analisa a autora, no final

²² Antes da premiação de Le Parc, a delegação argentina já havia conquistado o prêmio de escultura na Bienal de São Paulo de 1961, com Alicia Penalba, e o prêmio de desenho e gravura na Bienal de Veneza de 1962, com Antonio Berni.

dos anos 1960 se constatava que grande parte das propostas do GRAV não tinha se concretizado. Embora o prêmio tivesse sido atribuído a Julio Le Parc, as obras e proposições apresentadas em Veneza eram também produto de experiências realizadas coletivamente pelo grupo com o intuito, justamente, de questionar a ideia do artista como indivíduo genial e singular. A premiação, porém, promoveu muito mais o artista do que o grupo. A iniciativa de maior potência do GRAV, “*Une journée dans la rue*”, realizada em 1966, em que o grupo apresentava durante um dia obras participativas em ambientes de grande circulação de Paris, como estações de metrô e jardins, teve resultados decepcionantes, segundo a avaliação do crítico Pierre Restany. Isso porque poucas pessoas haviam aderido às propostas, o que levava à conclusão de que, diferentemente do que se esperava, a experiência confirmava a distância entre arte e vida. Por fim, os múltiplos acabaram criando tensões entre o GRAV e sua principal galeria, a Denise René. O confronto entre diferentes princípios e questões de natureza comercial resultaram em um paradoxo: apesar de terem renunciado à aura do original, os múltiplos, por serem objetos que pertenciam a galerias, acabavam mantendo seu estatuto artístico, com tiragens limitadas (PLANTE, 2013).

Em novembro de 1968, o grupo GRAV se dissolveu, assim como outros coletivos de artistas ligados ao cinetismo, como o N, da Itália, e o Zero, da Alemanha. Além disso, as manifestações e reivindicações políticas ocorridas entre maio e junho de 1968, que despontaram em toda a Europa, repercutiam no campo artístico, sobretudo no francês, expondo ainda mais o afastamento entre arte e vida e pressionando por uma função política da arte (PLANTE, 2013).

Nesse contexto, ganhava legitimidade no cenário artístico o minimalismo, defendido por historiadores norte-americanos como uma arte que implicava crítica social ao utilizar objetos do cotidiano e evocar ideias de repetição, anonimato e igualdade. Contudo, como evidencia Plante (2013), críticos franceses imbuídos de sentimentos antiamericanistas reagiram ao minimalismo, como Jean Clay, editor, juntamente com Julien Blaine, da revista *Robho*, que o associava à retórica industrial e fetichista. A autora argumenta que Clay enxergou no conceito de *proposição*, de Lygia Clark, o termo adequado para pensar relações entre arte e política de um novo modo. Como vimos, após os *Bichos*, Lygia Clark, cada vez menos interessada em questões de natureza estética, passa a produzir obras participativas, que convidavam à introspecção, com materiais cotidianos e de baixo custo. A partir de 1966, suas propostas artísticas vão se tornando também mais politizadas, como denotam seus textos “Nós recusamos” (1966), “Nós somos propositores” (1968) ou ainda em “Somos domésticos?” (1968). Assim, o crítico parecia antever na obra de Clark um novo caminho para a arte diante do declínio do cinetismo e dos questionamentos que haviam emergido com o Maio de 1968.

Clay revelou-se figura-chave na promoção da obra de Lygia Clark em Paris no final da década de 1960. Em setembro de 1968, ela mudou-se para a capital francesa e nesse mesmo ano foi publicado um dossiê de oito páginas sobre a artista na revista *Robho*. Essa é a publicação mais importante sobre a artista no exterior até aquele momento. O lançamento aconteceu na galeria Hune, que expôs na vitrine alguns objetos dela. Clay ainda a ajudou com a venda de obras e viabilizou

a realização de suas *proposições* em uma clínica psiquiátrica, em 1971. Eles também compartilhavam ideias sobre arte e o papel do artista (PLANTE, 2013). Nesse período, Lygia Clark, além de obter boa repercussão entre os críticos, apresentou uma mostra individual na Alemanha, na galeria Thelen, em novembro de 1968. Nesse mesmo ano, Lygia partiu em busca de parcerias para a realização de seus múltiplos. Em entrevista à Ayala, ela comentou suas impressões sobre o mercado europeu:

No começo foi muito duro, diz Lygia Clark. Depois as oportunidades começaram a chegar, e estão chegando todas ao mesmo tempo. Assinei um contrato para a realização de múltiplos de minha obra, com Givaudan, em Paris, e com Jeremy Fry, na Inglaterra. Por outro lado Joelembeck, na Alemanha, quer tirar os múltiplos de todas as obras que os outros dois não tiraram. Assim todos os meus trabalhos serão reproduzidos. Os múltiplos das máscaras sensoriais, que expus na Bienal de Veneza, já estão sendo vendidos na Alemanha por 50 dólares, o que é um preço altíssimo para múltiplo. É preciso que se diga, a Alemanha é o grande mercado europeu. A França, negativo. A Inglaterra um pouco melhor que a França e a Itália idem. Mas importante mesmo é a Alemanha, neste sentido (AYALA,1969).

Lygia Clark buscava, por meio dos múltiplos, tornar sua obra conhecida e conquistar também um pouco de sucesso financeiro. As exposições eram momentos importantes para a venda dos múltiplos. Em fevereiro de 1971, ela expôs na Council Gallery, em Londres, e tirou dez cópias de 17 obras, como *Óculos*, *Livros Sensoriais* e *Respire Comigo*, vendidas cada uma por 150 dólares (O Estado de S. Paulo, 1971 a). Mas provavelmente o mercado francês já se encontrava saturado para a realização de múltiplos. Como afirma Isabel Plante, desde 1965, muitas galerias parisienses vinham produzindo múltiplos de obras de artistas cinéticos e, como se tratava de um mercado restrito, saturava com rapidez. Talvez por isso, em novembro de 1971, Lygia Clark não mais demonstrasse entusiasmo com eles: “Não farei mais arte de consumo. Os materiais das manifestações não têm preço. Mesmo assim recebo encomendas pelo correio vindas dos mais variados países. Nesse caso, atribuo a elas um valor simbólico e as envio pelo correio também” (O Estado de S. Paulo, 1971 b).

O reconhecimento conquistado por Lygia Clark na Alemanha, Inglaterra e França, no final dos anos 1960 e no ano de 1970, e o fato de o ambiente artístico europeu se encontrar aberto a artistas sul-americanos e a obras que demandassem a participação do espectador propiciaram sua consagração nesse momento. Isso revela que, embora as Bienais de Veneza historicamente tenham baixa presença feminina, em contextos específicos algumas mulheres artistas – no caso analisado oriundas da Europa e da América-Latina e ligadas a correntes estéticas fortemente promovidas nesse período histórico – conseguiram usufruir desse espaço de legitimidade e revertê-lo em um dos vários índices possíveis de consagração.

Em 2012, houve no prestigiado museu argentino MALBA uma exposição retrospectiva de Marta Minujín (1943) – proeminente escultora argentina contemporânea a Lygia Clark. Sobre ela, a historiadora da arte Georgina Gluzman (2013) questiona o fato de a narrativa curatorial ignorar questões colocadas pela história da arte feminista e pelos estudos de gênero, reafirmando a mitologia

do artista gênio, assim como a mostra anterior realizada sobre Minujín na Argentina em 1999, no Museu Nacional de Bellas Artes:

(...) Las dos muestras presentaron fuertes puntos de contacto. El más importante estriba en que ambas se presentaron como discursos laudatorios de una artista “genia”, es decir, en todo momento celebraron la creatividad y la originalidad absoluta de un sujeto distinto a los demás, con capacidades extraordinarias y, en principio, ajeno a diversos constreñimientos sociales. De esta manera, a pesar de centrarse en una mujer artista, se insertó sin problema en la tradición modernista (...) En ambas ocasiones Minujín fue elogiada por sus cualidades rupturistas, contribuyendo a la creación de una auténtica leyenda artística (GLUZMAN, 2013, 404)²³.

O mesmo poderia ser dito das exposições retrospectivas de Lygia Clark realizadas em 2012 no Itaú Cultural, em São Paulo, ou ainda no MoMA, em Nova York, em 2014. Refletir sobre as razões que a levam a ter uma retrospectiva própria na Bienal de Veneza de 1968 nos permite questionar os “discursos laudatórios da artista ‘gênia’”, que possibilitam sua fácil inserção em uma tradição modernista canônica sem levar em conta as dinâmicas de gênero assimétricas que, muitas vezes, atuam como fator de relevo nos processos de exclusão de boa parte das mulheres artistas das instâncias de consagração.

REFERÊNCIAS

ALAYA, W. Uma lição de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, maio de 1969. Dossiê Lygia Clark, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

ANDRADE, E. A. *Representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964* (dissertação). Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

ANDRADE, R A. P. *Lygia Clark: a obra é o seu ato dos Casulos ao Caminhando* (dissertação). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2003.

AYALA, W. *Lygia Clark: proibido estacionar hoje*, fev. 1968. Dossiê Lygia Clark, arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

BONNET, M. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006.

²³ (...) As duas mostras apresentaram fortes pontos de contato. O mais importante reside em ambas se apresentarem como discursos laudatórios de uma artista “gênia”, ou seja, em todo momento celebraram a criatividade e a originalidade absoluta de um sujeito distinto dos demais, com capacidades extraordinárias e, em princípio, alheio a diversos constrangimentos sociais. Desta maneira, apesar de centrar-se em uma mulher artista, se inseriu sem problema na tradição modernista (...). Em ambas as ocasiões Minujín foi elogiada por suas qualidades rupturistas, contribuindo para a criação de um autêntico mito artístico” (tradução nossa).

BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. *A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark* (dissertação). Departamento de História Social da UFPR, Curitiba, 2015.

BRASILE. *XXXI biennale* (catálogo de exposição), Veneza, 1962. Consultado na Bibliothèque de l'INHA, Paris.

Catálogo da VII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Set.-dez. 1963. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4>. Acesso 9 ago. 2020.

Catálogo da VIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Set.-nov. 1965. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084>. Acesso 9 ago. 2020.

CLARK, L. *Lygia Clark*. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

CLARK, L; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

COUTO, M. F. M. É a minha hora, não há dúvida, e acho que também está na sua hora: Lygia Clark e Hélio Oiticica na Europa dos anos 1960. In: Cristina Freire. (Org.). *Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate*. 1ª ed. São Paulo: MAC USP, 2016, v. 1, p. 53-60 (b).

COUTO, M. F. M. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.4, n.27, p. 205-223, junho, 2016 (a). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000100205&lng=en&nrm=iso. Acesso 6 de ago. 2020.

GLUZMAN, G. Reflexiones en torno a la muestra retrospectiva de Marta Minujín en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. In: Herrera, M. J (diretora). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*. El rol de los museos y los espacios culturales en la legitimación del arte, Buenos Aires: ArtexArte/GEME, 2013, 401-415.

LEGRAND, F. Venise: biennale contestée. *Beaux-Arts*, 14 set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza, arquivo Bibliothèque Kandinsky, Paris.

MAURÍCIO, J. Texto introdutório. In: *Brasile. XXXIV Biennale di Venezia* (catálogo), 1968.

MOURA, F. R. B. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia – FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/> >.

NOCHILIN, L. Venice Biennale What Befits a Woman? *Art in America*, v. 93, nº. 8, p. 120-125, 2005.

PEIST, Nuria. *El Éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Madri, Abada Editores, 2012.

O ESTADO DE S. PAULO. Lygia Clark, uma arte sem consumo. *O Estado de S. Paulo*, sucursal Rio de Janeiro, fev. 1971 (a). Dossiê Lygia Clark, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

O ESTADO DE S. PAULO. Todos Participam da Arte de Lygia Clark. *O Estado de S. Paulo*, sucursal Rio de Janeiro, 6 nov. 1971 (b). Dossiê Lygia Clark, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

PLANTE, I. *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

RESTANY, P. Venice 1968: a failure in attempted suicide (Jul. 1968). *Domus* 466, set. 1968. Bibliothèque Kandinsky, Paris.

VALDIVIESO, T. V.; FREITAS, A. Do objetual ao coletivo: Lygia Clark e a participação do espectador nos anos 1960. *O Mosaico*, fev. 2014. ISSN 2175-0769. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/43>>. Acesso 5 ago. 2020.

WILLIAMS, E. *Threads of identity: Marisol's exploration of self* (tese). Programa de História da Arte da University of Central Florida, Orlando, 2013. Disponível em: <https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=2794&context=honorstheses1990-2015>. Acesso em 5 de ago. 2020.

A CONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO BRASILEIRO NA BIENAL DE VENEZA

EDMÁRCIA ALVES DE ANDRADE

A Bienal de Veneza, inaugurada em 1895 e existente até hoje, é considerada a primeira mostra artística de caráter internacional de grande porte representando um marco na história da arte.¹ Desde a primeira edição, a mostra centenária passou por várias transformações em seu perfil institucional provocadas por momentos culturais e políticos que incidiram inexoravelmente em sua identidade, como o regime fascista italiano, o pós-guerra e o movimento estudantil de 1968. Estes momentos decisivos para a função cultural da Bienal exigiram que a estrutura organizacional dos pavilhões fosse reavaliada à luz dos novos cenários artístico, social e político. As representações nacionais com autonomia curatorial passaram a assumir um papel na reflexão geopolítica do mundo contemporâneo.

O surgimento dos pavilhões remonta à própria mostra *Biennale*. A cidade de Veneza precisava encontrar novos caminhos que a reerguessem com iniciativas culturais e econômicas² e, assim, organizou em 1887, a mostra de arte que precedeu o modelo expositivo da bienal veneziana, uma grande exposição nacional de pinturas e esculturas em espaços provisórios construídos para a ocasião, distribuídos pela área verde que hoje pertence à Bienal de Veneza e onde ficam os pavilhões estrangeiros, conhecida como *Giardini* (Jardins). A evolução deste formato para a participação internacional resultou no que é de mais peculiar à mostra veneziana, o perfil geopolítico a partir do modelo expositivo estabelecido por meio das representações nacionais. Vários países ergueram seus pavilhões em território específico concedido pela prefeitura de Veneza na área do *Giardini*, iniciando pela Bélgica, em 1907. “Por estatuto, os pavilhões nacionais eram (e ainda são) completamente independentes da administração da Bienal, funcionando como embaixadas às quais se aplica o princípio da extraterritorialidade”. (MARTINI, V., 2020, p.481, tradução nossa). Por falta de espaço, a partir de 1995, os novos países participantes passaram a ter seus pavilhões oficiais nos prédios históricos da cidade de Veneza alugados para esta finalidade, por

¹ A partir da Bienal de Veneza, nasceram muitas outras que, igualmente, passaram a ser chamadas “Bienais”. Em pesquisa realizada em 2001 foram encontradas 40 bienais em todo o mundo; já em outra pesquisa realizada pela Bienal de São Paulo em 2008, somaram-se 250 bienais, em um crescimento exponencial. Dentre estas, são incluídas também mostras sazonais com intervalos superiores a dois anos, como a Documenta de Kassel, que tem um intervalo de cinco anos entre as mostras (MAGALHÃES, 2015, p. 114).

² A criação desta exposição teve um objetivo muito bem definido: a tentativa do renascimento de Veneza também como centro de atividades econômicas, desta vez, por meio do comércio de arte, depois que viu seu império mercantil e naval decair quando os portugueses descobriram um caminho alternativo para o Oriente, contornando a África (DI MARTINO, 2013).

uma ou mais edições. Porém, 15 anos antes, o antigo Arsenal de Veneza passou a ser utilizado pela *Biennale* como espaço expositivo. O *Giardini* hospeda atualmente 29 pavilhões nacionais, alguns destes idealizados por célebres arquitetos, construídos em diferentes épocas, sob responsabilidade das nações expositoras e constituem uma antologia de grande valor da arquitetura novecentista. (TONETTI, 2013). A partir dos anos 1970, a mostra buscou a renovação de sua estrutura expositiva, por meio de críticas que apontavam as mostras independentes dos pavilhões nacionais como um impedimento a uma pesquisa fundamentada nos valores da produção das artes visuais proveniente de um conceito uníssono. Com a reforma de 1973 e a instauração dos temas únicos por edição a partir de 1976, decidiu-se que cada nação indicaria uma comissão de especialistas nacionais para seleção dos artistas, dentro dos temas estabelecidos pela *Biennale*, modelo vigente até hoje (MARTINI, 2020).

O pavilhão do Brasil foi erguido no momento do pós-guerra quando o *Giardini* servia como vitrine para a exaltação da imagem nacionalista e promovia a arte moderna no mundo. Antes da sua inauguração, a representação brasileira que estreou na Bienal de Veneza em 1950, foi organizada em salas do Palácio Central que acomodavam as delegações não proprietárias de pavilhão próprio. Não existia ainda o conceito de curadoria, advindo nos anos 1970, mas podemos dizer, hoje, que houve uma significativa alteração no processo de expografia da nossa representação em Veneza, quando o Brasil passou a contar com espaço próprio. Para cada mostra eram formadas comissões que selecionavam os artistas e obras que representariam o país, formadas, em sua maioria, por críticos de arte de renome. O poeta e crítico de arte Murilo Mendes foi o comissário brasileiro em 1964 selecionando os oito artistas e as 126 obras da representação brasileira que inaugurou o Pavilhão Brasil.³ Francisco Matarazzo Sobrinho⁴, o Ciccillo, por meio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi o principal responsável pela primeira e pelas demais representações brasileiras em Veneza, direta ou indiretamente, até o ano anterior à sua morte, 1976, assim como também pela construção do pavilhão brasileiro. Sua atuação em Veneza foi decisiva para a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, idealizada por ele nos moldes da mostra italiana. É importante ressaltar a longa disputa entre Matarazzo e Assis Chateaubriand, fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, pela representatividade do Brasil em Veneza. Na verdade, Chateaubriand tinha como comissário das artes, o italiano naturalizado brasileiro, Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP. Para as participações nacionais, todas as tratativas aconteciam por vias diplomáticas. A *Biennale* enviava o convite oficial aos governos dos países proprietários dos pavilhões, por meio do Ministério das Relações Exteriores da Itália, às embaixadas existentes em Roma.

³ Artistas que expuseram na estreia do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza: Maria Bonomi (25 obras), Almir Da Silva Mavignier (15 obras), Frans Krajcberg (19 obras), Abraham Palatnik (4 obras), Franz Weissmann (1 obra), Glauco Rodrigues (15 obras), Alfredo Volpi (28 obras), e a primeira retrospectiva de Tarsila do Amaral (19 obras).

⁴ Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 20/02/1898 – São Paulo, 16/04/1977) foi um industrial e mecenas, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948 e principal idealizador da Bienal de São Paulo. Foi casado com Yolanda Penteado (1903 - 1983), sobrinha da grande incentivadora e entusiasta do modernismo brasileiro, Olívia Guedes Penteado. Em 1963 doou à Universidade de São Paulo o acervo do MAM, além de sua coleção particular e de sua esposa Yolanda Penteado, o que ocasionou a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP. Sobre a biografia de Ciccillo Matarazzo ver: (ALMEIDA, 1976; PENTEADO, 1976).

O Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza foi inaugurado em 1964, depois de uma tentativa que chegou bem perto de sua realização em 1960 e de muitas especulações desde a estreia do país nesta mostra. A primeira referência à construção de um pavilhão brasileiro em Veneza, encontrada no Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas (ASAC) da Bienal de Veneza foi uma correspondência datada de 1952, enviada a Bardi pelo secretário geral da *Biennale*, Rodolfo Pallucchini, na qual ele sugere a parceria de Matarazzo e Bardi para o empreendimento. Por outro lado, a primeira notícia a qual tivemos acesso sobre o assunto foi em junho de 1957 quando Jayme Maurício⁵ noticiou no *Correio da Manhã* que Francisco Matarazzo “conseguiu terreno na Bienal de Veneza para ser construído o pavilhão brasileiro e, mais, conseguiu que o governo brasileiro financiasse a construção, cujo projeto será realizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e oferecido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo” (p.16). Contudo, o pavilhão não foi edificado no terreno referido e a participação de Niemeyer não aconteceu. Naturalmente, muitas mudanças foram ocorrendo até pelo fato que diplomatas e cargos administrativos do governo brasileiro e da própria mostra eram assumidos por um tempo determinado e quando ocupados por novos nomes a tendência era que outras direções fossem dadas ao projeto inicial. A pesquisadora Marina Barbosa abordou as comunicações sobre a construção do pavilhão brasileiro precedentes aos projetos de 1960 e 1964. De acordo com Barbosa (2015, p.141), houve uma sequência de comunicações entre a *Biennale* e Ciccillo, quando a instituição italiana soube de seu interesse em tomar iniciativa para construção do pavilhão brasileiro. Em correspondência de 1952, o presidente da Bienal de Veneza, Giovanni Ponti, sugere a inauguração na edição seguinte, com resposta negativa justificada pela falta de tempo para o envolvimento de uma ação política interna, junto de autoridades governativas brasileiras, que não dependia somente do MAM. A pesquisadora relata que a ideia do pavilhão não foi retomada em 1956 em razão de não existirem novas áreas edificáveis no Giardini. Mas em 1958, por causa do problema enfrentado pela organização brasileira com a falta de espaço para a instalação da mostra de Lasar Segall, o assunto foi resgatado sem, contudo, ser realizado. E parece que, mais uma vez, as exigências oficiais foram o entrave, segundo Barbosa, para a construção do pavilhão.

Na edição de 1960, o Brasil chegou bem perto da estreia de seu pavilhão, mas no último momento a empreitada não se realizou. O ousado projeto arquitetônico foi assinado por Henrique Mindlin, Giancarlo Palantini e Valmir Amaral e previa um pavilhão-ponte que cruzaria o pequeno canal da ilha de Sant’Elena, continuação dos jardins da *Biennale*. O projeto não foi adiante justificado pelo atraso na entrega das estruturas metálicas que sustentariam o pavilhão, por parte da Companhia Siderúrgica Nacional, situada em volta Redonda. A expectativa era que Oscar Niemeyer assinasse um projeto, mas o *Correio da Manhã*, de 13 de janeiro, informou que “Niemeyer, absorvido com as obras de Brasília, pede a Mindlin que se encarregue do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza” (*CORREIO DA MANHÃ*, 1960, p.2). Assim, o jornal *Diário de Notícias* comunicou em fevereiro o novo arquiteto:

⁵ Jayme Maurício Rodrigues Siqueira (Porto Alegre, 1926- Rio de Janeiro, 1997) foi jornalista e crítico de arte. Sua coluna “Artes plásticas” no jornal carioca *Correio da Manhã*, representa uma das principais fontes de informação oriundas da imprensa a respeito da representação brasileira na Bienal de Veneza, no período tratado. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-jayme-mauricio/>>. Acesso em: 19 Fev. 2019.

“O chanceler Horácio Láfer aprovou os planos de financiamento do pavilhão do Brasil à XXX Bienal de Veneza, cuja inauguração se dará em junho do corrente ano, sendo o projeto do arquiteto Henrique Mindlin.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1960, p.3). O crítico Antonio Bento, no jornal Diário Carioca, de 06 de março, anunciou a aprovação do projeto assinado pelos três arquitetos citados acima para a construção do pavilhão, e informou que, com o objetivo de não prejudicar as antigas árvores do jardim, os autores projetaram uma construção pré-fabricada suspensa sobre o pequeno canal que corta a área da Bienal e paralela à ponte já existente (DIÁRIO CARIOCA, 1960, p.6). O projeto, porém, faliu às vésperas de sua construção, o que para alguns críticos foi também resultado de interesses políticos. Como já visto, o motivo apresentado se pautou na demora da entrega das estruturas metálicas por parte da Metalúrgica de Volta Redonda que chegariam em Veneza somente em torno do dia 31 de junho daquele ano, duas semanas após a inauguração da mostra marcada para o dia 16. Maurício sugere que o pavilhão fosse inaugurado ao final da mostra quando, inclusive, os holofotes poderiam estar todos concentrados nesta inauguração. Contudo, a construção não foi iniciada e as justificativas não agradaram aos críticos e artistas. “A argumentação é um pouco marota, não há dúvida. Mas, que diabo, desde quando fomos nós gente terrivelmente austera e comportada? O importante, vital, é que seja erguido de uma vez esse pavilhão”. (MAURÍCIO, 1960, p.2). A pressa para construir o pavilhão brasileiro ainda em 1960 coincide com o fato de o país ter a sua capital transferida do Rio de Janeiro para o centro do Brasil neste mesmo ano. Brasília foi inaugurada no dia 21 de abril pelo então presidente Juscelino Kubitschek, conforme o plano urbanístico de Lúcio Costa e a arquitetura de Oscar Niemeyer. Muito provavelmente, a intenção de inaugurar o pavilhão do Brasil na edição de 1960 se alinha com a inauguração de Brasília. Seria um importante marco nacionalista difundido pela convergência de duas situações que balizaram e afirmaram o território e a bandeira brasileira. Mas esta ilação não encontrou respaldo nos documentos pesquisados. Diante desta possibilidade, pode-se também deduzir que tenha havido uma relativa pressão por parte do governo brasileiro para a inauguração do pavilhão acontecer ainda nesta edição, sem que as condições necessárias fossem favoráveis ao prazo estabelecido.

Tratando da construção do pavilhão que se efetivou em 1964, temos uma correspondência de abril de 1962 na qual o então denominado *Incaricato d’Affari del Brasile*, numa versão literal, Encarregado de Negócios do Brasil, o diplomata Sérgio Corrêa da Costa, pede ao Comissário Extraordinário da Comuna de Veneza a renovação do *nulla osta*⁶ do terreno disponibilizado no Giardini para a construção do pavilhão em 1960, justificando a construção que deveria acontecer em 1964. Todavia, o terreno concedido na ocasião não foi aquele onde se construiu o pavilhão. Segundo o jornal Última Hora, “não foi muito fácil a realização do projeto, pois, o terreno cedido ao Brasil foi várias vezes trocado, pelo próprio prefeito de Veneza, dificultando a realização do projeto” (ÚLTIMA HORA, 1964, p.3). Em 1963, o Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, enviou uma correspondência ao prefeito de Veneza e outra correspondência ao secretário geral da Biennale,

⁶ A palavra vem do termo latim *nihil obstat* que significa “nada se opõe”. Indica permissão para executar uma ação específica; no administrativo, uma declaração escrita por autoridades com a concessão solicitada.

Alberto Dell'Acqua, no dia 17 de julho, com o mesmo teor, informando que “Il governo brasiliano è pronto ad effettuare la costruzione del detto padiglione entro quest'anno, essendo stata destinata per tale scopo, dall'attuale bilancio, La corrispondente dotazione.”⁷ Na resposta, Dell'Acqua (1963) demonstra entusiasmo pela assertividade da decisão e comunica que o terreno disponibilizado anteriormente foi alterado em função de uma revisão realizada em toda área do *Giardini*. O secretário geral termina sua carta sugerindo que Gouthier comunique, assim que possível, à prefeitura de Veneza sobre a intenção do governo brasileiro para que o espaço de seu pavilhão possa ser inserido no remanejamento da área do *Giardini*. (DELL'ACQUA, 1963). O embaixador responde informando que acolheu a sugestão e enviou esta comunicação ao prefeito de Veneza reafirmando a decisão do Brasil. (GOUTHIER, 1963). O diplomata Hugo Gouthier teve um papel de relevância nesta empreitada uma vez que deu início, com certa antecipação, às tratativas pertencentes ao âmbito diplomático e se manteve comprometido com todo o processo até sua conclusão. Porém, foi Ciccillo quem esteve à frente da construção do pavilhão, com grande empenho, e não se acomodou até que o Brasil tivesse seu próprio espaço em Veneza. A decisão governamental e a decisão pessoal de Ciccillo se convergiram para o sucesso da empreitada. No dia 21 de fevereiro de 1964, Hugo Gouthier avisou a Dell'Acqua, por meio de telegrama, a chegada em Veneza de Matarazzo e de Mário Dias Costa para tratarem sobre a construção do pavilhão.

A aprovação da Prefeitura de Veneza do terreno na aérea do *Giardini* não foi um processo simples porque para receber em concessão esta porção de terra pertencente ao Estado Italiano seria necessária a aprovação do projeto arquitetônico a ser executado junto à Superintendência dos Monumentos. Em 1960, quando o Brasil teve aprovado o terreno, não conseguiu realizar a construção por impossibilidades internas. Jayme Maurício, no Correio da Manhã de 06 de junho de 1964, lembrou os terrenos do *Giardini* que já haviam sido colocados à disposição do governo brasileiro:

O primeiro terreno oferecido pela Municipalidade, ocupando a própria ponte que liga as duas áreas dos jardins públicos, não foi aproveitado, embora o projeto tivesse sido aprovado pelas autoridades de Veneza. O segundo terreno ficava atrás do Pavilhão de Israel, ao longo do canal – também para esse terreno foi feito um projeto em fevereiro deste ano, mas não foi aproveitado por julgarem que atingia a copa de duas árvores próximas do canal. Por esta razão, decidiu a Bienal oferecer um terreno com arborização de maior porte, que só pôde ser encontrado no amplo jardim localizado entre o canal e o pavilhão de Veneza. Em consequência, o Pavilhão do Brasil acabou merecendo uma situação excepcional: no eixo da ponte já referida e do Pavilhão da Cidade de Veneza (CORREIO DA MANHÃ, 1964, p.4).

No dia 28 de fevereiro de 1964, a prefeitura de Veneza assinou a concessão de terreno de cerca de 182m² na área do *Giardini* da Bienal de Veneza para a instalação do pavilhão brasileiro.⁸ Também nesta empreitada referente à construção do pavilhão, vemos o hábito das realizações

⁷ “O governo brasileiro está pronto para efetuar a construção do dito pavilhão ainda neste ano, tendo sido destinado para tal escopo, a dotação correspondente do atual orçamento”. (tradução nossa).

⁸ O memorando de Concessão de terreno foi emitido pela Prefeitura de Roma, por meio de sua Divisão Patrimonial, ao Governo brasileiro. Documento encontrado no ASAC, Bienal de Veneza.

tardias, como acontecia com a organização das representações brasileiras apresentadas finalmente a poucas semanas do início da *Biennale*. No dia 12 de março de 1964, a três meses da inauguração da mostra, Dell'Acqua emitiu uma carta à *Direzione Generale Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri*⁹, em que comunica, com o objetivo de manter informado o Ministério das Relações Exteriores italiano e cumprir práticas oficiais, sobre a situação na qual se encontrava o governo brasileiro em relação à promessa de construir um pavilhão nacional na mostra veneziana. O secretário geral informou que as práticas preliminares exigidas para tal construção não haviam ainda sido concluídas, com o agravante de que a Superintendência dos Monumentos fizera algumas objeções quanto ao projeto apresentado e que, portanto, ele deveria ser modificado e, se aprovado, submetido às autoridades municipais, e para tanto, restava pouco tempo disponível, devendo o governo brasileiro tomar uma decisão, positiva ou negativa, até porque nenhuma empresa de engenharia assumiria este empenho na última hora (DELL'ACQUA, 1964). Ao que tudo indica, os trabalhos de construção começaram entre final de março e início de abril. Não sabemos como foram resolvidas as questões acima referidas e tampouco sobre o tempo empenhado para solucioná-las. O que temos notícia é que em abril daquele ano Dell'Acqua enviou uma comunicação ao advogado Renato Pacileo, representante do Museu de Arte Moderna de São Paulo na Itália, afirmando: “Essendo iniziati lavori nuovo padiglione pregola voler cortesemente sollecitare ínvio dichiarazione ufficiale rinuncia spazio padiglione centrale” (1964).¹⁰ Vale sublinhar que no dia 31 de março os militares destituíram o então presidente João Goulart num Golpe de Estado que deu início a um dos períodos mais conturbados da política no Brasil, podendo esta instabilidade governamental ter afetado as tratativas com Veneza. Porém, nenhum documento correlacionado foi encontrado nesta pesquisa. O depoimento da gravadora Maria Bonomi que participou da representação brasileira deste ano afirma que a inauguração do pavilhão foi marcada pelas consequências do Golpe de Estado no Brasil, não tendo ocorrido cerimônia oficial ou hasteamento de bandeira, como era o protocolo. No último momento, coube a Ciccillo fazer o discurso de abertura, pois os servidores foram exonerados de seus cargos públicos, incluindo o então Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, que apesar de se encontrar em Veneza não podia exercer função diplomática e presidir a cerimônia. As consequências impactaram também a montagem da exposição brasileira que não contou com nenhum apoio por parte do governo. Bonomi relata que às vésperas de inaugurar o pavilhão nacional, toda a delegação se encontrava em completo desarrimo por decorrência deste fato e, em razão disto, os artistas que estavam em Veneza tiveram que realizar todo o trabalho de instalação das obras e preparação do pavilhão.

Ciccillo me dizia: Maria, caiu o governo, quem vai fazer o discurso, quem vai assumir? Eu respondi: Você! Porque tinha que ter um governante, e ficou uma coisa muito estranha, porque o Gouthier não podia mais, ele tinha sido praticamente exonerado, porque mudou

⁹ Direção Geral das Relações Culturais do Ministério das Negociações Exteriores, tradução nossa.

¹⁰ “Havendo iniciado os trabalhos do novo pavilhão, por favor, solicitar que seja emitida uma declaração oficial na qual o Brasil renuncia ao espaço reservado no Pavilhão Central”. (1964, tradução nossa).

a gerência e a gente estava lá em pleno trabalho. Tanto que deixou de existir verba. Deixou de existir tudo. Eu lembro que eu levei as obras da Tarsila cobertas com umas capas de chuva numa gôndola para os Giardini! Até tive problema para descarregar as obras, porque estava sozinha com o rapaz que estava me ajudando, porque sumiu todo mundo. [...] Eu senti muito mais uma coisa de não importância do que de perseguição. Não é que tinha alguém lá que veio pra dizer não, não pode. Simplesmente fomos largados. Tanto assim que não tivemos ajuda, verba, nada oficial. [...] Nós não estávamos cuidando da questão política, mas da questão do país mesmo, de resistir, foi muito importante ter feito o pavilhão. (Informação verbal)¹¹

Maria Bonomi realça o aspecto político que, para ela, foi o fator mais marcante desta representação que inaugurou finalmente o pavilhão brasileiro, junto com a abertura da 32ª Bienal de Arte de Veneza, no dia 20 de junho de 1964.

OS PROJETOS ARQUITETÔNICOS DO PAVILHÃO BRASIL

Nas décadas de 1950 e 1960, a estética dos pavilhões se transformou e se adornou de símbolos modernistas expondo, também, uma imagem nacional que já se apresenta externamente, por meio do projeto arquitetônico do pavilhão (TONETTI, 2013). O primeiro anteprojeto arquitetônico do pavilhão do Brasil foi assinado por Niemeyer, conforme se encontra no livro *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*,¹² de Marco Mulazzani, que relata sobre um documento encontrado no arquivo de Henrique Mindlin intitulado “Pavilhão de Veneza – Ante Projeto”, assinado por Oscar Niemeyer Filho. Neste esboço, que não indica um local específico para sua instalação e, também, não está datado, consta uma espécie de tenda feita com telhas de alumínio sustentadas por cabos de aço e suspensa por seis duplas de colunas de concreto revestidas por pedras. Segundo Mulazzani (2014, p.127), este esboço em sua estrutura estética se aproxima muito daquele conhecido hoje como Casa Cavanelas que o arquiteto desenvolveu, em 1954, para esta importante família, no município de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Porém, no projeto do pavilhão-ponte não se encontram semelhanças com o anteprojeto de Niemeyer, além da leveza e da transparência. Jayme Maurício menciona o Pavilhão Brasil, no Correio da Manhã de 16 de junho de 1964, quando escreveu sobre sua inauguração: “É uma luta que se trava há cerca de vários anos, desde a II Bienal de São Paulo, sendo o projeto inicial de Oscar Niemeyer. Nunca houve verba suficiente. Agora aconteceu” (CORREIO DA MANHÃ, 1964, p.10). A II Bienal de São Paulo ocorreu em 1953, um ano antes do projeto desenvolvido para a Casa Cavanelas. Em outra nota de 1958, Jayme Maurício comenta sobre o desaparecimento do anteprojeto de Niemeyer que, segundo o crítico, já havia sido aprovado e subvencionado, como resultado de um trabalho intenso de Ciccillo. “Niemeyer fizera apenas um risco, sem desenvolvimento. Quanto à animação existente a respeito,

¹¹ Entrevista de Maria Bonomi concedida à autora, por telefone, em 26 de fevereiro de 2019.

¹² Guia dos pavilhões da Bienal de Veneza desde 1887, tradução nossa.

há uns dois anos, desapareceu misteriosamente”. (CORREIO DA MANHÃ, 1958, p.12). No entanto, Niemeyer se retirou da empreitada com a justificativa de que não havia tempo à disposição para outros compromissos, uma vez que se encontrava empenhado no projeto arquitetônico de Brasília (MAURÍCIO, 1958, p. 12).

No ano de 1960, o projeto quase realizado de autoria de Henrique Mindlin, Giancarlo Piretti e Walmyr Amaral encontrou como solução para o espaço já saturado do Giardini, conforme a pesquisadora Ana Carolina Tonetti (2013, p.83), uma engenhosa estratégia de implantação, um pavilhão ponte que interliga as duas margens do parque cortado pelo canal do Giardini, em que “Segundo os arquitetos o partido era sóbrio e discreto, e o pavilhão seria elevado do solo 5,00 metros sobre a ponte existente”. Uma publicação da Bienal de Veneza a respeito de seus pavilhões descreve o pavilhão-ponte como um projeto que prevê:

Una unica sala di esposizione di 25x10m, con due accessi alle estremità; il volume scatolare, alto 4,30m alla quota di gronda, è coperto da un tetto piano con lucernari ed è provvisto all'interno di un velario diffusore. Due ampie vetrate, al centro delle pareti affacciate sul canale, intendono accentuare le caratteristiche di “trasparenza” dell'edificio, mentre il pavimento in assi di legno leggermente distanziate permette “l'entrata della fresca brezza del canale”. (I Padiglione della Biennale Venezia, 1988, p.117).¹³

Conforme já vimos, este projeto do pavilhão ponte, embora tenha sido aprovado pela Prefeitura de Veneza em fevereiro de 1960, não foi realizado pelos motivos já mencionados. No Correio da Manhã de 25 de agosto de 1960, Jayme Maurício divulga sobre outra possibilidade de implantação de um pavilhão brasileiro em Veneza que, segundo o crítico, foi a solução encontrada pelo Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier (p.2). Pelo que se entende, a ideia era transportar para o Giardini da *Biennale* “o pavilhão do arquiteto Sérgio Bernardes projetado para a Companhia Siderúrgica, em 1954, no Parque Ibirapuera, São Paulo”, ou seja, levar para Veneza uma estrutura já existente no Brasil (MAURÍCIO, 1960, p.2). Sobre este pavilhão assinado pelo arquiteto Sérgio Bernardes, que também foi o autor do pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Bruxelas em 1958, não foram encontradas mais informações a respeito. De acordo com Jayme Maurício, chegou-se a uma “solução econômica que atendia perfeitamente os quesitos necessários pela solução Mindlin [...] com a ‘transferência’ do Ibirapuera para Veneza do pavilhão de Sérgio Bernardes, com solução idêntica (sobre um riacho), e surpreendentemente nas mesmas proporções.” (MAURÍCIO, 1960, p.2).

O projeto finalmente realizado foi de autoria oficial do italiano Amerigo Marchesin e construído ao longo do canal que separa o Giardini da ilha de Sant’Elena, a poucos metros da margem do rio e costeando o longo Pavilhão Veneza. Matteo Ballarin, em seu livro *Architettura*

¹³ Uma única sala de exposição de 25 x 10 m, com dois acessos às extremidades; o volume da caixa, com altura de 4,30 m, é coberto por um telhado plano com claraboias duas amplas vidraças, no centro das paredes sobre o canal, permitem acentuar a característica de transparência da construção, enquanto o piso formado com ripas de madeira, levemente distanciadas, permite a entrada da brisa fresca do canal. (I Padiglione della Biennale Venezia, 1988, p.117, tradução nossa).

Venete, comenta sobre a estrutura física do Pavilhão Brasil que se compõe de “*Due scatole collegate tra di loro da una possente trave di calcestruzzo [...] La prima scatola, di circa 80 metri quadrati, ha un’altezza interna di 4 metri ed è rivestita esternamente di doghe di legno proveniente dal Brasile; la seconda scatola, di superficie doppia, è alta 6 metri.*” (2015. p.60)¹⁴. A respeito do aproveitamento dos espaços e sua utilização para a finalidade artística, a Revista Módulo 38 publicou sobre como se destinaria o pavilhão:

As esculturas estarão dispostas no pátio que ladeia o bloco menor. Um forte elemento horizontal marca a entrada e, atravessando o prédio, define o eixo da circulação. Internamente, as variações nas alturas e nos usos da luz natural caracterizam os espaços. O mais baixo, destinado a gravuras, é relacionado com os pátios de esculturas através de amplas vidraçarias. O bloco maior, próprio a exposições de pinturas, é vedado aos espaços externos, deixando-se apenas uma faixa envidraçada junto ao teto para propiciar o ambiente mais favorável à contemplação das obras expostas (REVISTA MÓDULO 38, 1964, p. 34).

A autoria do pavilhão brasileiro não é clara e em diferentes fontes pode-se encontrar como autor Mindlin ou Marchesin. De acordo com Ballarin, o arquiteto veneziano Amerigo Marchesin participou da elaboração do projeto anterior como assistente e, curiosamente, apenas seu nome aparece na *Licenza Edilizia al Municipio di Venezia*¹⁵, datado em 23 de março de 1964. O arquiteto Yves Bruand em “*Arquitetura Contemporânea no Brasil*” (1981, p.256, apud Tonetti, 2013, p.83) credita a autoria ao escritório Henrique Mindlin e Associados. Tonetti faz uma análise sob o ponto de vista arquitetônico do pavilhão:

A implantação de grande força no projeto original, embora polêmica, respeitava o conjunto clássico organizado em torno do jardim configurado pelo longilíneo pavilhão Veneza. Ao compartimentar o grande salão em quatro galerias menores, o novo projeto confere ao corredor central um sentido de passagem sem a mesma interação entre os espaços interno – expositivo – e externo propiciada pelo edifício ponte. Também em função da nova implantação, cria-se um sentido de frente e fundos às fachadas, efeito reforçado pelo pequeno jardim tropical com espelho d’água implantado entre o pavilhão brasileiro e o pavilhão Veneza ao fundo, que elevado do solo por um pequeno embasamento que contorna o edifício, evoca a conjunção do terraço e do jardim - tradição italiana - sem qualquer integração com as galerias. [...] o legado da arquitetura brasileira na Bienal em seu período de maior projeção internacional com a recente inauguração de Brasília, se vê representada por uma expressão específica da produção deste período muito mais relacionada (TONETTI, 2013. p. 83-84).

Este projeto, segundo Jayme Maurício no *Correio da Manhã* (1964, s/p), teve o acabamento realizado pela firma Atelier Sistina de Enrica e Arturo Profilli, a mesma que venceu a concorrência

¹⁴ “Duas caixas ligadas entre elas por uma potente trave de concreto. [...] A primeira caixa de cerca de 80 metros quadrados, tem uma altura interna de 4 metros e é revestida externamente por madeira proveniente do Brasil; a segunda caixa de superfície dupla, tem 6 metros de altura” (2015, p.60, tradução nossa).

¹⁵ Alvará de Construção do Município de Veneza, tradução nossa.

para o pavilhão provisório do Brasil na Trienal de Milão, em 1964, projeto de Lúcio Costa. O Correio da Manhã de 10 de julho de 1964 pontuou que o pavilhão não se encontrava completamente acabado, mas em condições de receber as obras, pois o tempo para sua construção fora de cerca de 45 dias, em plena temporada turística de uma cidade onde o transporte é feito por barcos (p.2). De acordo com Ballarin (2015, p.60), a primeira sala foi projetada para mostras com obras de medidas mais reduzidas com a iluminação natural que entra pelas laterais. A outra sala, maior, abriga as obras de maiores dimensões e tem sua luz, também natural, que entra por uma faixa de vidro colocada na parte superior das paredes. Na parte detrás, a construção é arrematada com um espelho d'água que originalmente compreendia também um sistema de fontes. A simplicidade do pavilhão é constantemente traduzida em uma grande flexibilidade para abrigar variados estilos e perfis de obras. Como exemplo, as telas de Tarsila do Amaral, com suas cores vibrantes e genuínas, foram escolhidas para a inauguração do pavilhão e, em 2001, ambientes não estáticos e orgânicos reproduziam o ventre materno e constituíam a instalação de tecidos estofados de Ernesto Neto.¹⁶ Na correspondência que o Consulado do Brasil em Milão enviou para a Bienal de Veneza, em comunicado oficial sobre o contrato assinado para a construção do pavilhão, o Cônsul Ministro Landulpho A. Borges da Fonseca (1964) escreveu:

Uno dei principali obbiettivi del mio Governo in questa iniziativa: offrire agli artisti brasiliani un ambiente più vasto e permanente per la loro presenza in codesto tradizionale concorso dell'arte moderna nel mondo. Così pure sarà stato fatto un altro passo nell'incremento delle relazioni di stima e collaborazione reciproca che, per ispirazione iniziale e sforzo di un eminente brasiliano, il nostro comune amico Francisco Matarazzo Sobrinho, e di alcune personalità italiana ugualmente illuminate, si sono iniziate già da qualche tempo fra le Biennali di Venezia e di São Paulo.¹⁷

A construção do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza ocorreu no momento do pós-guerra quando a mostra, ao buscar se desvincular de sua instrumentalização pelo fascismo, resgatando a historicidade da arte, estabeleceu uma dimensão de museu, o que gerou críticas pelo não cumprimento de sua função cultural e artística contemporâneas. O discurso nacionalista influenciou o governo brasileiro a conquistar território nas áreas verdes do Giardini que serviram também à diplomacia cultural e à visibilidade nacional. As irmãs Martini afirmam que “Como no início do século 20, mesmo em plena globalização cada vez mais países buscam a identidade cultural, e, muitas vezes, também política, por meio da própria presença na Bienal de Veneza, vitrine cultural e internacional por antonomásia.” (MARTINI, F.; MARTINI, V., 2013, p.22). Somado a esse viés nacionalista, havia o papel do grande certame artístico de chancelar artistas de todo mundo. A mostra veneziana era

¹⁶ NETO, Ernesto. *Cosmos*, 2001.

¹⁷ Um dos principais objetivos do meu governo com esta iniciativa: oferecer aos artistas brasileiros um ambiente mais amplo e permanente para a presença deles neste tradicional concurso da arte moderna no mundo. Assim, terá sido feito um outro passo no incremento das relações de estima e colaboração recíproca que, por inspiração inicial e esforço de um eminente brasileiro, o nosso amigo em comum Francisco Matarazzo Sobrinho, e de algumas personalidades italianas igualmente iluminadas, já foram iniciadas há algum tempo entre a Bienal de Veneza e a de São Paulo. (Tradução nossa).

o palco mais importante e inaugurar o pavilhão brasileiro em seus jardins representou a presença oficial da arte moderna brasileira perante o mundo. A Bienal de Veneza concentrava o fascínio do mundo das artes e a experiência de mais de meio século na organização de mostra sazonal internacional. Para Francisco Matarazzo, como grande visionário e empreendedor, a construção do pavilhão brasileiro na *Biennale* fazia parte de uma espécie de arcádia artística e cultural. E não se acomodou até que o Brasil tivesse seu próprio pavilhão em Veneza.

REFERÊNCIAS

BALLARIN, Matteo. *Architetture venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia*. Treviso: RG Editore, 2015.

BIENNALE DI VENEZIA. *I Padiglioni della Biennale di Venezia 1887-1988*. Milano: Electa, 1988.

CAGOL, S. C; MARTINI, Vittoria. The Venice Biennale at Its Turning Points: 1948 and the Aftermath of 1968. In: GARCÍA, N. H; MAYAYO, Patricia; CARRILLO, Jesús. (Org.) *Making Art History in Europe After 1945*. Abingdon: Routledge, 2020.

DI MARTINO, Enzo. *La Biennale di Venezia: 1895-2013*. Roma: Papiro Art, 2013.

I Padiglione della Biennale Venezia. Milão: Electa Spa, Milano, 1988.

MAGALHÃES, A.G. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília vol.1, nº 7.

MARTINI, Federica. MARTINI, Vittoria. I Giardini: Topografia di uno spazio espositivo. In: JAAR, Alfredo. *Venezia, Venezia*. Nova Iorque: Actar, 2013.

MARTINI, Federica. *Pavilions Architecture at the Venice Biennale*. In: IRELAND, Robert; MARTINI, Federica. *Pavilions Art in Architecture*. Bruxelas: La Mulette, 2013.

MARTINI, Vittoria. *The Evolution of an Exhibitory Model*. Venice Biennale as an Entity in Time. In: *Contemporary Art Biennials, Our Hegemonic Machines*, Zurique, OnCurating.org, volume 46, junho de 2020.

MARTINI, Vittoria. The Space of the Exhibition: The Multi-Cellular Structure of the Venice Biennale. In: IRELAND, Robert; MARTINI, Federica. *Pavilions Art in Architecture*. Bruxelas: La Mulette, 2013.

MULAZZANI, Marco. *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*. Milano: Mondadori Electa, 2014.

Revista Módulo. Arquitetura e artes visuais no Brasil. Número 38. Rio de Janeiro, dezembro, 1964.

TESES E DISSERTAÇÕES

BARBOSA, M. M.. *MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)*. 2015. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MARTINI, M. V. *La Biennale di Venezia 1968 – 1978. La rivoluzione incompiuta*. 2011. Tese de Doutorado. Scuola di Studi Avanzati in Venezia da Università Ca' Foscari Venezia, Veneza, 2011.

TONETTI, A. C. *Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões*. 2013. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CORRESPONDÊNCIAS

COSTA, Sérgio Corrêa. [*Correspondência*]. Destinatário: Comissário Extraordinário da Comuna de Veneza. Roma, 26 abr. 1962. Carta. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

DELL'ACQUA, Alberto. [*Correspondência*]. Destinatário: C. Salemi. Veneza, 12 mar. 1964. Carta. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

DELL'ACQUA, Alberto. [*Correspondência*]. Destinatário: Hugo Gouthier. Veneza, 31 jul. 1963. Carta. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

DELL'ACQUA, Alberto. [*Correspondência*]. Destinatário: Renato Pacileo. Veneza, 15 abr. 1964. Telegrama. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

FONSECA, Landulpho A. Borges. [*Correspondência*]. Destinatário: Bienal de Veneza. Milão, 20 abr. 1964. Comunicado oficial. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

GOUTHIER, Hugo. [*Correspondência*]. Destinatário: Alberto Dell'Acqua. Roma, 17 jul. 1963. Carta. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

GOUTHIER, Hugo. [Correspondência]. Destinatário: Alberto Dell'Acqua. Roma, 8 ago. 1963. Carta. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

GOUTHIER, Hugo. [Correspondência]. Destinatário: Alberto Dell'Acqua. Roma, 21 fev. 1964. Telegrama. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

PALLUCCHINI, Rodolfo. [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Veneza, 8 abr. 1952. Carta. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

PERIÓDICOS

BENTO, Antônio. O Brasil na Bienal de Veneza. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1960. Artes, p. 6.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 13 jan. 1960. Itinerário das Artes, p.2.

DIÁRIO DE NOTÍCIA. Distrito Federal, 05 fev. 1960. Pomona Politis, p. 03.

MAURÍCIO, Jayme. Ainda o Pavilhão do Brasil em Veneza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1964. Itinerário das Artes, s/p.

MAURÍCIO, Jayme. Atraso no Pavilhão do Brasil em Veneza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1960. Itinerário das Artes, p.2.

MAURÍCIO, Jayme. Gouthier e Pavilhão do Brasil em Veneza: Sérgio Bernardes substituirá Mindlin. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 ago. Itinerário das Artes, 1960. p.2.

MAURÍCIO, Jayme. O Brasil na XXXII Bienal de Veneza (I). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1964. Itinerário das Artes, p.2.

MAURÍCIO, Jayme. O Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1957. Itinerário das Artes, p.16.

MAURÍCIO, Jayme. Pavilhão do Brasil em Veneza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1959. Itinerário das Artes, p.12.

MAURÍCIO, Jayme. Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1964. Itinerário das Artes, p.4.

MAURÍCIO, Jayme. Pavilhão, necessidade urgente. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1958. Itinerário das Artes, p.12.

ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro, 2 jun. 1964. Umas e outras, p.03.

ENTREVISTA E INFORMAÇÃO VERBAL

BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. Contato realizado por telefone (28 min). Entrevistada pela autora em 26 de Fevereiro de 2019.

MUSCARÀ, Luca. Aspecto geopolítico dos pavilhões de Veneza. Informação verbal, 29 de outubro de 2020.

PIERRE RESTANY ENTRE CARTAS: REVISITANDO A SALA ESPECIAL *ART ET TECHNOLOGIE* (1969)

CLÁUDIO DE MELO FILHO

O projeto de realização de uma sala especial destinada à união entre os campos da arte ambiente e da tecnologia foi inicialmente afirmado como um ponto alto da X Bienal de São Paulo. A “Sala especial de arte e tecnologia” foi pensada a partir das proposições do crítico Pierre Restany em consonância com sua atuação crítica e política no Brasil ao longo da década de 1960. Em geral, para o francês, a Bienal de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, deveria atualizar-se frente às novas proposições artísticas da época (FILHO, 2019). Esse momento na história da Bienal de 1969 é marcado não só por insatisfações com vínculos políticos-culturais daquele ano, mas também por contínuas contestações ocasionadas por meio de sua organização institucional. O agravar das questões institucionais da Fundação Bienal resulta, em sua 10ª edição, em uma mostra instável e incerta. É neste panorama em que a proposta de Restany é construída e posteriormente dissolvida. Neste texto procuro reconstruir, pelo menos em parte, o que seria a Sala Especial *Art et Technologie*, a partir de sua proposta inicial. Esta sala foi um dos temas trabalhados em minha dissertação de mestrado, defendida em 2019, na qual privilegiei uma metodologia investigativa, em que os documentos acessados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, e matérias em periódicos da época, foram minhas principais fontes de trabalho¹. Eles revelaram as particularidades do projeto de Restany, bem como o contexto histórico-artístico da época, as desistências de artistas de sua participação na X Bienal e a “onda” de contestações políticas posteriores.

O debate sobre as reformulações da mostra já estava refletido em diversas matérias de jornais e textos críticos da época². E assim, as inquietações sobre a Bienal de São Paulo que levaram Ciccillo a concordar em encontrar com Restany no ano de 1966, por ocasião da Bienal de Veneza (informação verbal)³. Neste momento, Restany já sugeria introduzir novas possibilidades em torno da organização da mostra brasileira. Sua intenção era aconselhar Ciccillo a dar maior abertura às

¹ Neste texto optei por manter os relatos contidos nas cartas e periódicos como escritos originalmente, mesmo que muitas vezes contenham erros gramaticais e de digitação.

² Segundo Caroline S. Schroeder (2011) as contestações sobre a organização da mostra ganham corpo a partir de sua oitava edição.

³ Fala da Profª Dr.ª Lisbeth Ruth Rebollo em ocasião de uma mesa redonda em honra a Pierre Restany na XLVI AICA, 25 de set. 2013.

novas vertentes artísticas na América Latina e, com isso, garantir um meio seguro para legitimar suas atividades críticas dentro do território nacional.

Dois anos após esse encontro, em documento de 2 de agosto de 1968, Restany revela que parte da insatisfação aos modos de organização das edições da Bienal paulistana ainda estava em sua mente, reiterando seu desejo pelas reformulações da mostra brasileira, porém, consciente de que esta reformulação poderia não ser bem-vista no cenário da arte tradicional:

“A la suite de nos discussiens à Venise je vous ai promis de vous faire part de mês réflexions concernant la reforme de la Biennale de Sao Paulo. Je sais combien dans um tel domaine la critique aisée et la réformo difficile. Aussi ai-je pensé à “équilibrer” mes propositions.” (RESTANY, 1968a).⁴

No documento, o crítico francês faz duas propostas para o magnata paulistano. A primeira era destinada à definição de uma exposição mundial pautada em um tema geral, que ainda tecia críticas às representações nacionais e aos preços abusivos das obras. Para Restany, uma exposição de arte mundial deveria ser feita baseada em tópicos técnicos e com temas suficientemente amplos. Podemos assim notar que Restany antecipa o pensamento que duas décadas adiante viria a se concretizar com a curadoria de Walter Zanini frente à instituição, em 1981.

Os temas sugeridos pelo crítico equiparavam arte, arquitetura, novas formas, ambientes e até proposições que questionam o “futuro do artista”:

“Je crois qu’il est indispensable de supprimer les prix et les abusives distinctions nationales. La confrontation mondiale des œuvres d’art doit s’opérer auteur d’un thème suffisamment technique et suffisamment large: Art e architecture, art et technologie, l’artiste dans la vie future, formes nouvelles, l’environnement, etc.” (RESTANY, 1968a).⁵

As outras recomendações descritas neste documento passavam pela crítica da atuação do Estado Nacional, em plena ditadura militar, na organização da Fundação Bienal de São Paulo. Em soma: a criação de comissões de prêmios com a participação de especialistas internacionais e uma mostra centralizada nos artistas atuantes, principalmente na América. Entretanto, seguramente tais medidas enfrentaram certa resistência por parte da Fundação Bienal e por seu próprio presidente. Em uma réplica datada de 10 dias após a carta do crítico francês, Francisco Matarazzo Sobrinho vê pessoalmente interessante a proposta de um tema geral e a intencionalidade positiva ao abarcar na mostra temas futuros. Todavia, como educadamente de costume, ao rejeitar uma proposta dizia: “em vista as correntes internacionais de arte, seria difícil aplicá-la no momento”⁶. Tais dizeres eram uma

⁴ Seguindo nossas discussões em Veneza, prometi compartilhar algumas reflexões sobre a reforma da Bienal de São Paulo. Eu sei o quanto em tal campo a crítica é fácil e a reforma difícil. Então pensei em “equilibrar” minhas propostas. (RESTANY, 1968, tradução nossa)

⁵ “Eu acredito que é essencial suprimir os preços e distinções nacionais abusivas. O confronto mundial das obras de arte deve ocorrer com o assunto suficientemente técnico e amplo o suficiente: arte e arquitetura, arte e tecnologia, o artista da vida futura, novas formas, o meio ambiente, etc.” (RESTANY, 1968, tradução nossa)

⁶ “Quoique votre proposition d’une thème me semble excellente ayant em vus les futures mostres internationales d’art, ce serait difficile de l’appliquer em ce moment” (MATARAZZO SOBRINHO, 1968a).

forma evasiva comum às propostas de reformulações da mostra sugeridas ao presidente. Ademais, Ciccillo alegou que a Bienal já estava em preparação e não seria possível fazer uma mudança tão estrutural, visto que as cartas convite haviam sido enviadas pelo Itamaraty para os artistas e algumas até já respondidas (FILHO, 2019).

Nenhuma das reestruturações propostas pelo crítico francês é acolhida na 9ª edição da Bienal de São Paulo. Entretanto, de uma forma amigável e considerando a crescente importância de Restany no cenário da crítica global, Ciccillo, ao final da carta, acrescentou algumas ressalvas. Ele reintegra a importância de ter um crítico concentrado nas tendências mais atuais da arte e destaca que as opiniões sobre as reformulações da mostra são essenciais para mantê-las atualizadas, e acima de tudo, dinâmicas. Francisco Matarazzo ainda aconselha Restany a escolher um entre os tópicos por ele mencionados para pensar na ideia de uma sala especial que poderia ser executada na próxima edição da mostra, com a condição de sua responsabilidade total:

“Je crois que nous pourrions choisir un, parmi les thèmes cités dans votre lettre, à être sollicité des pays participants (V. seriez bien obligé de nous indiquer les Pays, les artistes, le numéro maximum d’ouvres par Pays ou par chaque artiste) pour en organiser une salle spéciale. Ceci donnerait une idée, déjà à la prochaine Biennale, de comment ce serait et comment fonctionnerait dans le future une exposition mondiale avec un thème déterminé.”
(MATARAZZO SOBRINHO, 1968a).⁷

A sugestão de Ciccillo de se realizar na 10ª edição da Bienal um espaço direcionado às propostas feitas pelo crítico francês, reduziram a sua decepção quanto à recusa de suas ideias. Restany havia entendido que as reformulações da Bienal de São Paulo enfrentavam muitos obstáculos. Elas não só implicariam em uma mudança no estado de espírito por parte dos artistas e dos especialistas em arte, mas também das funções administrações da Fundação. Restany, em 30 de agosto de 1968, aceita a proposta da criação de uma sala especial. E em carta, revela o esboço de duas propostas, cuja escolha deixaria a cargo da Bienal: i) sala “ambiente estrutural” – *L’environnement structurel* –; ii) sala “arte e tecnologia” - *Art et Technologie* (FILHO, 2019). Aqui, apenas trataremos da segunda.

SALA ESPECIAL *ART ET TECHNOLOGIE*

O Novo Realismo difundido por Restany desde a década de 1950 não tinha como principal pauta o desenvolvimento tecnológico. Entretanto, é evidente em sua construção teórica, várias passagens em que há referência a uma “revolução tecnocientífica” (RESTANY, 1979). Este fato nos revela, mesmo que de modo embrionário, sua atenção aos processos tecnológicos nas artes. Isto reverbera diretamente na proposta inédita de junção entre dois campos em uma mostra Bienal

⁷ Acredito que poderíamos escolher um dos temas mencionados em sua carta para ser solícito dos países participantes (V. seria obrigado a nos dizer os países, os artistas, o número máximo de trabalhos por país ou por cada artista) para organizar uma sala especial. Isso daria uma ideia, já na próxima Bienal, de como seria e como uma futura exposição mundial seria estabelecida com um tema determinado (MATARAZZO SOBRINHO, 1968a, tradução nossa).

em 1969. Antes da análise efetiva da proposta, faz-se necessário um livre e breve retorno à crítica impressa do período, a fim de indicar o vínculo tecnológico na teoria de Restany sobre Novo Realismo.

Em matéria ao periódico brasileiro *Diário de Notícias* (RJ), de 23 de outubro de 1964, Restany realçava algumas problemáticas que impossibilitaram o desenvolvimento das pesquisas acerca da tecnologia nas artes. Ele argumentava que o homem “submisso a máquina” e detentor de um temor ao progresso cientificista, estava acostumado a ver na tecnologia uma ameaça, de certo modo fantasiosa, para a humanidade e a natureza. No entanto, ressalva que na década de 1960, os tempos eram outros. O homem percebia e atuava mediante o progresso científico-tecnológico em que estava imerso. Com esse panorama, há uma mudança no tradicionalismo dos personagens do campo das artes plásticas. O próprio papel do artista afastava-se do comum:

Precisa-se de homens para alimentar a memória dos cérebros eletrônicos, ou para calcular voos dos engenhos siderais. Então, para o artista de hoje, o problema que se impõe é fazer uma arte de interação social. O artista de hoje não se sente mais fora do mundo nem repudiado por ele. Ao contrário, está totalmente integrado na sociologia e na tecnologia (RESTANY:..., 1964).

Restany aponta que o cerne da problemática está justamente ligado ao estado da arte. Ao ser questionado, na mesma matéria, sobre como o artista assume esta pulsão do contemporâneo, responde:

A Europa esteve particularmente sensível a isto, porque depois das guerras mundiais, principalmente da segunda guerra, a Europa Ocidental foi radicalmente transformada na sua estrutura. Primeiro, de um Continente Antigo, tornou-se um Continente Novo. (...) A luz desta Europa jovem e tão moderna (pois foi construída depois da guerra), é preciso considerar o fenômeno artístico atual. Para o artista europeu de hoje, 50 anos depois da arte abstrata, ele tem que voltar a fincar os pés no chão e a encontrar outros gêneros (RESTANY:..., 1964).

Isto posto, o problema estava também na dificuldade em encontrar novos meios de expressão, novas experiências e materiais de acordo com a época corrente (ARTE..., 1964, p. 20). Dificuldade ultrapassada ao final da década, ao revelar a superação da pintura de cavalete “pelo objeto, pelo inflável, pelo ambiente, pelo happening, pela participação” (RESTANY..., 1969, Itinerário das artes, p. 1). Ao evidenciar a mudança nos materiais e proposições, também salienta outra finalidade da arte. Sua motivação essencial já não era mais a evasão do mundo ou sua recusa, mas, ao contrário, a participação cada vez mais profunda na realidade contemporânea, em sua plena autenticidade.

No momento que as ideias de Restany eram difundidas na mídia impressa do Brasil, sua segunda proposta para a realização da X Bienal de São Paulo já estava pronta. Ela foi revelada no mesmo documento de 2 de agosto de 1968: uma mostra especial constituída em torno de um tema mais específico do que a *L'environnement Structurel*. Esta proposição concentraria as obras destinadas à arte e ao pensamento tecnológico e evidenciava a participação de 40 obras de 13 países diferentes. Os nomes foram previamente levantados por Restany, deixando claro que sua

proposta tecnológica escapava de uma categoria única. Tecnologia para ele, nesta ocasião, trava-se mais de uma convenção. Muitos dos artistas escalados trabalhavam com meios não tradicionais à arte, mas não necessariamente com manifestações da tecnologia industrial como computadores ou máquinas. Além disso, a maioria dos convites feitos por Restany era direcionado a artistas amigos que direta ou indiretamente estiveram relacionados com o movimento do Novo Realismo, casos como: César, Tinguely e Christo.

CARTAS-CONVITES, *MON CHER AMI*

Após aprovação da proposta de Restany pela Fundação Bienal de São Paulo, iniciou-se o processo de convites: Ciccillo Matarazzo remeteu convites às embaixadas dos países e Restany enviou-os diretamente aos artistas. O período de cinco meses após a autorização da Fundação Bienal para a realização do projeto – de setembro de 1968 a janeiro de 1969 – foi destinado a especulações e convites aos artistas. Contudo, a organização da Sala teve origem de um acordo de cavalheiros e do anseio participativo de Restany. Por esse motivo, muitas das vezes, embaixadas e artistas não entendiam bem a proposta da Sala especial e ficavam em dúvida quanto à sua realização.

A carta-modelo, em nome de Ciccillo, destinada às embaixadas pode ser dividida em três seções: i) Apresentação da sala de arte e tecnologia e de Pierre Restany; ii) Justificativa da proposta e; iii) Artistas sugeridos para a participação. As cartas enviadas tinham duas páginas com mensagens cordiais, porém não explicavam claramente a proposta de Restany. Talvez, nem mesmo Ciccillo havia entendido. Evidenciando mais detalhes, a carta modelo concentrava-se em sua justificativa:

Com a iniciativa das salas coletivas, com tema determinados, a Fundação Bienal de São Paulo está procurando estabelecer dimensões novas às nossas futuras manifestações internacionais de artes plásticas. Procuramos, assim, renovar permanentemente nossa Bienal, possibilitando a confrontação mundial de obras de arte versando sobre um tema suficientemente técnico e suficientemente amplo (MATARAZZO SOBRINHO, 1968b).

Já Pierre Restany, ao escrever uma carta, iniciava sempre com os dizeres: “*Cher Ami*”, uma maneira afetiva de demonstrar interesse pessoal pelo destinatário. Em toda a vida de Pierre Restany as cartas tiveram profundo impacto no agenciamento artístico e teoria crítica que realizou⁸. O próprio convite de Restany passava pelo modelo em que havia escrito a próprio punho e assim como Ciccillo, dividia-se entre as apresentações formais sobre a Bienal e os espaços e recursos limitados para sua realização:

⁸ Devido a este importante aspecto na história de Restany, em 2007 foi realizada uma exposição acerca da relação de Restany e Jean Tinguely através de suas correspondências. A exposição “*Cher Pierre – Lettres de Jean Tinguely à Pierre Restany*” aconteceu entre 2 de maio e 13 de julho de 2007 no “*L’Institut national d’histoire de l’art*” em Paris. A começar pelo primeiro encontro entre eles, ainda em meados da década de 1950, a amizade levaria para além do envolvimento com o Novo Realismo. As cartas revelam-se como objetos artísticos de extrema expressividade gráfica. Nelas o texto se entrelaça inextricavelmente com inúmeros signos gráficos e camadas de cor em diferentes tonalidades. Sem dúvida as cartas de *Tinguely-Pierre* revelam-se como obras prontas. Entretanto, no que concerne às postagens referentes a X Bienal de São Paulo, o otimismo gráfico passa longe de ser digno de nota.

Ce panorama nullement exhaustif a été limite à 40 participants pour d'évidentes raisons pratiques. Vous avez été sélectionné parmi ces 40 participants qui proviennent de 13 pays. (...) Chaque artiste invité participe à l'exposition Art et Technologie avec une seule oeuvre. Le format n'est pas limite; je souhaite seulement éviter le gigantisme. (...) En espérant recevoir une prompte réponse de votre part, recevez, cher ami, mêt sentiments les meilleurs⁹ (RESTANY, 1968b).

Após a realização do levantamento dos artistas interessados, a organização da X Bienal de São Paulo deveria tomar algumas providências para manejar o custeio de envio das obras. Uma das propostas, seria o envio coletivo das obras que estariam no mesmo país, a fim de minimizar o custo de frete. Outra medida era o convênio com o extinto Governo do Estado da Guanabara. O governo do Rio custearia as despesas referentes ao transporte e seguro de quatorze artistas, dos quais onze de várias nacionalidades se encontravam em Paris, dois em Nova York e um em Londres. O valor empregado pelo Estado seria de 100 a 110 mil cruzeiros. A Bienal de São Paulo encarregar-se-ia do transporte e seguro dos demais artistas, somando 24, já que dois – Tinguely e Takis – não iriam participar.

A RÁPIDA DISSOLUÇÃO

O desenvolvimento da organização da sala de arte e tecnologia é interrompido com a tomada de posição política de Restany em oposição à censura aos meios culturais e aos artistas sofrida após o AI-5. A situação do campo das artes plásticas no Brasil não era favorável à liberdade de expressão, relatadas em contínuas represálias a artistas, intelectuais e mostras de arte do período. Em suma, as medidas que foram sofridas principalmente por Mario Pedrosa e Niomar Bittencourt levaram Restany a desistir da participação da mostra brasileira e a movimentar um boicote internacional. As notícias do regime civil-militar brasileiro corriam ao redor do mundo, e causavam repercussões negativas em países em que a liberdade de manifestação artística não sofria restrições. E evidentemente, tinham uma posição antagônica a regimes autoritários. Quando esse clima é reforçado por notícias a respeito de repressões sofridas por artistas de fama internacional, é explicável que surja, como resposta, a ideia de um boicote a exposições internacionais.

Pierre Restany renunciou à organização da sala seis dias antes de arquitetar um dossiê no Museu de Arte Moderna de Paris. Em 10 de junho de 1969, anuncia oficialmente sua desistência por motivos políticos em solidariedade aos artistas brasileiros e principalmente à Niomar Bittencourt:

Les nouvelles qui me parviennent du Brésil me consternent. La confirmation de l'imminence du procès qui va être intenté à Niomar Bittencourt me pose un problème de conscience grave. Vous eonnaissez em effet les lien d'amitié qui me lient è Niomar depous de longues années. Je vous adresse ei-joint la liste de la pétition que j'ai rédigé et fait circuler dans les

⁹ “Esse panorama, que não era de forma alguma exaustivo, foi limitado a 40 participantes por razões práticas óbvias. Você foi selecionado entre esses 40 participantes de 13 países. (...) Cada artista convidado participa da exposição Arte e Tecnologia com um único trabalho. O formato não é limitado; Espero evitar gigantismo (...) Em esperança de receber uma resposta imediata de você, receba, querido amigo, meus mesmos melhores sentimentos. (RESTANY, 1968b, tradução nossa).

millieux de la presse parisienne à son sujet. Dns l'état de choses actuel, je ne peux en aucun cas être, même à travers vous, l'invité d'un gouvernement qui j'ai été amené à attaquer publiquement. Je dois donc renoncer à venir à São Paulo cet été pour la Biennale. Je tiens cependant à assumer jusqu'au bout mës enfagement à votre égard: vous savez dans quelle estime personnelle je vous ties. Ausse restai-je, em Europe, le coorsinateur des opératons concernan la sala séciale "Art et Technologie". Je vous propose de nommer sur place à São Paulo une comission chargée de l'installation de la salle. Waldemar Cordeiro pourrait em être l'animateur: il connait parfaitement le problème. Vous voudrez bein trouver également ci-joint le texte de la lettre-circulaire que j'adresse aux artistes invites. Je ne peux que regretter les éènements qui m'obligent à assumer ce geste. Il nous dépassent, jélans, vous et moi. Croyez cher Monsier Matarazzo, à ma fidèle amitié, Pierre Restany¹⁰. (RESTANY, 1969).

A reação de Restany é revelada em detalhes no artigo “a anticarreira ou as especulações sobre a cultural impossível (de um artigo de Pierre Restany para a revista Domus da Itália)”, publicado no jornal Correio da Manhã em 31 de agosto de 1969. O artigo se iniciava com o levantamento da problemática do objeto entre as instituições internacionais que insistiam nas estruturas da arte moderna. Este tema era recorrente na teoria de Pierre Restany, que estava convencido de sua ineficácia. O comentário sobre as estruturas é afirmado através de seu pensamento sobre “anti-hierarquia” ou então, “estrutura da contradição”. Embora forças da hierarquia da beleza sobre o objeto ainda tivessem espaço no discurso, inevitavelmente a arte passa a ser restabelecida ao inverso (RESTANY, 1969).

Em um segundo momento, sua crítica destina-se às maiores instituições consagradas da arte: Bienais de Veneza e de São Paulo. Mas era a “anticarreira” do artista contemporâneo o que viria a repercutir mais abrangentemente. A recusa dos artistas em participar desses fóruns de consagração artística evidenciava a nova noção do estatuto do artista, que elege a tomada de consciência política do povo explorado, a constatação moral de sua contradição. As críticas específicas à Bienal de São Paulo constavam no subtítulo “X Bienal de São Paulo: um aniversário inoportuno”. Em sua décima edição, a exibição, para Restany, ilustrava todo o problema envolvente às instituições internacionais.

Restany havia indicado o nome de Waldemar Cordeiro para a organização da Sala especial em seu lugar. Cordeiro era o principal nome da arte e tecnologia brasileira com grande destaque internacional. Naquele momento, ele estava dentro da programação da Sala Especial de Arte e Tecnologia na condição de artista convidado. Todavia, em 9 de julho de 1969, mesmo antes de saber sobre a intenção de Restany, o artista recusa-se a participar, aderindo ao boicote, em carta:

¹⁰ A notícia que vem do Brasil é assustadora para mim. A confirmação da iminência do julgamento que será instituído a Niomar Bittencourt me coloca um problema de séria consciência. Você conhece os laços de amizade que me prendem a Niomar por muitos anos. Coloco a lista da petição que escrevi e circulei entre os milhares de jornalistas parisienses sobre ela. No presente estado de coisas, eu não posso ser, mesmo através de você, o convidado do governo que fui levado a atacar publicamente. Então eu tenho que desistir de vir para São Paulo neste verão para a Bienal. Desejo, no entanto, assumir, até o final, sua estima: você sabe em que estima pessoal eu pertença a você. Permaneci na Europa, organizando as operações relativas à sala “Arte e Tecnologia”. Proponho que você nomeie no local, em São Paulo, um comitê responsável pela instalação da sala. Waldemar Cordeiro pode ser o anfitrião: ele conhece perfeitamente o problema. Você também vai querer encontrar em anexo o texto da carta circular que eu dirijo aos artistas convidados. Só posso lamentar os eventos que me obrigam a aceitar esse gesto. Está além de nós. Acredite, caro Senhor Matarazzo, à minha fiel amizade, Pierre Restany. (RESTANY, 1969, tradução nossa).

Considerando Pierre Restany o crítico de arte mais inteligente do universo artístico atual, o seu convite para a sala especial de Arte e Tecnologia me honra profundamente. A participação, no entanto, vem carregada de denotações e conotações com as quais a minha consciência não pode compactuar. A situação de crise geral reaviva os temas de uma contestação que tem marcado a atuação de numerosos artistas brasileiros ao longo dos últimos vinte anos. Os motivos que me levaram a não participar da segunda Bienal e a outras recusas ficaram confirmados em seu fundamento básico durante a recente experiência na Assessoria Artística como representante eleito dos artistas. A não efetivação dos compromissos de democratização e transformação profunda da Bienal determinou a minha demissão e retirada dos representantes da AIAP e ABCA de São Paulo (AICA nacional) (CORDEIRO, 1969).

As desistências de Restany e Cordeiro não agrada a Cicillo, que de forma cordial, responde em documento não datado:

Cher ami. Fiquei muito triste ante a decisão que o amigo tomou pelo fato que tivemos até agora e estamos tendo a mais liberdade de elaboração de [ilegível] artísticas, culturais e científicas. Sou-lhe muito grato pelo apoio que seu e continuará a dar à sala especial de Arte e Tecnologia. Espero ainda ter o prazer de recebê-lo durante a Bienal. Quanto à sua sugestão para a coordenação da sala, eu já havia convidado um crítico de arte brasileiro para atuar ao seu lado, na qualidade de colaborador-assistente: o sr. Clarival Valladares. Com base na nossa [ilegível] e cordial amizade, que desejo ver [ilegível] cada vez mais fortalecida, um grande abraço do amigo F.M.S [Francisco Matarazzo Sobrinho]. (MATARAZZO SOBRINHO, 1969).

A situação se intensifica quando as forças ditatoriais que operavam o Estado brasileiro também passam a agir dentro da mostra paulistana. A Bienal de São Paulo trazia uma importante visibilidade internacional para o Brasil e, então, fora vista com preocupação pelo departamento de propaganda do governo. A manifestação internacional contrária à Bienal atraiu adeptos em vários países da América Latina e Europa, além dos Estados Unidos. A corrente de oposição e boicote era dirigida tanto por Pierre Restany quando pelo comissário holandês para a Bienal, Eduard de Wilde (FILHO, 2019). Na Europa, intelectuais reunidos pelo exílio incitavam o combate contra a censura. O grupo de exilados abrangia todos aqueles que eram contra o regime. Em sua grande maioria eram pertencentes à classe média, escolarizados e intelectualizados.

Entre as diversas ditaduras que ocorreram na América Latina na década de 1960, a ditadura brasileira apresenta características específicas, que a distingue dos países vizinhos. O regime civil-militar brasileiro tinha o esforço de não deixar transparecer o caráter autoritário e emitir uma imagem positiva no exterior. E por isso, a atuação dos exilados no exterior era monitorada por órgãos repressores do regime. Em 1969, um levante de brasileiros compreendendo artistas, acadêmicos e ativistas une forças para alertar o público europeu e norte-americano sobre a real situação política brasileira e mobilizar uma frente contra a ditadura (GREEN, p.218 apud SCHROEDER, 2011 p. 99).

Segundo a pesquisadora Claudia Calirman, no primeiro capítulo de *“Brazilian Art under Dictatorship”* (2012), artistas e intelectuais haviam se reunido para discutir a participação na Bienal

brasileira em 16 de junho de 1969. Após alguns debates, todos os presentes aderiram à medida, sendo oficializado o boicote à bienal através do dossiê manifesto “Non à la Biennale”:

After a heated debate, the crowd in Paris enthusiastically agreed to a boycott in solidarity with the Brazilian artists who were living and working under censorship; France would not participate in the X São Paulo Biennial. The event would go on but with a fraction of the art in might have show-cased – many countries, including the United States, Holland, Sweden, Greece, Belgium, Italy, Mexico, Venezuela, Argentina, the Soviet Union, the Dominican Republic, and Spain, would soon limit or cancel their participation, and some 80 percent of the artists originally invited declined to attend¹¹ (CALIRMAN, 2012 p.11).

Após a reunião, o efeito boicote rapidamente ganhou força em outros países e, assim, reportado em 6 de julho no *Corriere della Sera*, jornal italiano, tendo como manchete: “*Lo Scandalo di San Paolo – La Biennale rischia per la situazione politica del Brasile*”¹². Nesta matéria foi reportado que todos os artistas italianos convocados para a “sala especial de arte e tecnologia” se reuniram à Restany sob a medida do boicote.

O Boicote causaria um efeito cascata de desistências da participação nacional e internacional à Bienal. A começar pelos artistas residentes em Paris que tinham contato direto com Pierre Restany. Os artistas César, Raysse, Le Parc, Kowalski, Kosice e Quentin foram seguidos por Hans Haacke, Xénakis, Danil e Karahalios, entre outros. Os artistas e comissários brasileiros também logo comunicaram sua decisão de não participarem da Bienal paulista: Sérgio Camargo, Ligia Clark, Rubens Gerchmann, Antonio Dias, Artur Luís Piza, Hélio Oiticica, Flavio Shiró, Rossine Perez e Franz Krajeberg. Os Estados Unidos, por meio de um telegrama, comunicaram, através do embaixador Mário Gibson, a decisão norte-americana de não participação, totalizando em 21 os artistas desistentes. A decisão era representada por Gyrogi Kepes, então diretor do Centro de Estados Visuais Avançados do M.I.T. e organizador da inscrição. Kepes declarava que a decisão era tomada como meio de protesto. A Suécia, que já tinha obras no Brasil, após desmanches diplomáticos, fez com que as obras regressassem ao país de origem. Os artistas da Espanha aderiram ao movimento e, também, se recusaram em participar.

E assim, a exposição ganhava um caráter controverso. Faltando dois meses de sua inauguração, a Bienal apresentava um aspecto caótico. E apesar das desistências das comissões internacionais, a Bienal tentava fazer sua imagem positiva na imprensa brasileira. Em 15 julho de 1969, o periódico *Diário de São Paulo* emite uma nota com os dizeres: “Há boicote, mas a Bienal de SP vai realizar-se”. Na matéria é citada a problemática resultante ao boicote, mas alerta que a atitude assumida por alguns artistas do grupo não chega a abalar a instituição.

¹¹ Depois de um acalorado debate, a multidão de Paris concordou entusiasmada com um boicote em solidariedade aos artistas brasileiros que viviam e trabalhavam sob censura; A França não participaria da X Bienal de São Paulo. O evento continuaria, mas com uma fração da arte em poderia ter apresentado - muitos países, incluindo Estados Unidos, Holanda, Suécia, Grécia, Bélgica, Itália, México, Venezuela, Argentina, União Soviética, República Dominicana e Espanha, em breve limitariam ou cancelariam sua participação, e cerca de 80 por cento dos artistas originalmente convidados se recusaram a comparecer (CALIRMAN, 2012 p.11, tradução nossa).

¹² O escândalo de São Paulo: a Bienal se arrisca diante da situação política do Brasil (tradução nossa).

Por fim, ainda que as reformulações feitas por Restany na década de 1960, incluindo a distribuição das obras por países e propondo a montagem por temas específicos, não foram aproveitadas por Ciccillo, cabe a reflexão sobre a participação posterior de Zanini, que mais de uma década depois recupera estas ideias e as coloca sob uma nova roupagem em sua gestão, mediante a nova função de curador das XVI e XVII Bienais de São Paulo, em 1981 e 1983, respectivamente. A proposta para a XVI Bienal de São Paulo seria a organização através de linguagens, na qual se pretendia dar importância ao trabalho do artista e não à delegação nacional a qual representava. De modo geral, acredita-se ter sido uma inovação realizada por Zanini, porém propostas muito parecidas foram introduzidas por Pierre Restany em 2 de agosto de 1968. A proposta de Restany era de uma exposição mundial em volta de um tema específico, o que Zanini compreende por exposições em torno de linguagens, sem divisões por delegações nacionais.

A seguir, dois fragmentos comparativos das propostas entre os autores:

“A la suite de nos discussiens à Venise je vous ai promis de vous faire part de mes réflexions concernant la reforme de la Biennale de Sao Paulo. Je sais combien dans un tel domaine la critique aisée et la réforme difficile. Aussi ai-je pensé à “équilibrer” mês propositions. A/ Définition d’une exposition Mondiale auteur d’un thème; B/ Remplacement des Prix par l’attribution de commandes officielles; C/ Création d’une Commission Mixte d’experts internationaux; D/ Maintien d’une Biennale continentale Américaine”¹³ (RESTANY, 1968).

Nessa questão da Bienal em 1980 me veio a ideia de fazer uma exposição de analogias de linguagem, que apresentei ao Conselho de Ciência e Cultura da Bienal. Foi aprovada. Acho que eu falava isso em fins de 1980, setembro, quando o Villares me procurou no Aster. Então aceitei, propus isso, e foi aprovada, em 1980, uma grande mostra de comparação de linguagens que ocorrem no mundo de hoje (ZANINI, 2009 apud BALDINI; GROSSMANN; PRADO; SPRICIGO, 2018, p. 318).

De qualquer modo, o formato proposto por Restany, colocado em prática por Zanini, possibilitou enfatizar novas produções artísticas como: videoarte, instalações, arte postal, entre outras, contribuindo para o fortalecimento da arte contemporânea no Brasil. Depois do episódio na Bienal brasileira, Restany termina a década de 1960 se afastando do viés tecnológico em sua atividade intelectual. Após o boicote, o retorno de Restany ao Brasil alia-se à mudança de seu pensamento sobre as artes. O período da década de 1970 revela uma série de novos interesses na teoria de Restany. Ele não abandonaria sua teoria do Novo Realismo, entretanto, não ficaria preso a sua etiqueta (PERIER, 1998, p.346). Este momento de sua teoria é transcrito por Henri Perier como *“L’autre face de l’art”*, e corresponde a uma expansão que vai além das fronteiras por ele antes propostas. Restany lança o novo olhar sobre gênero, propõe rejeição da ortodoxia de métodos, técnicas e materiais, ou então o uso descomplicado das tecnologias e dos meios de comunicação de massa. Procurando abertura a mais uma nova experiência de “sentir o mundo”, o faz retornar

¹³ Seguindo nossas discussões em Veneza, prometi compartilhar algumas reflexões sobre a reforma da Bienal de São Paulo. Eu sei o quanto em tal campo a crítica é fácil e a reforma difícil. Então pensei em “equilibrar” minhas propostas. A / Definição de um autor da exposição mundial de um tema; B / Substituição de Prêmios pelas atribuições de ordens oficiais; C / Criação de uma Comissão Conjunta de Peritos Internacionais; D / Manter uma Bienal do Centenário Americano (RESTANY, 1968, tradução nossa).

mais vez ao Brasil, iniciando sua fase ambiental com uma viagem pelos rios da Amazônia (PERIER, 1998). Pierre Restany compreende um nome importante na crítica de arte recente, com aspirações profundas da sensibilidade de um tempo e criando formas de história com seu presente. Aproveitou do máximo de sua eloquência internacional, combinando seu conhecimento com a expressão iminente que encanta e guia aspirantes ainda hoje.

REFERÊNCIAS

ARTE de hoje é otimista e de integração. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 20, 11 nov. 1964.

ARTE e novo realismo. *Diário de São Paulo*, Rio de Janeiro: 15 jul. 1969.

BITTENCOURT, Niomar M.S. *Sem Título*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro: 11 de jul. 1969.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*. Durham: Duke University Press, 2012.

CORDEIRO, Waldemar. *[Carta de desistência]*. Destinatário: Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 9 jul. 1969. carta.

DAS artes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro: 29 out. 1969.

GREEN, James N. *Apesar de Vocês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. ISBN-10 : 8535915664

HÁ boicote, mas a Bienal de SP vai realizar-se. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1969.

MAURÍCIO, Jayme. Da revista Domus da Itália. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio 1966. 2 caderno, s.p.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. *[Correspondência]*. Destinatário: Pierre Restany. São Paulo, 12 out. 1968. Carta.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. *[Carta-convite]*. Destinatário: Embaixadas estrangeiras. São Paulo, 6 nov. 1968. carta.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. *[Correspondência]*. Destinatário: Pierre Restany. São Paulo, 1969. carta.

OLIVEIRA, RITA ALVES. *Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira*. São Paulo: Perspec. , v. 15, n. 3, p. 18-28, Jul. 2001.

PÉRIER, Henry. *Pierre Restany: Le prophète de l'art*. Paris: Éditions Cercle d'art, 2013.

PÉRIER, Henry. *Pierre Restany: L'alchimiste de l'art*. Paris: Editions Cercle d'art, 1998.

PLANTE, Isabel. *Pierre Restany et l'Amérique Latine: Un détournement de l'axe Paris-NewYork*. In: Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Institut National d'Histoire de l'Art. Paris: Éditions des Cendres, 2009, pp. 287-309. ISBN 978-2-86742-167-9.

PONTUAL, Roberto. Restany e o Novo Realismo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 maio 1968. 2 caderno, p. 1.

RESTANY, Pierre. *Livre blanc – objet blanc*, [Edition française et italienne. Réédition finlandaise Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1970, 99 p.]. Milão: Ed. Apollinaire, 1969.

RESTANY, Pierre. *Os Novos realistas*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

RESTANY, Pierre. *Le Livre rouge de la révolution picturale*, Milão: Ed. Apollinaire, 1968, 71 p.

RESTANY, Pierre. *[Carta de renúncia]*. Destinatário: Fundação Bienal de São Paulo. Paris, 10 jun. 1969. carta.

RESTANY, Pierre. *[Carta-convite]*. Destinatário: diversos artistas. Paris, 31 dez. 1968. carta.

RESTANY, Pierre. *[Correspondência]*. Destinatário: Fundação Bienal de São Paulo. [S. l.], 2 ago. 1968. Carta.

RESTANY: artes na europa tiveram mudança radical. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 6, 23 out. 1964.

RESTANY em “rouge et blanc”: o artista será o poeta do tempo livre, o engenheiro do bem-estar. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, n. 23.477, 28 out. 1969. Itinerário das artes.

RESTANY e o Novo Realismo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 5 mar. 1969.

SCHROEDER, Caroline S. Dissertação (Mestrado): *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação*. São Paulo, 2011.

TORRES, Caciporé. Sem título. *O estado de São Paulo*, São Paulo: 11 nov. 1968.

SALÕES DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE NA DÉCADA DE 1970: DO CONCEITUAL À ARTESANIA

RODRIGO VIVAS ANDRADE

O objetivo do presente texto¹ é realizar um panorama inicial das questões que caracterizaram os Salões de Arte² de Belo Horizonte na década de 1970. A partir de alguns questionamentos sobre os desdobramentos dos eventos artísticos ocorridos na cidade e sua relação com a narrativa da história da arte brasileira. Para tanto, é necessário revisar algumas questões que caracterizaram a produção da década de 1960 e, principalmente, abordar alguns estudos relevantes sobre o período.

Ao revisarmos as referências sobre a década de 1960 na história da arte brasileira, é comum encontrarmos pelo menos dois grandes grupos interpretativos. No primeiro, pesquisas em grande parte motivadas pelo trabalho de Dayse Valle Machado Peccinini de Alvarado, *Figurações Brasil anos 60* no qual temos um levantamento das produções de grupos representativos da vanguarda brasileira da década de 1960. Alvarado analisa como o “Grupo Neo Realista Carioca, a partir da mostra inaugural da Galeria G-4, passou a exercer uma ação polarizadora de vanguarda no panorama de arte brasileira, assumindo com a presença decisiva de Oiticica” (ALVARADO, 1999, p. 131). A importância de manifestações artísticas produzidas inicialmente por integrantes do circuito artístico carioca estaria na constituição de um movimento com tendência à adesão nacional, conhecido como Nova Objetividade Brasileira. Um segundo caminho consiste na análise de como um grupo de artistas respondeu às perseguições políticas no período do Regime Militar, principalmente após a decretação do AI-5.

¹ Este texto contou com a colaboração de Gabriela Miranda.

² Com fundação na década de 1930, os salões de arte organizados em Belo Horizonte ocorreram anualmente no dia 12 de dezembro, data de aniversário da cidade, inicialmente sob a nomenclatura *Salão de Belas Artes* (1937-1945) e posteriormente recebendo alterações que refletiam os interesses do período, dentre elas *Salão Municipal de Belas Artes* (1946-1968) e *Salão Nacional de Arte Contemporânea* (1969-1971). Fundado e organizado pela Sociedade Mineira de Belas Artes, sob o comando do artista Anibal Mattos, posteriormente os salões foram institucionalizados pela prefeitura de Belo Horizonte. O evento representou uma oportunidade para a divulgação e debate sobre as artes plásticas, possibilitando que artistas colocassem suas obras em um processo de julgamento, com concorrência a prêmios e, principalmente, em contato com o público, com a organização de uma exposição. Os estudos dos salões de arte ocorridos em Belo Horizonte, já desenvolvidos, possibilitaram mapear e compreender os processos de seleção das obras premiadas, bem como as diferentes articulações do debate, promovido especialmente pela crítica de arte. Com estreita relação ao Museu de Arte da Pampulha, os Salões também representaram uma das principais maneiras de formação do acervo do museu que, das mais de 1400 peças que possui, é constituído em sua maioria por obras oriundas dos Salões e doações. Um interessante aspecto que merece destaque reside no fato de que várias das peças premiadas nos Salões não figuram na coleção do Museu. Isso porque o artista, muitas vezes, tendo em vista o caráter aquisitivo da premiação, destinava ao acervo uma peça considerada de menor valor, como é o caso de gravuras e desenhos.

Nesse sentido, encontramos a tese formulada por Arthur Freitas, em *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte guerrilha - 1969-1973* (FREITAS, 2007), que busca demonstrar o potencial das propostas conceituais, consideradas então como um elemento de força para toda a produção nacional do período da década de 1960, permeado por questões estético-ideológicas. Batizado por Morais de “contra arte” ou “arte de guerrilha”, a produção artística do período é vista assim como uma ferramenta de demonstração da postura combativa dos artistas, denominados “geração AI-5”, em referência ao período mais crítico da ditadura. Embora o fato seja interpretado como elemento de interesse nacional, a análise de Freitas destacou artistas como Cildo Meireles e Artur Barrio, além dos eventos *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação*, ambos realizados em Belo Horizonte.

Cabe destacar que, tanto a narrativa sobre uma arte vanguardista restrita apenas aos eixos Rio de Janeiro e São Paulo, como a noção de amplo engajamento político foram problematizados (SANTOS; VIVAS, 2014). Os trabalhos de Marcelo Ridenti (1993, 2000), por exemplo, ao estudar os movimentos de esquerda no Brasil, apresentaram num quadro os “Setores da esquerda brasileira, por ocupação e grupos ocupacionais de processados, 1964-1974” (RIDENTI, 1993, p. 73). É possível observar que apenas 0,9% dos 1897 membros de grupos armados urbanos eram artistas, ou seja, um número que não ultrapassa 18 pessoas. É claro que devemos considerar que se trata de um levantamento numérico com base em processos judiciais, não sabemos, portanto, quais foram os critérios e as atividades específicas ligadas às artes para definição deste número de profissionais. Mas, em certa medida, não deixa de confirmar o que Ridenti aponta, “vários artistas e intelectuais no período tinham uma simpatia difusa pela esquerda armada, sem que seja possível dizer que eram propriamente militantes” (RIDENTI, 2000, p. 180).

Com as pesquisas já desenvolvidas sobre os salões de arte em Belo Horizonte (VIVAS, 2008, 2012, 2016) e, principalmente como demonstramos no artigo *A Vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância* (VIVAS, 2015), a construção de quadros explicativos como os acima mencionados, por vezes, omitem cenários em que, a exemplo da década de 1960, se trataram de uma diversidade muito maior de possibilidades artísticas, mesmo em circuitos ainda tratados como periféricos, ignorados por parte da historiografia da arte brasileira que tendeu a privilegiar eventos ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo, em detrimento de outras regiões onde ocorreram salões de arte, de abrangência nacional. Apesar deste fato, dois eventos ocorridos em Belo Horizonte são citados como definidores para o período, muito embora a historiografia desconsidere a existência de outros circuitos e eventos realizados na mesma cidade. Podemos também mencionar que grande parte da narrativa construída sobre os eventos artísticos ocorridos em Belo Horizonte tendeu a supervalorizar a presença de Frederico Morais, possivelmente em uma tentativa de demonstrar que o circuito da capital mineira estaria em consonância aos polos orientadores (Rio e/ou São Paulo) da arte de vanguarda nacional. Não questionamos o mérito das escolhas e caminhos interpretativos assumidos por determinado grupo de pesquisadores, entretanto, é importante buscar o maior número de fontes possíveis para (re)construção dos eventos mencionados.

Nesse sentido, a não diversificação do quadro geral de fontes acaba por consolidar uma única visão sobre os eventos mencionados. O caso de Frederico Morais é exemplar. Por construir sua carreira como crítico, ocupando assim um local de destaque na imprensa, e ainda por movimentar o circuito participando também com propostas artísticas, não é incomum que seus textos sejam consultados, reproduzidos e transformados na “verdade” sobre os eventos e fatos.

Um primeiro questionamento a ser feito se refere aos eventos *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação* que, como já mencionamos, geralmente são apresentados desconsiderando o espaço em que as ações foram realizadas. Não se tratam, portanto, de pinturas ou esculturas expostas em uma exposição tradicional. Foram realizadas ações como queima de galinhas, trouxas de sangue, granadas militares coloridas, dentre outras. Poucos estudos que mencionam os artistas e as obras envolvidas nestes eventos buscaram discutir a incorporação dos espaços em que foram realizados e a existência ou não de um pressuposto político-estético. Ou seja, os eventos, costumam ser isolados das obras, desconsiderando alguns fatores, dentre eles, a perspectiva do público, uma vez que ambos foram realizados em ambientes de alta circulação na cidade de Belo Horizonte.

Outro questionamento que podemos fazer se refere à relevância dada aos dois eventos para a arte brasileira, uma vez que não foram realizados nos principais polos privilegiados pela historiografia. Se Belo Horizonte teve uma relevância para o período, por quais razões outros eventos ocorridos na cidade, dentre eles os salões anuais, não são mencionados como palco das manifestações da arte de vanguarda? E ainda, como explicar a seleção dos artistas para a narrativa sobre os dois eventos, quando se oculta boa parte dos envolvidos, como, por exemplo, Decio Noviello, Lotus Lobo, Márcio Sampaio, José Ronaldo Lima e Dilton Araújo? Ignorar a existência dos salões de arte já estabelecidos por mais de duas décadas na cidade e restringir a narrativa a dois eventos, citando apenas alguns dos envolvidos, demonstra um posicionamento favorável a noção de que em Belo Horizonte não houve produção de vanguarda, neste sentido, a vanguarda apenas “passou” pela cidade, como uma caravana, graças à ação de agentes externos com reconhecimento no Rio e em São Paulo³. O caminho dessa problematização não se refere à reivindicação de que Belo Horizonte seja incorporada no roteiro das discussões como se com isso estivéssemos pensando no terceiro local de representatividade brasileira. O interesse, no entanto, é demonstrar a necessidade de pesquisas das fontes primárias que geralmente encontram-se nos arquivos municipais exigindo o deslocamento dos pesquisadores. Muitos infelizmente não o fazem, trabalhando com fontes secundárias e reduzindo a possibilidade de análise diversa da narrativa tradicional.

³ Um outro exemplo em favor de São Paulo no centro dos debates sobre as artes se refere à construção narrativa da *Caravana Paulista* como protagonista da valorização e preservação do patrimônio arquitetônico e artístico do período colonial. A caravana constituiu-se de uma viagem realizada em 1924 por um grupo de intelectuais paulistas, entre eles Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, que visitaram algumas cidades históricas de Minas Gerais, dentre elas Ouro Preto, Mariana e Sabará, além da capital, Belo Horizonte. Apesar de muitos historiadores persistirem no discurso sobre este evento, existem registros e estudos, como os desenvolvidos pelos autores Ângela Brandão, André Tavares, Carlos Oliveira e Ricardo Giannetti, que demonstram a ação, já no século XIX, de agentes preocupados com a preservação do patrimônio colonial, dentre eles D. Pedro II, o poeta Olavo Bilac e os pintores Honório Esteves do Sacramento e Émile Rouède, sendo o último abordado em nossos estudos, publicado em 2018. Cf.: BRANDÃO, 2007, 2012; TAVARES, 2003; GIANNETTI, 2010, 2015; OLIVEIRA, 2017; VIVAS; MIRANDA, 2018.

Retomando a discussão sobre a seleção e confronto das fontes para a construção da narrativa, podemos citar duas situações envolvendo Frederico Morais, cujo histórico inclui uma trajetória como colunista no jornal *Minas Gerais*, oficial do Estado. Morais foi um dos responsáveis por publicar no ano de 1960 uma série de denúncias⁴, dignas das colunas policiais, afirmando que alguns artistas estariam roubando Alberto da Veiga Guignard. Em tom de agressividade, Morais questiona em seus textos os valores obtidos com a venda das obras de Guignard, por considerar que o preço estaria muito abaixo do valor que elas representavam. Com essa narrativa, Morais retira toda a autonomia do artista e o coloca em posição fragilizada, chegando a dizer que Guignard mal tinha roupas para vestir, além de necessitar de proteção, comparando-o a uma criança. Essas matérias acabaram por produzir bastante visibilidade em um jovem que começara a escrever nos jornais mineiros, utilizando a denúncia como fator de promoção, e se apropriando do longo histórico de problemas enfrentados por Guignard em Belo Horizonte. A denúncia não permitiu o direito de defesa dos envolvidos que, na verdade, estavam ajudando Guignard financeiramente naquele momento de penúria.

Num segundo momento, Morais forja uma narrativa para valorizar a *Exposição Vanguarda Brasileira*, ocorrida em 1966 em Belo Horizonte. A estratégia utilizada pelo crítico foi de mencionar a participação “conceitual” de Hélio Oiticica no evento:

A exposição da vanguarda na Reitoria da UFMG mexeu muito comigo, porque nós tivemos que executar a proposta do Hélio Oiticica, que participou conceitualmente da exposição, mas não veio a Belo Horizonte. Fomos ao mercado, compramos uma cesta de ovos, arrumamos um carrinho de pedreiro com britas e montamos o trabalho a partir da ideia de apropriação que tínhamos aprendido através da obra de Duchamp. Eu, Gerchman e Antônio Dias estávamos juntos nessa exposição e foi daí que surgiu a ideia do crítico como cocriador da obra. Nesse momento, comecei a vislumbrar uma nova crítica criativa e engajada (RIBEIRO, 1997, p. 165).

É difícil compreender o que seria uma participação “conceitual”, da mesma forma que não sabemos se Oiticica teve conhecimento de sua “participação conceitual” na exposição. O mesmo ocorre em um segundo momento, como mencionado por Hélio Oiticica em carta à Lygia Clark, demonstrando-se incomodado com a vinculação de seu nome aos eventos *Do Corpo a Terra e Objeto e Participação*:

Lygia, estava para lhe explicar algo: aquela coisa que você recebeu do Frederico, sobre a experiência de Belo Horizonte, nada tem a ver comigo. Não participei da coisa, o que aconteceu foi que propus Lee, esse amigo meu americano, com a coisa que ele queria filmar - trilha de açúcar e as mudanças que se passariam nessa trilha de hora em hora; isso, quem conhece minha evolução e minhas idéias vê que nada tem a ver comigo; pois Frederico teima em usar meu nome nessa manifestação, como se Lee tivesse ido lá para me representar ou coisa parecida; ainda por cima me usam nos jornais, etc., em artiguinhos sublimeros mencionando a “miséria brasileira” e outras coisa [sic] reacionárias [...] (FIGUEIRO, 1998, p. 162-163).

⁴ Publicadas no *Diário da Tarde* em 1960, as denúncias de Morais coincidem com o período de crise da Escola Guignard, que passava por condições precárias tanto financeiras quanto estruturais para manter o funcionamento. Muitas obras de Guignard estavam sob a guarda de galeristas ou seus colegas artistas, sob a justificativa de que elas precisavam ficar guardadas para não estragarem ou serem perdidas. Cf: MORAIS, 11 nov. 1960, 12 nov. 1960, 14 nov. 1960, 16 nov. 1960.

Como é possível demonstrar, independentemente dessas questões, Frederico Moraes realizou grande parte da sua carreira na cidade de Belo Horizonte, inclusive retornando em 1970 para participar nos Salões de Arte da capital mineira, onde foi premiado. Esteve em contínuo diálogo com os artistas, com as produções e que gradativamente foram sendo apagadas do discurso do crítico/artista e, por consequência, dos fatores já mencionados da historiografia da história da arte brasileira.

Nesse sentido, diferentemente do predomínio de uma interpretação historiográfica reduzida a poucos marcos ou eventos históricos da história da arte brasileira, existem inúmeras produções e artistas relevantes que foram silenciados ao longo de suas trajetórias, grande parte devido à dificuldade de recuperação e análise de outras fontes que promoveram debates à época. Os esforços empreendidos têm buscado questionar essas narrativas que foram naturalizadas pela historiografia nos últimos anos. Nosso objetivo é demonstrar que, assim como em Belo Horizonte, outras cidades ou Estados contaram com eventos importantes que colaboram para a ampliação da interpretação da história da arte brasileira⁵.

PERSPECTIVAS DA DÉCADA DE 1970: OS LIMITES DO ARTÍSTICO

O estudo dos Salões da década de 1960⁶ foram fundamentais para a compreensão dos principais debates que envolveram a arte moderna e contemporânea. Podemos situar no debate artístico promovido pelos salões o embate figuração *versus* abstração; a utilização de materiais não artísticos; o tensionamento das categoriais artísticas; a reconceituação do objeto artístico; a quebra do conceito de moldura tradicional, além da aproximação e negação dos movimentos internacionais de produção artística. A sensação de que tudo ocorria em simultâneo no campo das artes, aliada ao acirramento das perseguições políticas acabou por produzir um cenário de vazio na década de 1970. É possível pensar que havia a percepção de que todas as alternativas foram experimentadas, não sendo possível produzir obras de arte relevantes ou pelo menos nos conceitos até então compartilhados pelo circuito artístico. Observamos já nesta década um tensionamento da crítica e dos júris dos salões. A capacidade de julgamento das novas produções artísticas é colocada em xeque, porém os salões e as instituições museológicas ainda são procurados para expor os trabalhos e ter a visibilidade pública garantida.

É possível construir uma delimitação temporal dos eventos que permearam os Salões de Arte de Belo Horizonte, e que não destoam dos eventos nacionais. A partir de 1964 existe uma problematização das experimentações artísticas e o uso recorrente do conceito de vanguarda. Esses tensionamentos são ampliados gradativamente, principalmente a partir de 1968, com a problemática da definição do que deve ser considerado artístico e o surgimento das produções que

⁵ Para citar um exemplo, a dissertação de mestrado da pesquisadora Renata Zago que discute sobre os Salões de Arte realizados em Campinas nas décadas de 1960 e 1970. Cf.: ZAGO, 2007.

⁶ Cf.: VIVAS, 2008, 2012, 2016; ALVES, 2014; SANTOS, 2014; SANTOS e VIVAS, 2014, 2017.

serão denominadas como conceituais. Esse segundo período praticamente elimina a legitimidade dos Salões de Arte, da definição do artístico e dos jurados. Um cenário que se estende até os primeiros anos da década de 1970, principalmente pela participação de um grupo de jurados que retomaram o debate artístico.

Na década de 1970 (VIVAS, 2017, 2019; ALVES, 2014), alguns questionamentos da década de 1960 são reforçados e surgem novos debates em relação, principalmente, à categorização das produções artísticas⁷, à eliminação do conceito “obra de arte” e à gradativa substituição da produção de objetos por proposições, ações ou projetos. Em relação à seleção e julgamento da produção do período, observamos o acirramento de embates que colocavam em dúvida não apenas a necessidade de julgamento, como a legitimidade dos críticos e dos jurados em salões.

Inaugurando este debate já no ano de 1970, o II Salão Nacional de Arte Contemporânea (SNAC)⁸ é um dos mais significativos do confronto da crítica e seu papel definidor de seleção nos salões, questiona-se, principalmente, o grau de transparência no julgamento, necessitando os jurados emitirem posicionamento público.

Em publicação assinada pelos membros do júri do II SNAC (ESTADO DE MINAS, 11 dez. 1970), já se podem observar os impasses provocados sobre as formas de julgamento das propostas conceituais. A publicação trata-se de uma resposta ao colunista Wilson Frade, que havia questionado⁹ a possibilidade oferecida apenas aos artistas “conceituais” de um horário para explicar os trabalhos enviados ao Salão. Tal disponibilidade contemplou Frederico Moraes, que enviou um trabalho sob o título *A Nova Crítica I* (Figura 1), pelo qual recebeu o maior prêmio do Salão.

O júri não negou ter disponibilizado um horário para apresentação das propostas conceituais, no entanto, afirmou que Moraes jamais teria dado explicações de sua obra durante três horas, e que não houve “o menor tumulto por causa de seu trabalho, como de resto foi tranquilo todo o desenrolar da seleção e premiação”:

Foi reservado um horário especial (18 horas do dia oito) para a apresentação dos trabalhos conceituais, porque implicavam em projeção de filmes e slides, além de som e texto. O próprio termo – arte conceitual – explica a forma de sua comunicação. Da mesma forma que Frederico de Moraes apresentou seu trabalho, George Helt, Luis Alberto Pelegrino e Ivens da Fontoura também o fizeram. Aliás, todos êstes estavam presentes durante a apresentação do trabalho de cada um (ESTADO DE MINAS, 11 dez. 1970).

⁷ Nos referimos à divisão das produções em categorias tradicionais conforme suporte e materiais utilizados, como pintura, desenho, escultura, gravura, entre outros.

⁸ O II SNAC contou com 158 inscrições com o total de 600 obras, das quais foram aceitas 83. 25 dos artistas participantes tiveram suas obras adquiridas pelo museu, contabilizando um total de Cr\$37.500,00 em prêmio, divididos entre os selecionados. A relação dos artistas e obras selecionadas foi publicada em matéria de jornal assinada pela crítica Celma Alvim. Participaram do corpo de júri do II SNAC: Humberto Espindola, do Mato Grosso; Sérgio Ferro, de São Paulo; Ângelo Osvaldo de Araújo Santos, Celma Jorge de Faria Alvim, Sara Ávila e Márcio Sampaio, de Belo Horizonte. Cf.: ESTADO DE MINAS, 08 dez. 1970, 11 dez. 1970; O GLOBO, 09 dez. 1970; ALVIM, 13 dez. 1970.

⁹ Wilson Frade realizou a publicação com questionamentos sobre o II SNAC no Jornal Estado de Minas em 10 de dezembro de 1970, tendo posteriormente respondido a nota do júri, em matéria publicada no mesmo jornal, no dia 13 de dezembro. Cf.: FRADE, 11 dez. 1970, 13 dez. 1970.

É possível compreender que o questionamento de Frade esteja situado tanto na necessidade de distanciamento entre júri e concorrentes, quanto na dúvida sobre a qualidade de um trabalho que necessite de explicação/defesa de seu autor:

SOBRE FREDERICO MORAES, não há muito o que responder. Ele ganhou o maior prêmio, não há razões para se esconder e, se o trabalho apresentado exigia sua presença para explicá-lo, não exime a sua preocupação em defendê-lo com maior ardor, quando soube da presença de certos nomes no júri (FRADE, 13 dez. 1970).

Se os trabalhos conceituais compreendiam fotografias, slides, vídeos, sons e textos, pode-se ainda questionar se havia de fato a necessidade de que a reprodução ou leitura tivesse que ser executada com a presença de seus autores. Se foi necessária uma explicação do trabalho e a própria defesa do júri atesta que “o próprio termo - arte conceitual - explica a forma de sua comunicação” (ESTADO DE MINAS, 11 dez. 1970), como seriam expostas essas produções? Seria necessário um mediador para explicar a relevância e o sentido do trabalho? É necessário lembrar que essa dinâmica é muito recente nos Museus de Arte e não ocorreu antes dos anos 2000 no Museu de Arte da Pampulha.

Ao observarmos as duas propostas, poderíamos nos questionar quais as relações existentes entre elas. A primeira é que ambas fizeram parte do II Salão Nacional de Arte Contemporânea. José Resende enviou para o Museu de Arte da Pampulha “dois quebra-luzes e um porta flores em cimento e gesso, na melhor tradição do mau-gosto e da cafonice nacional” (OSWALDO, 31 dez. 1970), conforme descrito por Angelo Oswaldo, que compôs o corpo de jurados do Salão. A segunda corresponde a um *frame* do trabalho *A Nova Crítica* de Frederico Moraes. Tendo em vista o desejo de se demonstrar atento as novas possibilidades artísticas, os jurados do Salão decidiram incorporar algumas obras com princípio conceitual, o que foi denominado “vontade criadora do júri”, como ocorreu com a incorporação dos objetos enviados por José Resende. Segundo Oswaldo, a presença do participante e seus objetos, que são colocados “justamente à entrada, representa a vontade criadora do júri, a princípio discutida. Vem ressaltar, por um lado, as distorções do gosto geral e, por outro, preconceitos estéticos, além do impacto que provoca no espectador” (OSWALDO, 31 dez. 1970).

Estranho o fato de que mesmo tendo participado da seleção do Salão e assinado o documento que validava as decisões do júri, o crítico publica em poucas semanas depois uma crítica problematizando inúmeras questões que envolveram o II Salão Nacional de Arte Contemporânea. No que se refere à aceitação do “vendedor de abajur”, Oswaldo afirma que “o simples deslocamento desses trabalhos para o Museu, integrados então no contexto erudito do Salão, confere-lhe a condição de ‘obra de arte’” (OSWALDO, 31 dez. 1970). A dificuldade de construção de critérios, sejam eles de qualquer natureza, acabou por incentivar alternativas no mínimo incoerentes. A possibilidade de deslocamento de qualquer objeto para o espaço interno do Museu sendo transformado em obra de arte são questões que colocam em dúvida a própria natureza do Salão de Arte.

É importante destacar que o próprio Angelo Oswaldo inicia seu texto levantando essa problematização da seguinte forma:

A realização de certames de arte, hoje, impõem reflexão, em profundidade, sobre suas conveniências e consequências, pois sugere várias contradições, que envolvem artista e jurado. Se admite arte como sendo, fundamentalmente, um exercício de liberdade, os salões representam estranho paradoxo, já que implicam no estabelecimento de critérios hierárquicos (OSWALDO, 31 dez. 1970).

Angelo Oswaldo ao usar o termo “um exercício de liberdade” faz menção às propostas de Frederico Moraes, que buscavam tencionar os critérios de seleção, alterando gradativamente seu papel de crítico para o de artista com prêmio em destaque no Salão. Apesar de haver um discurso sobre a eliminação de critérios de seleção, aceitando assim novas possibilidades, é evidente que houve cortes, muitos trabalhos foram eliminados durante a seleção, não havendo uma justificativa clara do procedimento. Ao longo do Salão, entretanto, percebeu-se que se não existissem critérios, seria necessário aceitar e principalmente premiar todos os participantes.

O II Salão Nacional de Arte Contemporânea se mostrou exemplar e podemos afirmar que ele encerra um percurso que havia iniciado na segunda metade da década de 1960, com o processo de experimentação artística. As experimentações culminaram em um período de dúvidas sobre a própria possibilidade de existência do campo artístico, na medida em que seu funcionamento dependia de um conjunto de critérios, principalmente da legitimidade da comissão julgadora. O papel do júri passa a ser questionado e cooptado por agentes do próprio circuito, como no caso do júri do II Salão que, para demonstrar como estava inserido nas discussões da arte contemporânea, acabou por seguir a proposta de Frederico Moraes, aprovando um “júri-artístico” sem o distanciamento entre o autor.

É possível construir uma delimitação temporal dos eventos que permearam os Salões de Arte de Belo Horizonte e que não destoam tanto dos eventos nacionais. A partir de 1964 existe uma problematização das experimentações artísticas e o conceito utilizado recorrente como de vanguarda. Esses tensionamentos vão gradativamente, principalmente a partir de 1968, no próprio tensionamento da definição do artístico e as produções que serão denominadas na época como conceituais. Esse segundo período praticamente elimina a legitimidade dos Salões de Arte, da definição do artístico e dos jurados. Esse cenário será modificado nos primeiros salões da década de 1970, principalmente pela participação de um grupo de jurados que retomou o debate artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definição de arte contemporânea movimentou o debate do Salão de Arte da década de 1970 em Belo Horizonte. Por um lado, a reivindicação de que a arte contemporânea não poderia ser definida pelo gênero, técnica, suporte ou temática, ampliou a complexidade dos processos de julgamento. Tanto para os jurados como para o público, as diferenças entre uma proposta artística ou um objeto comum se tornou cada vez mais tênue. Esse cenário decorreu da pressão de vários artistas que buscavam realmente comprovar que essas diferenças, muitas vezes, efetivamente

não existiam. Entretanto, apesar do desejo de eliminação dos critérios de seleção e os constantes questionamentos sobre a legitimidade e necessidade do júri de seleção, os artistas continuam interessados nas premiações e na distinção proporcionada pelos julgamentos dos salões.

Em nome da multiplicidade e da diversidade, existia de fato um interesse em defesa de um grupo de artistas associados genericamente à discussão conceitual. A defesa da multiplicidade, no entanto, não considerou abarcar as mais diferentes manifestações, mas romper com a valorização do conceito de obra artística tradicional.

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

ALVES, Joana D'Arc de Jesus. *Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da “desmaterialização” à realidade do circuito artístico (1969 a 1972)*. 2014, 116 f. Dissertação (mestrado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

ALVES, Joana; VIVAS, Rodrigo. “Objeto e participação”, “Do corpo à Terra” e os Salões: paralelo na década de 1970. In: *23º Encontro Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP: ecossistemas artísticos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. p. 173-189. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2014/Comit%C3%AAs/1%20CHTCA/Joana%20D%C2%B4Arc%20de%20Jesus%20Alves.pdf>>.

ALVIM, Celma. Um Salão conturbado. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1970.

BRANDÃO, Angela. “Contemplação de Ouro Preto”: Murilo Mendes e uma poética para o barroco mineiro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*. São Leopoldo: Unisinos, 2007. p. 02.

BRANDÃO, Angela. Olhares oitocentistas para a arte barroca e rococó. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/mg_viagem.htm>. Acesso em: 25 set. 2019.

FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1967-74*. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 162-163.

FRADE, Wilson. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1970. Notas de um Repórter.

FRADE, Wilson. Salão, amanhã. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 dez. 1970. Notas de um Repórter.

FRADE, Wilson. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1970. Notas de um Repórter.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha -1969-1973*. Tese (doutorado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2007.

GIANNETTI, Ricardo. *Emílio Rouède: Origine de l'art au pays de l'our*. In: GIANNETTI, Ricardo. *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 33-46.

GIANNETTI, Ricardo. Emílio Rouède: tempo de Minas. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. Rio de Janeiro: EDUR/UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, p. 540-550.

Grande exposição no aniversário da capital mineira. *O Globo*, Belo Horizonte, 09 dez. 1970.

MORAIS, Frederico. Luta pela “posse” do artista já provocou uma guerrinha entre seus protetores. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 12 nov. 1960.

MORAIS, Frederico. Para os “protetores”, Guignard estaria morto se eles não existissem. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 16 nov. 1960.

MORAIS, Frederico. Quadros do mestre vendidos por milhões: onde está o dinheiro? *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 11 nov. 1960.

MORAIS, Frederico. Pintor Abstrato diz que não explorou Guignard. Certa vez até mandou fazer um terno para ele. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 14 nov. 1960.

MOTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 21 dez. 1970. Homem&Mulher.

O júri do Salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 08 dez. 1970.

OLIVEIRA, Carlos Alberto. Émile Rouède, o correspondente de Ouro Preto. *URBANA: Revista Eletrônica Do Centro Interdisciplinar De Estudos Sobre a Cidade*, n. 9, v.2, p. 335-353, 2017.

OSWALDO, Angelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 dez. 1970.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte — anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 180. Salão de arte abre amanhã. Estado de Minas, Belo Horizonte, 11 dez. 1970.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp/Fapesp, 1993, p. 73.

SANTOS, Nelyane G. *A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*. 2014, 167 f. Dissertação (mestrado), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

SANTOS, Nelyane; VIVAS, Rodrigo. Questionamentos sobre as relações de condicionalidade entre proposições artísticas e o contexto político do Brasil na década de 1960 nas obras dos Salões Municipais de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte. In: COSTA, A.; AMATO, G.; ALMEIDA, G.; VASCONCELOS, G.; HERMETO, M.; MOTTA, R. (org). *Anais eletrônicos do seminário 1964-2014: um olhar crítico, para não esquecer*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG, 18-20 mar. 2014, p. 390-401.

TAVARES, André. Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX. *Rotunda*, Campinas, n. 2, ago. 2003. p. 25-35.

VIVAS, Rodrigo; MIRANDA, Gabriela. *Emilio Rouède: das marinhas à cidade moderna. 19&20*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/rv_rouede.htm>.

VIVAS, Rodrigo. A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância. *Vis - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UNB*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14486>>.

VIVAS, Rodrigo. *Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

VIVAS, Rodrigo. Arte conceitual e história: desafios da construção poética na década de 1970. *Palíndromo*, v. 9, n. 18, mai/ago 2017, p. 29-43. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/issue/view/594/showToc>>.

VIVAS, Rodrigo. I Salão de Arte Contemporânea: a arte participativa em questão. In: ANDRADE, Marco A. Pasqualini (org). *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte*. Uberlândia: Instituto de Artes - IARTE/UFU, v. 2, 26-30 ago. 2014, p. 1037-1045. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2014/imgscbha2014/anaisCBHA2014vol2.pdf>>.

VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de Belas Artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. 2008, 274 f. Tese (doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições de arte*. Belo Horizonte. C/Arte, 2012.

VIVAS, Rodrigo. Resignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 9, n. 18, nov. 2019, p. 397-416. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16131/12964>>.

VIVAS, Rodrigo. SANTOS, Nelyane. Contribuições espaciais e conceituais para as exposições artísticas na década de 1960 no Brasil. In: CAVALVANTI, Ana; VALLE, Arthur; NETO, Maria J.; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia G. (coord). *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX - Arte e seus lugares: coleções em espaços reais*. Rio de Janeiro, 08-10 nov. 2017, p. 433-443. Disponível em: <https://entresseculos.files.wordpress.com/2018/01/anais_verse3a3o-3_2018.pdf>.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CLARALUZ E OS LIMITES DO *SITE-SPECIFIC* NA OBRA DE REGINA SILVEIRA¹

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

Este artigo refere-se, principalmente, a uma exposição da artista plástica brasileira Regina Silveira, realizada em São Paulo em 2003, e intitulada *Claraluz*. Momento importante na carreira da artista em que o uso das luzes ganha uma relevância primordial na concepção de suas obras.

É necessário, antes de iniciar a análise, priorizar e centrar a discussão em algumas características peculiares que seguem o trabalho da artista. Desde meados dos anos 70, Regina Silveira tem explorado a ideia de representação, colocando-a sistematicamente em confronto. A percepção das imagens conduzidas ao seu limiar transforma e recria nosso olhar para diferentes obras de arte.

Ela inicia sua vida artística como pintora e gravadora. Os traços volumosos, a matéria espessa e aparente e o uso metódico de cores pesadas e escuras imprimiram a potência de sua obra - Silveira teve como professor, entre outros, Iberê Camargo, marcado principalmente pelo uso da tinta, sempre forte e muito expressivo -, ao mesmo tempo, percebemos alguns temas que se repetiriam no desenvolvimento de sua carreira, como um certo sentimento do mundo íntimo e feminino, por exemplo. A tela *Bordareiras*, 1960, se insere nessa linhagem. A grande mudança na carreira da artista acontece a partir de uma viagem de estudos realizada em 1967, momento em que frequentou aulas de História da Arte em Madri. Quando entra em contato com aquilo que era produzido na Europa naquela época, seu trabalho entra em um processo de desconstrução, reelaboração. O trabalho desse período nebuloso é realmente notável. A estrutura em madeira com dobradiças, *Sem título*, 1968 é, de certa forma, um exercício não só com novos materiais, mas certamente a ideia de interação entre o local de trabalho, o local da exposição e o espectador é colocada diretamente.

Certamente sua pesquisa de mestrado *Anamorphas*, 1980, pode ser entendida como um esforço nessa direção. A partir de desenhos de objetos do cotidiano, a artista os modifica, esticando-os até o limiar da representação, apontando outros traços e mudando nossa primeira

¹ Texto publicado originalmente no livro *Arte de la América Latina y relaciones artísticas entre Polonia y Latinoamérica*. Sob o título de "The limits of the site-specific in the work of Regina Silveira". Esta versão foi traduzida, revista e ampliada pelo autor.

impressão. Assim, uma simples caneca pode ser “convertida” em uma unha, por exemplo. Seu doutorado, *Simulacros*, 1984, acrescenta outro problema: não são apenas os objetos distorcidos para os limites da representação. Suas silhuetas, pintadas de preto, se transformam em sombras paradoxais, assumindo uma função oposta: em vez de esconder, elas revelam as características de um determinado objeto.

A partir deste momento, o uso de silhuetas distorcidas e o jogo com as sombras, tornam-se marcas em seus trabalhos. Mesmo na instalação apresentada pela artista em Lodz, em 2010, *Abissal*², essas marcas são reconhecidas.

No entanto, as obras que têm a luz como elemento fundamental na constituição de seu discurso são visíveis desde - pelo menos - a placa luminosa instalada no MAC (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), na qual poderíamos ler a palavra LUZ na fachada do edifício.

Assim, *Claraluz* enquadra-se perfeitamente na produção de grandes debates sobre a representação e a história da própria artista, como ponto de encontro de vários trabalhos que culminam em diversas outras obras - isso ao levarmos em conta as várias exposições que tiveram *Claraluz* como ponto de encontro.

Nesta exposição, os dados básicos foram feixes luminosos lançados por projetores especiais que dialogavam com a arquitetura do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)³ no centro de São Paulo. Ao invés de expor diversos objetos “materiais” pelas salas de exposição do CCBB, esses projetores refletiam as imagens que enunciavam *Claraluz*. Toda a iluminação do prédio foi desligada e sem a interferência da luz natural a artista conseguiu realizar suas instalações. Na claraboia, por exemplo, lugar central para a iluminação natural desta arquitetura, foi colocada uma lona preta por fora e assim a luz natural foi anulada do edifício.

A exposição foi realizada em diálogo com a arquitetura e, também, nas salas de exposições do centro cultural. Em andares diferentes, mesmo quando foram utilizados objetos “físicos” o foco central estava nas luzes ou em espaços iluminados.

O centro desta exposição foi uma instalação chamada *Lumen*, essa obra foi o eixo principal de *Claraluz*. Um poderoso projetor exibia a imagem da claraboia do edifício fragmentada, como um caleidoscópio que descia até o chão. A luz atingia toda a topografia de todos os andares no edifício. O projetor foi posto diante do espectador, o qual, de chofre, percebia que a fonte daquela imagem mágica provinha daquele aparato elétrico.

O espaço expositivo do CCBB está situado em um prédio histórico da cidade e mantém relações importantes com o seu entorno e com a história de São Paulo, primeira sede do banco na capital paulista.

Esta exposição parece-nos uma forma importante de compreender a ligação entre a instituição e a obra da artista, juntamente com a participação predominante do espectador. *Claraluz*

² Imagem de divulgação: https://payload.cargocollective.com/1/15/488432/7955829/001_FOTOS_DOMINIK-SZWEMBERG_ABYSSAL_ATLAS_SZTUKI_LODZ_POLONIA_2010-1_800.jpg

³ Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo, Brasil) com a obra instalada. Imagem de divulgação: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Caminhada_Noturna_23_November_2017_37.jpg

de Regina Silveira fez parte de alguns eventos culturais oferecidos pelo CCBB - SP - de modo sazonal, para celebrar o seu aniversário. Portanto, podemos inferir que a imagem da instituição, ou melhor, a imagem que ela quer construir junto ao seu público é evidentemente de importância primeira, do ponto de vista do Centro Cultural. No entanto, se por um lado, estas incursões sazonais reiteram um processo de criação da imagem da instituição, por outro, é a voz da artista que tece o diálogo com seu público. Assim, esta análise mostra os meandros entre a obra do artista, a instituição e a história da cidade, camadas impregnadas em *Claraluz*.

SITE-SPECIFIC

É notório quando vemos as obras que compunham *Claraluz* que foi uma exposição realizada a partir de instalações *Site-Specifics*. Isso implica um tipo particular de instalação. Obras criadas para determinadas áreas, dependendo da arquitetura ou do lugar onde foram preparadas para que a obra alcance suas potencialidades. Amy Dempsey, em seu compêndio de arte moderna, indica as formas específicas de trabalho que só poderiam ser instaladas em determinados locais, chamados de *site works*.

Os *site Works* exploram os contextos físicos em que se encontram, galerias, praças ou altas colinas, para que esses locais se tornem parte integrante das próprias obras. Na arte pública a obra não é mais considerada um monumento, mas significa um lugar transformado, e enfatiza o caráter colaborativo dos projetos, unindo artistas, arquitetos, patrocinadores e o público (DEMPSEY 2003, p. 263).

De fato, estamos próximos do conceito do *site work* e do que a artista criou em São Paulo. A sobreposição do público e, especialmente, de ações colaborativas entre os patrocinadores e a arquitetura, não exatamente dos arquitetos, é muito presente. A instalação *Lumen*⁴ foi criada para o CCBB e sua exposição só pode ocorrer naquele espaço. A mostra *site-specific* de Regina Silveira não pode sofrer os pequenos ajustes a serem recebidos em outro lugar, pois é uma obra intimamente ligada com o centro de São Paulo.

Se considerarmos, por exemplo, em várias abordagens de Richard Serra, podemos inferir que com alguns ajustes suas instalações poderiam ser exibidas em outros locais com nenhuma perda aparente. Nesse ponto em particular o primeiro elemento que deve ser questionado é a utilização de características de *Lumen* em outras oportunidades. Uma exposição com o mesmo título foi apresentada pela artista em Madri, no Palácio de Cristal em 2004. Tal como em *Claraluz*, a *Lumen*⁵ de Madri dialogou de forma bastante intensa com a arquitetura a ponto de poder ser pensada como a implementação de um *site-specific* de um local para outro, com apenas pequenos ajustes.

Insisto neste ponto porque o diálogo que a *Claraluz* manteve com o edifício histórico de São Paulo é comparável ao que a *Lumen* teve com o Palácio de Cristal. Embora formalmente vinculadas,

⁴ Regina Silveira. Instalação da *Lumen*. Exposição *Claraluz*, 2003. Imagem divulgação: <https://reginasilveira.com/LUMEN-1>

⁵ Regina Silveira. *Lúmen*. Palacio de Crystal. Madrid, 2004. Imagem divulgação: <https://reginasilveira.com/2005-1>

são obras totalmente distintas: a luz natural do Palácio de Cristal foi preservada e utilizada como parte da instalação, em São Paulo, por outro lado, as luzes foram anuladas para que *Lumen* pudesse invadir o prédio. Na *Luminancia* (instalação que também fazia parte da *Claraluz* instalada no antigo cofre da agência bancária) a imagem impressa em plotter era aquela da claraboia do CCBB, no *Lúmen* de Madri, era o próprio céu dentro do Palácio que foi cortado, fragmentado, ocupando o telhado e o piso daquela arquitetura. Essas obras andam claramente lado a lado, porém, cada uma a seu modo. Ambas têm não só a arquitetura como parte da obra, mas também seu entorno.

OS ARREDORES

Na exposição, quando o edifício era visto, a obra de Regina Silveira começava a agir. Logo era identificado que algo acontecia fora do cotidiano da arquitetura. Dentro, tudo estava escuro, as luzes apagadas. Para perceber as únicas fontes de luz - a própria instalação - era necessário entrar no prédio, ser capturado pela exposição. O visitante pôde chegar de várias maneiras possíveis no local de exposição. Considerando uma tipologia possível, poderíamos indicar um deles: O programado. Aquele que foi capturado pela exposição e que apenas visitava o centro de São Paulo. De qualquer forma, o CCBB em conjunto com a *Claraluz* anima a vista do próprio edifício. Ao entrar na arquitetura do centro cultural era percebido o processo de apagamento (as luzes apagadas dão um aspecto curioso e chama a atenção do visitante). Ou, pelo contrário, em que os feixes de luz de *Claraluz* realçam os elementos decorativos do edifício. É interessante notar como esse fator pode estar atrelado à ideia de revitalização do entorno do edifício e à preservação da memória de São Paulo, um processo bastante intenso no início dos anos 2000.

Naquela época, especificamente em 2001, a então prefeita Marta Suplicy lança um plano para revitalizar o centro histórico de São Paulo. Com gastos reportados em 92 milhões de reais, várias ações são realizadas, como reocupar o centro da cidade ou um processo de “limpeza” que incluiu, entre outras coisas, reordenamento de transporte público, organização de ambulantes e limpeza de público.

Certamente, as artes plásticas que ocuparam esse centro naqueles anos de alguma forma gozavam de privilégios com alguma conexão com a política da prefeitura. Manifestações que valorizam o aspecto cultural do centro sempre foram muito valorizadas pela cidade. O projeto do CCBB para celebrar o seu aniversário, através de exposições e manifestações mantinha diálogos contemporâneos um pouco desta forma.

Ao entrar em contato com a *Claraluz*, o espectador estabelece uma harmonia com os valores traçados pela exposição. Assim, tanto as proposições, os desejos e, por assim dizer, a identidade do CCBB, bem como as do artista, são operacionalizadas no percurso do espectador. O público em sua visita não só faz *Claraluz* acontecer, mas coloca em questionamento a instituição cultural (no caso, o que de fato tem mostrado é o banco enquanto marca ou patrocinador cultural) e a artista,

sua história e seu percurso. Essas três instâncias estão em diálogo e aparecem no mesmo grau, em que arte, política e modos de ser estão relacionados de modo íntimo e complexo.

REFERÊNCIAS

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *Identidades Cruzadas*: CCBB, Regina Silveira e seus espectadores. São José do Rio Preto. Ed: Bluecom, 2009.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*: Guia enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: CosacNaify, 2003.

O Estado de São Paulo. *Marta lança plano de recuperação do centro*. 16, de maio de 2001.

O Estado de São Paulo. *São Paulo deve ter corredor cultural no centro*. 03 de maio de 2001.

SILVEIRA, Regina. *Anamorfias*. 1980. 65f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. 1984. 151f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVEIRA, Regina. *Claraluz: Projeto de exposição para o CCBB*. 2003.

PARTE III
PERSPECTIVAS

“TRAJE: UM OBJETO DE ARTE?”: PIETRO MARIA BARDI, O WERABLE ART E O MUSEU FORA DOS LIMITES¹

MARIA CLAUDIA BONADIO

ARTE E MODA NO MASP

Entre outubro de 2015 e fevereiro de 2016 estive em cartaz no Museu de Arte de São Paulo, a exposição *Arte na moda: Coleção MASP/Rhodia*. Tal como a retomada do uso dos cavaletes de vidro, como suporte para as obras de arte em exposição no Museu, a exibição da coleção na sede do MASP parece ter sido uma das ações da curadoria de Adriano Pedrosa, no sentido de retomar algumas das propostas de Pietro Maria Bardi para o Museu, dentre elas a ideia (da qual trataremos adiante) de que o MASP deveria ser um museu “fora dos limites”.²

A mostra em questão foi noticiada em vários jornais como uma iniciativa importante em termos de “resgate” da coleção do Museu, até então, quase desconhecida do grande público e pouco prestigiada pela instituição. Por ocasião da exposição, no site do MASP era possível encontrar, além de informações práticas sobre a visita, quatro vídeos realizados em parceria com o canal de TV a cabo *Curta*, sobre as ações publicitárias da Rhodia nos anos 1960 – para as quais foram criadas as peças da coleção. O catálogo da mostra enfatizava, que um dos objetivos da exposição era permitir o estudo mais cuidadoso desse acervo, cuja catalogação inicial cotinha erros ou omissões (PEDROSA; CARTA; TOLEDO, 2015).

A observação das reportagens, vídeos e catálogo pode, num primeiro momento nos levar a crer que a relação entre arte, moda e museu se faz de maneira tranquila e que os objetos de moda são facilmente aceitos num museu de arte. Tal relação entretanto, ao menos no caso do MASP, não se faz sem tensões. Na mostra citada por exemplo, as legendas das peças de roupas deixavam claro que o peso dado aos artistas que produziram estampas para as peças era maior do que ao

¹ O presente capítulo é uma versão atualizada do artigo de mesmo nome publicado inicialmente em forma de artigo na revista *Visualidades*, volume 15, número 2, 2017. O texto apresenta parte dos resultados da pesquisa “Moda é coisa de museu?” realizada entre 2011-2014 com financiamento do CNPq. A autora agradece: os bibliotecários Ivani Di Grazia Costa, Maíra Carvalho Moraes e Romeu Loreto da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP pela gentileza no atendimento e colaboração com essa pesquisa; Patrícia Reinheimer, pela disponibilização de informações sobre a exibição do trabalho de sua avó Olly Reinheimer no MASP e Maíra Zimmermann, que se disponibilizou a conferir alguns dados quando eu estava trabalhando na versão final do artigo e longe da minha biblioteca.

² O uso dos cavaletes de vidro projetados por Lina Bo Bardi que recentemente voltaram a integrar a pinacoteca do MASP se coadunava com o projeto de Pietro Maria Bardi, para quem o museu deveria extrapolar os limites da arte. Ou seja, se as paredes do museu impunham limites ao olhar, à observação de artes, os cavaletes de vidro permitiam uma leitura mais integrada das peças expostas colocando-as em diálogo. Sobre a ideia de Bardi acerca do “Museu fora dos limites” tratarei adiante.

estilistas e a peça em si. Enquanto todos os artistas eram identificados e seus nomes grafados em destaque, muitos estilistas apareciam como “desconhecido”. Descompasso que aparece também no catálogo da exposição, no qual os nomes dos artistas “estão explicitados e destacados em negrito como contraste às outras informações que acompanham a imagem” como nome do estilista, tipo de tecido e nomenclatura da peça, impressas em fonte sem destaque (MIZHARI, 2016).

Nesse capítulo, pretendo observar através da análise das peças de divulgação de outra exposição ocorrida no MASP como essa relação entre arte e moda, apesar de complexa, se constituía em uma das bandeiras do projeto de Pietro Maria Bardi para o museu. Quero notar ainda, como a incorporação do acervo da Rhodia foi apenas uma das diferentes ações de Bardi com vistas a aproximar o museu da moda, uma vez que, ao longo de sua administração no MASP, diversas exposições e eventos irão tratar das intersecções entre arte e moda.

Para tanto analisarei a relevância e a relação da mostra “Traje: um objeto de arte?” realizada no museu em 1987, em relação ao projeto de Bardi para o museu. Pretendo observar ainda, como são percebidos e classificados no campo das artes os trabalhos de artistas que criam objetos vestíveis ou usam as roupas como forma expressiva de seu trabalho.

ALÉM DOS LIMITES

Em 1987, quando se realizou no MASP a exposição “Traje: um objeto de Arte?”, a presença de objetos do vestuário naquele museu, não era uma novidade. Desde o início da década de 1950, várias iniciativas relativas à moda haviam ocorrido no Museu, dentre as quais: a) realização de quatro desfiles de moda (Desfile de Costumes Antigos e Modernos em 1951; Coleção Moda Brasileira em 1952; Desfile de Moda Industrializada em 1971 e Desfile dos Licenciados Brasileiros de Pierre Cardin em 1983); b) formação de um pequeno acervo de indumentária iniciado na década de 1950 e ampliado em 1971 com a doação de 87 peças da coleção da Rhodia (composta de roupas estampadas por artistas plásticos e artistas gráficos); c) realização de uma exposição 1971 com as peças da coleção Rhodia; d) inserção de peças de vestuário da exposição “1922: 50 anos” em 1972; e) realização de um desfile na Pinacoteca do MASP com peças de vestuário e arte têxtil de Olly Reinheimer (1914-1986) em 1966³; f) uma exposição de “Roupas Bordadas” de Glaucia Amaral Rodrigues⁴ em 1986⁵.

³ As informações acerca do desfile dos trabalhos de Olly Reinheimer foram fornecidas por sua neta Patrícia Reinheimer, professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro na área de Sociologia, que vem realizando pesquisa sobre o trabalho da avó. Informo, entretanto, que a informação fornecida por ela difere daquela disponibilizada no site da Enciclopédia do Itaú Cultural no verbete sobre a artista, o qual informa que o desfile aconteceu em 1967. Em pesquisa nos catálogos comemorativos do MASP, no qual Bardi costumava listar as exposições já realizadas no museu, não foram encontradas informações relativas ao desfile. Uma pesquisa nos acervos virtuais dos principais jornais paulistanos (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*) também não retornou resultados com o nome da artista. Cf: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24260/olly-reinheimer>. Acesso em 13 de mar. de 2016 e BARDI, 1992.

⁴ Artista e curadora de artes visuais. Foi diretora do Sesc e responsável por convidar Lina Bo Bardi para realizar o projeto do Sesc Pompéia. Atuou na curadoria de exposições como *Os Modos da Moda* (1992 - Sesc/Senac) e *Labirinto da Moda - uma aventura infantil* (1995 - Sesc Pompeia). <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/glaucia-amaral-a-curadoria-de-artes-visuais-e-arte-textil>, acesso em 13 de mar. de 2016.

⁵ Segundo Tariana Stradiotto (2011), também foram realizadas no MASP as seguintes exposições: sobre calçados em 1961; sobre a forma que os brasileiros se vestiam e se vestem em 1982 e uma sobre a Arte têxtil também em 1987.

A presença da moda e das roupas nos espaços do museu é uma consequência da percepção de seu diretor Pietro Maria Bardi acerca das funções dessas instituições, a qual é expressa em muitas de suas ações no MASP e explicitada no texto *Museu fora dos limites*. Publicado no número 4 da revista *Habitat* em setembro de 1951, o artigo é uma espécie de manifesto, no qual expõe seu ponto de vista sobre as funções dos museus de arte⁶:

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir, não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização (...). (BARDI, APUD TENTORI, 2000, p. 189).

No mesmo texto explica que os museus contribuíram para a separação das artes, mas que em sua concepção tal instituição deveria promover a unidade das artes, que significaria “participação da arte na sociedade e contribuição para sua sistematização futura” (TENTORI, 2000, p. 190), propõe, ainda, uma reformulação dos museus de modo a que eles “sirvam às pessoas, que orientem a formação de seu gosto, que as coloquem diante do antigo, ou seja, diante das premissas de sua própria vida, para dali tirar energias vitais úteis para o futuro (...)” (TENTORI, 2000, p. 190) e prossegue defendendo que, neste “antimuseu”, atividades como a história da pintura poderiam “representar o mesmo interesse que um espetáculo e certamente o espectador se divertiria” (TENTORI, 2000, p. 191).

Em outras palavras, Bardi coloca em questão a separação entre artes aplicadas e “fine arts”, que predominava na maior parte dos museus europeus – dos quais era crítico. Ainda que esse questionamento apareça de forma mais ordenada no texto acima citado, a ideia de uma “arte total” já era presente em sua concepção acerca do tema no final da década de 1920, quando passou a editar em Milão o jornal de artes denominado *Belvedere*⁷.

Também no período em que viveu na Itália e administrou diversas galerias, as exposições organizadas por Bardi eram muitas vezes ecléticas e pouco ortodoxas, de tal modo que somente nos primeiros dois anos em que esteve à frente da *Galeria de Arte de Roma*, entre 1930-1932 organizou as seguintes mostras naquele espaço: de pintores estrangeiros – Maurice Utrillo (1883-1955), Moïse Kisling (1891-1953) e Cubine⁸; de metais leves italianos para utilização na arquitetura; uma mostra de cenografia moderna; a exposição de dois jovens artistas toscanos – Giuseppi Cesetti (1902-1990) e Achille Lega (1899-1934); de edificação e arquitetura rural; uma mostra de cartazes publicitários; de trabalhos produzidos em escolas de arte ligadas ao Ministério da Educação; do pintor Virgilio Guidi (1891-1984) e seus alunos da Academia de Veneza; a mostra dos pintores Umberto Lilloni (1898-1980), Gino Ghiringheli (1898-1964), Oreste Bogliardi (1900-1968) e Christoporo De Amicis (1902-1987); de um grupo de 10 pintores jovens venezianos e outra de artes aplicadas.

⁶ O texto originalmente denominado *Musées hors des limites* foi publicado na revista em francês e vertido para o português na biografia de Bardi, escrita por Francesco Tentori (2000).

⁷ Segundo Francesco Tentori esse jornal passa a ser editado em 1928.

⁸ Trata-se, provavelmente, do pintor tcheco Othon Coubine ou Otakar Kubin (1883-1969).

Se a ideia de uma arte única, que englobasse diversas formas de expressão e materiais já era presente nas ideias de Bardi no período em que ainda vivia na Itália, ao assumir a direção do MASP em 1947, tais propostas foram retomadas. Se por um lado, seus conhecimentos e contatos no mercado de arte europeu o permitiram criar um grande museu abaixo da linha do Equador – tal qual o plano do fundador do museu, Assis Chateaubriand –, por outro, no período de sua gestão diversas ações foram realizadas no MASP com vistas a questionar os limites do museu.

Com esse objetivo, no largo período em que atuou na direção do museu, ou seja, entre 1947 e 1996, além de roupas, Bardi também promoveu no Museu exposições que se compunham de outros objetos que então, poderiam ser considerados inusitados para um espaço como o MASP, como quadrinhos, cristais, jardinagem, design gráfico, design de móveis, decoração de interiores, charges, arte têxtil, publicidade e até perfumes (BARDI, 1992). Também em consonância com esses objetivos, em 1981 o Museu recebeu a coleção de objetos kitsch do fotógrafo, jornalista e crítico de arte Olney Krüse (1939-2006).

A EXPOSIÇÃO DO MASP E O GRUPO DA PARADOXART

A exposição “Traje um objeto de arte?” aconteceu no MASP entre 07 e 26 de julho em e na sequência no *Rio Design Center*, onde ficou em cartaz de 18 a 30 de agosto⁹. Foi organizada pela *Paradoxart*, galeria dedicada a *wearable art* de propriedade de Liana Bloisi (1943-), que se localizava na Rua Oscar Freire, nos Jardins em São Paulo. A mostra teve concepção de Andréa Castor Kraemer, Fernando Marques Penteado, Liana Bloisi, Gláucia Amaral de Souza e Maria Tereza Jobim, além da colaboração de Paul Wittenborn, curador americano da exposição¹⁰.

Segundo informações do catálogo, publicado para versão da exposição apresentada no Rio de Janeiro, 56 peças compunham a mostra, das quais, 13 eram peças produzidas entre 1900-1950 e pertencentes a coleções particulares e de museus sendo: uma peça do acervo do MASP (o *Costume de 2045*, desenhada por Salvador Dalí e elaborada pela figurinista russa Karinska¹¹); um traje criado por Luisa e Roberto Sambonet para a coleção *Moda brasileira* desfilada no MASP em 1952 e pertencente à coleção de Lina Bo Bardi e peças mais contemporâneas de

⁹ Em São Paulo, após a exibição no MASP a mostra seguiu para o Shopping Iguatemi, que patrocinava a exposição na cidade. Há indícios que haveria ocorrido também uma versão da exposição no Palácio das Artes em Belo Horizonte e na Fundação Calouste Goulbekian em 1990, desta vez com a inserção de trabalhos de artistas e designers de moda portugueses. Seguem alguns dos currículos nos quais as exposições de Belo Horizonte e/ou Lisboa são citados: <http://silviamecozzi.com/pt/bio.php>; http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Salazar; <http://www.artical.art.br/#/pt-br/artical/quem-somos>; Orietta del Solle. http://www.helyor.com.br/home_logo/index.htm, acesso em 13 de mar. de 2016.

¹⁰ Paul Wittenborn fundou em conjunto com Susie Hollingsworth em 1974 a Galeria de Arte especializada em *wearable art* Wittenborn & Hollingsworth. Cf: http://articles.latimes.com/1989-10-01/entertainment/ca-911_1_wearable-art-galleries, acesso em 13 de mar. de 2016.

¹¹ No catálogo, a peça aparece com o título “Mulheres de 2045”, o que certamente é uma confusão, uma vez que em diversas reportagens veiculadas por ocasião da apresentação da peça no desfile “Costumes Antigos e Modernos” em 1951 e também no texto “O Costume do ano 2045 de Salvador Dalí: a história de um vestido, escrito por Ana Lobo Crispi (2006) é chamada de “Costume de 2045”.

autoria dos artistas que organizaram o evento e convidados. No total eram 34 peças de artistas brasileiros (ou que aqui atuavam) e 22 de artistas estrangeiros¹².

Os artistas nacionais cujos trabalhos integravam a exposição podem ser divididos em dois grupos: 1) aqueles como Lina Bo Bardi, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Flávio Império e Norberto Nicola, já eram consagrados pelo mundo das artes e cujos trabalhos não se restringiam às artes têxteis ou ao *wearable art* e 2) artistas jovens como os organizadores e também Heloisa Beldi, Suiana Uribari, Cristina Felício dos Santos que buscavam espaço no campo das artes e cuja produção focava especialmente a associação entre arte e vestuário.

A esse total somavam-se também: uma peça de Mestre Abdias do Nascimento (1914-2011), e duas roupas étnicas provenientes do Afeganistão. Completavam a mostra peças do paraguaio Roland Rasmussem e de 10 artistas americanos (Julia Hill, Linda Mendelson, Suzanna Lewis, Tim Harding, Nick Hultz Edson, Jacqueline Hoesch Edson, Nina Huryn, Norma Minkowitz, Jo Elle Trilling e Mario Rivoli).¹³

A exposição, em sua versão no museu paulistano recebeu ampla cobertura de alguns dos principais jornais do País como a *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Em muitas dessas reportagens Bardi faz questão de frisar como a mostra em questão se coadunava com o seu projeto para o museu, como por exemplo, observamos em sua fala na coluna de Ibrahim Sued:

Para o Museu fazer e recomendar aos seus frequentadores exposições de moda é um hábito antigo: vem de 1950 quando apresentações uma coleção de Christian Dior, surgindo ali a ideia de juntar ao desfile, feito entre outras obras que então estavam sendo adquiridas para formar a Pinacoteca, até um traje de Salvador Dali (O GLOBO, 12 jul. 1987, p. 2).

A passagem deixa claro que, apesar da curadoria da exposição pertencer a um grupo de artistas, Bardi faz questão de apontar que a mostra se aproximava do seu projeto para o museu, para o qual moda era “coisa de museu”. Assim, ainda que o título da exibição terminasse em interrogação, para Bardi essa era uma questão resolvida.

A pergunta do título poderia ainda funcionar como uma espécie de ironia à desconfiança de membros do mundo das artes em relação à tipologia das obras, posto que para a maior parte dos artistas cujos trabalhos compunham a mostra, essa era a primeira vez que sua produção seria exibida num museu de grande porte, com acervo de obras consagradas e de destaque internacional. Se ainda restavam dúvidas a respeito das potencialidades da roupa como objeto de arte, a inserção da mostra no calendário do Museu mostrava que, pelo menos para a direção do MASP, essa não era uma questão.

¹² O catálogo a que tive acesso é da versão da exposição no Rio e neste não constam os trabalhos de algumas artistas que parecem ter tido seus trabalhos expostos no MASP, como Orietta del Sole e Hedva Megged. Nos currículos das artistas disponíveis na internet, a exposição do MASP é mencionada e Bardi posa para fotos de divulgação na imprensa usando uma peça da primeira. Ver: <http://www.apap.art.br/associados/365/hedva-megged/> e http://www.helyor.com.br/home_logo/index.htm, acesso em 13 de mar. de 2016.

¹³ No catálogo, o nome Roland Rasmussem é grafado com o sobrenome começando com H, mas uma pesquisa no www.google.com.br com essa denominação não trouxe resultados, mas a substituição do H pelo R levou ao perfil do artista paraguaio, que, entretanto, morou e trabalhou com figurinos na Alemanha durante a década de 1980 (no catálogo, suas peças são classificadas como provenientes da Alemanha. Suponho, portanto, que se trate da mesma pessoa).

Ainda assim, nas reportagens, a “dúvida” acerca da legitimidade do objeto foi utilizada como mote. No *Jornal da Tarde*, por exemplo, o texto se iniciava com a seguinte questão:

Instiga-se a polêmica: seria o traje um objeto de arte? A pergunta feita por artistas-artesãos através da Paradoxart (...) tem como proposta suscitar dúvidas e proporcionar discussões. Se para teóricos as artes aplicadas são consideradas menores – ranço do século passado – para o grupo, cansado dos convencionais suporte de arte, tudo o que tem significado é arte, e não é a proposição que faz da arte/arte (JORNAL DA TARDE, 02 jun 1987, s.p.)¹⁴

Segundo declaração de Glauca Amaral à mesma reportagem, a *wearable* enfrentava ainda muita resistência, tanto do grupo de consumidores, “quanto de artistas, antropólogos e gente da moda” (JORNAL DA TARDE, 02 jun 1987). Ou seja, para o grupo havia a dificuldade de encontrar um espaço, tanto no campo da moda, como no das artes, assim, a exposição era uma maneira de tentar abrir um lugar no campo das artes e, possivelmente, também marcar espaço na área da moda.

Se o grupo ocupava uma espécie de limbo localizado entre o mundo das artes e o campo da moda, apresentar uma exposição no MASP era uma forma de obter prestígio e reconhecimento, o que era ainda mais reforçado a partir da postura de Bardi, que não só preparou releases que mostravam como a moda havia estado presente no espaço e projeto do Museu desde sua criação, como literalmente “vestiu a camisa” da *wearable* e posou para diversas fotos com obras que compunham a exposição, as quais foram utilizadas nas reportagens veiculadas nos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. Ao vestir as peças do artista, Bardi, que naquele momento era uma das mais importantes personalidades do mundo das artes no Brasil o fez como quem veste de forma consciente uma camiseta de apoio a determinado movimento.

Possivelmente também como forma de legitimar o *wearable art*, o crítico de arte Jacob Klintowitz (1941-) publicou no mesmo jornal uma crítica bastante positiva à exposição – a qual pode ter escrito como forma de apoiar a iniciativa de P.M. Bardi, de quem era bastante próximo, pois àquela altura já haviam sido parceiros na escrita de pelo menos três livros¹⁵:

Roupa pode ser uma obra de arte. Da mesma forma que a caneta, o lápis, o copo e outros objetos da nossa vida cotidiana. A arte não se expressa apenas numa pintura ou escultura utilizada como sistema de representação ou observação decorativa. (...)

O MASP vai realizar uma exposição de roupas encaradas como objetos criativos. É um tipo de exposição comum em vários países, no nosso tempo. (...) (FOLHA DE S. PAULO, 02 jul, 1987).

¹⁴ As reportagens citadas nesse artigo pertencem à Biblioteca e Centro de Documentação do MASP. Tais reportagens estão agrupadas na pasta que documenta os materiais produzidos para e sobre a exposição em questão, que reúne entre outros, recortes de jornal que nem sempre têm suas referências completas anotadas, por esse motivo algumas das reportagens citadas no presente texto não apresentam informação sobre número de página.

¹⁵ Os livros escritos em parceria entre Bardi e Jacob Klintowitz eram os seguintes: *Um século de escultura no Brasil*, 1981; *O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo*, 1980 e *Panorama da Escultura Brasileira no século XX*, 1980.

Em seu texto, o crítico prossegue explicando que artistas como Picasso, Fernand Léger, Sonia Delaunay e Marc Chagal também fizeram roupas e figurinos, tal qual artistas brasileiros, como Flávio de Carvalho e Aldo Bonadei (que, como citado, tinha algumas peças de sua autoria na exposição).

Como se trata da primeira exposição sobre o tema em um museu de arte brasileiro, os textos das reportagens apresentam um caráter didático, pois explicam ao leitor o que afinal de contas é *wearable art* e a diferença entre essa prática e a moda:

Se a pesquisa de moda convencional segue tendências pré-ditadas e comerciais, os artistas do *wearable* buscam suas inspirações em pesquisas pessoais. Algo de expressionismo por exemplo, nas sedas pinceladas de Fernando Marques Penteado. Colagens inspiradas em Klint (sic) inspiram no momento, Liana Bloisi. Linhas e bordados formam as paletas das cores da primitivista Glaucia Amaral. É a arte usando outros suportes. São peças únicas, os artesãos criando seu próprio trabalho (FOLHA DE S. PAULO, 07 JUL 1987, A-36).

Também na matéria veiculada na *Folha de S. Paulo* a diferença entre os trajes produzidos pelo grupo e a moda era frisada pelas palavras de Liana Bloisi: “É um conceito de traje dentro do sentido mais pessoal. Não tem a ver com moda e valores culturais, mas com um novo posicionamento em relação ao corpo, que seria o pós-hippie dos anos 60” (FOLHA DE S. PAULO, 07 JUL 1987, A-36). Entretanto, ao justificar os preços das peças mais caras da mostra (grande parte do material exposto estava à venda), cujos preços variavam entre 2 e 25 mil cruzados, a artista usava explicações que também poderiam ser aplicadas a roupas de luxo e, em especial, de alta-costura “elas são mais caras, porque são peças únicas, confeccionadas à mão, portanto diferentes das roupas em série que se vê por aí.” (FOLHA DE S. PAULO, 07 JUL 1987, A-36).

Apesar das semelhanças entre peças de moda e a *wearable art*, os artistas da *Paradoxart* se esforçam em apontar diferenças entre ambos. Para Fernando Marques Penteado, a *wearable art*, pode até ser usada como roupa, mas tem duas funções distintas “no corpo, porque possui a modelagem de vestuário, e no espaço, já que serve de adorno de ambientes”. (FOLHA DE S. PAULO, 07 jul. 1987, A-36).

Em suas falas aos jornais, os artistas que conceberam a exposição buscam, portanto, estabelecer definições e delimitações para a *wearable art*, ainda que por vezes tais acepções acabem pôr os aproximar da moda. A fronteira entre um e outro, entretanto é de difícil delimitação, como é possível observar na já citada fala de Glaucia Amaral ao *Jornal da Tarde* e, também, através da concepção da exposição e da trajetória do grupo.¹⁶

Na mostra, “peças de arte” foram exibidas, entre outros, ao lado de trajes que foram moda em outras épocas. Tal ação, tanto pode ser entendida como uma aproximação dos *wearables* com a moda, ou ainda como uma forma de “artificação” da moda¹⁷. Ideia que está de acordo com o

¹⁶ Contemporaneamente o termo *wearable* é mais conhecido por denominar roupas elaboradas a partir de tecnologias inovadoras e/ou roupas computadorizadas.

¹⁷ Termo utilizado para denominar as ações que levam à transformação da “não-arte” em arte (SHAPIRO, 2007).

pensamento da socióloga Diana Crane, para quem a moda tem mais chances de ser considerada uma forma de arte quando vira “passado” (CRANE, 2011). Ao sair de moda, e, portanto, ao tornar-se inadequada ao uso, as roupas perderiam a utilidade – critério que, segundo a mesma autora e Deyan Sudjic (2010), é dos mais relevantes na definição daquilo que pode ou não ser definido como arte¹⁸.

A trajetória do grupo da *Paradoxart*, também perpassa pela moda.¹⁹ Segundo Fernando Marques Penteado, o movimento chegou ao Brasil em 1983 e ainda que os artistas fossem provenientes de diversos estados, se concentravam em São Paulo, sobretudo em razão de ter sido ali que se instalou a Galeria. O espaço recebeu em 1985 a coletiva *Wearables* na qual foram expostas obras de vários artistas que também participaram da mostra do MASP. Entretanto, nas pesquisas realizadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, algumas das primeiras menções ao termo *wearable* são notas veiculadas nesses jornais sobre a performance que o grupo da *Paradoxart* faria na loja “Oggi Valium” nos Jardins²⁰ – boutique com ares de galeria, que tinha projeto arquitetônico minimalista de Isay Weinfeld e ocupava um espaço de 600 m², todo em branco e decorado com quatro cadeiras douradas em estilo Luis XV²¹. A mostra do MASP, por sua vez, conseguiu patrocínio do Shopping Iguatemi de 160 mil cruzeiros, para sua montagem no Museu, como contrapartida, foi exibida no espaço de compras após seu término no MASP. Ou seja, tanto a loja de roupas como o shopping são usados como espaço para divulgação dos *wearable*, prática pouco comum entre agentes do campo das belas artes.

ANTECEDENTES E DELIMITAÇÕES

Ainda que a denominação *wearable art* só comece a ser difundida na imprensa nacional em meados da década de 1980, quando o grupo formado pelos artistas que propõe a exposição no MASP começa a usar a terminologia em suas mostras e performances, os usos da roupa como forma artística são anteriores.

No Brasil, são bastante conhecidas as *Experiências no. 2* e *no. 3* de Flávio de Carvalho, nas quais o uso das roupas é fundamental, bem como os *Parangolés* de Hélio Oiticica, peças que só fazem sentido quando vestidas. Entretanto, tais utilizações ainda que importantes realizações de ambos,

¹⁸ Ainda que objetos de design, como roupas possam ganhar status de arte quando deixam de ser fabricados ou quando perdem a utilidade, os preços mais altos que esses objetos costumam atingir em leilões de arte são bastante distantes daqueles que quadros de artistas consagrados costumam alcançar. (SUDJIC, 2010)

¹⁹ A *Paradoxart* era de propriedade da artista Liana Bloisi – que havia morado nos Estados Unidos onde teve contato com a *wearable art* a partir das exposições realizadas na Artisan’s Gallery de Julie Schafer Dale. Nas primeiras reportagens em que a galeria é mencionada aparece como *Paradox*, de tal forma que é possível supor que o nome espaço tenha mudado. Em 1984, quando são publicadas as primeiras reportagens sobre o *wearable* na *Folha de S. Paulo*, a galeria era chamada de *Paradox*, mas em 1987 aparece nas reportagens que divulgam a exposição como *Paradoxart*. Ver: Arte vestível. In: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 10/02/1984; A roupa agora como status de arte. *Folha de S. Paulo*, p. 2, Folhetim, 18/03/1984, p. 1 e MASP abre exposição sobre a arte da roupa. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 07/07/1987.

²⁰ Sobre o tema ver as notas: Nota semelhante foi publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 23 de agosto de 1986, página 74. Artes plásticas. *Folha de S. Paulo*, em 25/08/1986, p. 30.

²¹ Siga o roteiro das novas lojas da cidade. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 10/11/1985, p. 1.

não configuram a principal produção desses artistas, tampouco estes poderiam ser considerados artistas especializados em *wearables*.

É a partir de meados da década de 1960, que será possível observar no Brasil um maior número de artistas (em especial mulheres) que passam a utilizar com mais frequência as roupas como principal forma expressiva para a arte, dentre os quais destaco Solange Escoteguy e Olly Reinheimer, as quais ainda que não se dediquem exclusivamente às artes têxteis, tem nessa prática como algo central em seus trabalhos.²² Em razão da centralidade das roupas em seus trabalhos, talvez seja possível considerá-las pioneiras do *wearable* no Brasil. Entretanto, não é objetivo desse artigo observar as conexões entre o fazer artístico de ambas (que atuavam no Rio de Janeiro) e o grupo da *Paradoxart*, bem como avaliar a aceitação de ambas pelo mundo artes.

No contexto internacional, as aproximações entre moda e arte datam do final do século XIX, quando o movimento *Arts & Crafts*, em contraposição à produção industrializada de tecidos passa a propor a retomada do fazer artesanal dos têxteis. Ainda que o mentor do movimento *Arts & Crafts*, William Morris (1834-1896) tivesse um grande interesse nas potencialidades dos têxteis para as artes, tais tecidos eram produzidos para a decoração da casa, não para a ornamentação do corpo. Entretanto, parte dos artistas que desenvolveram atividades junto a Morris eram também integrantes do Esteticismo, os quais consideravam que o mundo poderia ser embelezado através dos objetos ao nosso redor, assim propunham roupas femininas que libertassem as mulheres dos espartilhos e das linhas em moda (LEVENTON, 2005). A partir dessa concepção surgiram peças que foram consideradas vestidos artísticos, os quais eram usados por mulheres como Jane Morris (esposa de William Morris e musa dos pintores Pré-Rafaelitas) e outras esposas ou amantes de artistas ligados ao movimento nos retratos para os quais posavam e, possivelmente, também no dia a dia.

Os vestidos artísticos acabaram caindo no gosto de parte das camadas médias e altas da população e passaram a ser comercializados na loja de departamentos londrina *Liberty & Co.* (1875-), que teve o arquiteto E.W. Godwin (1836-1886) como o primeiro coordenador da seção de vestuário aberta em 1884.²³ No início do século XX surgiram novas iniciativas do gênero, das quais se destacam a produção de têxteis por artistas plásticos para a loja de departamentos Wiener Werkstätte fundada em 1903 em Viena²⁴, bem como dos vestidos reformistas criados por Emile Flöge (1874-1952)²⁵.

²² Sobre Solange Escoteguy há alguma informação reunida na Enciclopédia Itaú Cultural e assim é possível saber que, desde 1960, participou de diversas mostras de Artes aplicadas, Salão de moda, exposições (no Brasil e exterior) de pintura sobre tecidos e do que a artista denomina em seu site “artes de vestir”. Além de ter participado do desfile happening Tropicália de Hélio Oiticicca no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Cf: <https://solangeescoteguy.wordpress.com/biografia/>, acesso em 13 de mar. De 2016.

²³ Era membro fundador da Costume Society fundada em 1882. <http://www.liberty.co.uk/AboutLiberty/article/fcp-content>, acesso em 13 de mar. De 2016.

²⁴ Criaram padronagens para a loja os seguintes artistas: Joseph Hoffmann (1870-1956), Vally Wieselthier (1895-1945), Dagobert Peche (1887-1923) e Maria Likarz (1893-1971). Segundo Melissa Leventon, não há um acordo entre os estudiosos acerca de Gustave Klimt (1862-1918) ter ou não realizado padronagens para os tecidos da Wiener Werkstätte.

²⁵ Como na Liberty, o departamento de moda da Wiener Werkstätte era chefiado por um arquiteto, Eduard Wimmer-Wisgrill (1882-1961), que havia sido aluno de Kolemán Moser (1868-1918), admirador do vestuário de reforma, tendo produzido toda uma coleção do gênero em 1900 e produzido uma série de vestidos para as mulheres da sua família.

As roupas produzidas pelos artistas ligados à loja vienense e pelos ingleses do Esteticismo poderiam se encaixar naquilo que Radu Stern (2004) denomina “Roupa de artista”, as quais apesar de resultarem de diferentes ideias e projetos tinham um objetivo em comum: “rejeitar a moda oficial, recusando a lógica mercadológica, se esforçando para substituí-la por uma anti-moda utópica” (STERN, 2004, p. 3). Em seu entender, os trabalhos de Sonia Delaunay, dos construtivistas russos e dos futuristas italianos também podiam ser considerados “Roupas de artista”, pois rompiam com a estética e a lógica habitual do mercado da moda.

Ainda que, no entender de Radu Stern, essas roupas rompessem com a lógica tradicional do mercado de moda e se apresentassem como alternativas à moda dominante, muito do que o autor classifica como “Roupa de artista” se transformou em produto com grande potencial mercadológico. Exemplos são as já citadas roupas produzidas pelos esteticistas para a *Liberty* e as peças de Sônia Delaunay²⁶.

Também na arte contemporânea, as roupas aparecem no trabalho de Joseph Beuys (*Terno de feltro*, 1979) ou Louise Bourgeois (Traje para a performance *Banquete show de moda*, 1978), porém, não podem ser considerados exatamente “Roupa de artista”, uma vez que ambas não são necessariamente vestíveis ou *wearable art*, pois no entender de Melissa Leventhon, essa forma de arte tem suas especificidades e pode ser definido como:

(...) primeira e principalmente uma arte de materiais e processos, cujos criadores são apaixonados em criar arte com tecidos. Muitos deles com formação em escolas de Belas Artes ou Artes Aplicadas, eles costumeiramente entendem-se como artistas e não como designers de moda²⁷ (LEVENTHON, 2005, p. 12).

Artistas associados à *wearable art* seriam aqueles que produzem especialmente roupas (ainda que, a criação de têxteis, não necessariamente voltados para o vestuário, também seja uma atividade importante para esse grupo) e seriam responsáveis pela produção de trabalhos que caracterizam por estar na intersecção entre a moda, a arte e o artesanato, seria “parte dos três campos, mas não pertence integralmente a nenhum deles”. (LEVENTON, 2005, p. 12).

Diferentemente do que acontece nas artes contemporâneas, onde o artista tem a ideia, mas não necessariamente é responsável pela execução da peça, seja ela roupa ou outro elemento, para os artistas do *wearable art* dominar todas as fases da produção é fundamental e esse é um dos pontos que os diferencia de outros artistas que, eventualmente, também produzem objetos vestíveis ou criam peças em forma de roupa – porém impossíveis ou improváveis para o vestuário, como por exemplo, o vestido composto de lâminas de gilete criado por Nazareth Pacheco (*Sem título*, 1987) ou o vestido de plástico *Chrysalide* de Fabrice Langlade (1997).

Assim, o grupo retoma uma das questões colocadas pelos artistas que passam a produzir roupas no final do século XIX, para os quais era preciso “abolir fronteiras entre as artes “menores” e

²⁶ Sobre o sucesso comercial da produção de têxteis e roupas criadas por Sônia Delaunay, ver: (MONTI e TIMMER, 2011).

²⁷ Traduzido do original: “Artwear is first and foremost art of materials and processes whose creators are passionate about making art with textiles. Many of them have formal training in conventional fine and decorative arts and they have usually approached their work as artists, not as fashion designers”.

“maiores” e que questionavam a diferença de status entre os artistas e os artesões.” (STERN, 2004, p.3) No entender de Radu Stern “para alguns artistas da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX, o design de vestuário era algo muito importante para ser deixado apenas aos costureiros” (STERN, 2004, p.3), assim o design de vestuário ao ser apropriado por aqueles grupos funcionava como um campo privilegiado para ultrapassar a “pureza” da arte e atuar diretamente no cotidiano – proposta que em certa medida também estava de acordo com as ideias de P.M. Bardi em relação à arte.

Enquanto categoria, o *wearable art* teria emergido no final dos anos 1960 e seria uma decorrência das experimentações feitas pelos hippies em relação às roupas, pois é nesse contexto que surge em Nova York, um grupo de estudantes do Pratt Institute of Arts, dentre os quais, Jean William Caciado (1948 -), Marika Contompasis (1948 -), Janet Lipkin (1948 -), Sharon Hedges e Diana Knapp aprenderam crochê e passaram a desenvolver trabalhos artísticos a partir da técnica criando uma espécie de comunidade voltada para o *wearable* em Nova York.²⁸

No mesmo período, na área da baía de São Francisco, outro grupo passa a criar *artwear* utilizando tingimentos, pinturas e colagens têxteis em roupas feitas à mão. Nancy Chapell, Marian Clayden (1937-), Fred e Candance King, K. Lee Manuel (1936-2003) e Kaisik Wong (1950-1990) são alguns dos artistas do grupo. Como o grupo de Nova York, a maioria não realizou estudo formal na área. Segundo Melissa Leventon, a concentração de artistas que trabalhavam com *wearable* era muito grande na região, o que levou à formação de organizações independentes que ofertavam cursos sobre o tema como a Yarn Depot, ou a Pacific Basin School of Textile Arts e o Fiberwork Center of Textile Arts. Também havia programas de estudos têxteis na Universidade da Califórnia e no Califórnia College of Arts and Carfts.

É também entre o final dos anos 1960 e início da década seguinte que acontecem em São Francisco e Nova York as primeiras exposições de *wearable*, como *Art-Couture* (1974), na Fiberworks Center of Textile Arts e *Body Covering* (SF) no Museum of Contemporary Crafts (NY).²⁹ Em São Francisco, Berkeley e Nova York surgem também lojas que comercializavam esses trabalhos, como The Chair Store, Sew What, By Hand e White Duck Workshop na Califórnia e D.D. Dominiks e Sudio Del em Nova York. As feiras de artesanato, como a Rhinebeck em Nova York, também eram importantes espaços para a exposição desse material.

Em 1973 são abertas as duas mais importantes galerias especializadas em *wearables*, a Obiko em São Francisco³⁰ e a Artisan’s Gallery em Nova York³¹. Na Artisan’s, a fundadora da galeria

²⁸ O grupo de estudantes de Pratt passou a desenvolver seus trabalhos de forma autônoma, pois a Instituição não oferecia nenhum curso na área de Fiber Arts

²⁹ O referido museu hoje é conhecido como *Museum of Arts and Design*.

³⁰ A Obiko surgiu “das cinzas” da boutique Muuntux aberta em 1972 por Rita Chang e Kaisik Wong para vender as roupas produzidas pelo segundo e, também, objetos ligados à cultura oriental. A loja durou poucos meses e logo foi rebatizada como “The Great Eastern Trading Company”, que também durou pouco tempo. Após a falência da loja, Sandra Sakata passou a utilizar sua sala de jantar para vender o restante do estoque, até que os colegas com quem dividia o apartamento Alex e Lee a convenceram a abrir a Obiko no número 3294 da Rua Sacramento.

³¹ A Artisan’s Gallery abriu em setembro de 1973 e se localizava na Madison Avenue, 684, o local foi escolhido em razão de ser uma área na qual se localizavam muitos escritórios de negócios e no qual Julie poderia conseguir uma boa clientela e patronos para o financiamento dos trabalhos. A Galeria fechou as portas em 2013. <http://idiosyncraticfashionistas.blogspot.com.br/2013/06/end-of-era-closing-of-julie-artisans.html>

Julie Dale tinha um trabalho de marchand de arte, encorajava seus artistas a fazer bons trabalhos e procurava para estes os melhores colecionadores, também promovia livros sobre os artistas que gerenciava, veiculava sobre estes artigos na imprensa e fazia publicidade da Galeria. Criava também exposições regulares para os seus artistas que eram especializados em roupas ou joias.

Já a proprietária da Obiko, Sandra Sakata (1940-1997) procedia de maneira diferente e misturava num mesmo espaço, boutique de roupas e galeria. As vitrines eram sempre muito elaboradas, no térreo as paredes tinham armários cheios de roupas, enquanto no andar de cima era possível encontrar vestuário para ocasiões especiais. Sua forma de comercialização se aproximava mais da moda de tal forma que a partir de 1983 a Obiko ganhou espaço na loja de departamentos de luxo americana Bergdorf Godman.

WEARABLE ART: ENTRE ARTE, MODA E ARTESANTO

A palavra *wearable art* teria sido empregada inicialmente em 1975 com o significado do que entendemos hoje como *body art* (LEVENTON, 2005). Foi ao longo da segunda metade da década de 1970 que a palavra ganhou o sentido de arte vestível ou arte realizada a partir de superfícies têxteis.

Além da palavra *wearable* essas práticas também são conhecidas como *artwear* ou *art to wear*. Entretanto, para muitos adeptos dessa prática e, também, marchands, *artwear* seria mais adequado, pois a *wearable art* conotaria a dificuldade de aceitação pelo mercado dessa categoria. Já para a artista Jean William Cacicedo (que trabalha com esse tipo de arte), a necessidade de acrescentar a palavra *art* aos *wearables* implicaria em aceitar que, de outra forma, estes não seriam considerados arte (LEVENTON, 2005),

A bibliografia que trata do tema e busca conceituar o *artwear* é escassa, uma busca com as expressões *wearable art* e *artwear* no *Google acadêmico* trouxe em seus resultados muitas resenhas de exposições, mas nenhum artigo científico especificamente sobre o tema. Em português não há trabalhos que tratem dessa conceituação, ainda que existam livros que abordem as conexões entre arte e moda e estabeleçam relações visuais entre estas, como *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte* de Cacilda Teixeira da Costa (2009) e *Arte e Moda* de Florence Müller, assim, para tentar delinear o termo me apoio especialmente nas definições dos artistas brasileiras expostas acima e nos direcionamentos apontados pela ex-curadora-chefe de Têxteis no *Fine Arts Museum of San Francisco* até 2002, Melissa Leventon (2005).

Um ponto comum nestas definições é a dificuldade de inserir o *artwear* no mundo das artes, uma vez que ele seria uma espécie de prática híbrida e localizada entre a moda, as artes e o artesanato. No entender de Melissa Leventon, a identificação de uma roupa como *wearable* ou moda seria uma opção do artista/designer e, também seria determinado a partir do modo de produção das peças, pois o *artwear* tende a ser feito por artistas trabalhando sozinhos, ou em ateliês de artesanato, na maioria das vezes, com recursos financeiros limitados.

Numa definição mais estreita, os *wearables* são obras tecnicamente vestíveis, mas não efetivamente realizadas para esse fim, ainda que sejam luxuosas, elaboradas de forma artesanal e assim possam agradar a uma clientela que busca por uma moda mais alternativa. Incluí ainda peças que podem tanto ser exibidas nas paredes de galerias ou museus, como no corpo, e que são produzidos em edições limitadas. Também podem integrar a categoria roupas produzidas para uso em performances (LEVENTON, 2005).

Também é possível estabelecer algumas delimitações para o estilo a partir das técnicas e materiais empregados. A criação dos têxteis, e não especificamente a construção da roupa, é um dos pontos centrais da *wearable art*, o que provavelmente acontece pelo fato de grande parte daqueles que atuam no campo, não tiveram uma formação em moda, mas em Artes e o que os torna artistas da área é a potencialidade que enxergam na manipulação do material têxtil. Assim, a tecelagem, o crochê, o tricô, a estamparia, a feltragem, os bordados, as aplicações, as técnicas de patchwork e interferências nos tecidos, costumam estar presentes nos trabalhos desses artistas. Além disso, estes costumam usar técnicas pouco ortodoxas na manipulação dos têxteis, como o uso de ferro e álcool em feltro, ou a inserção de uma peça de tecido numa tostadeira para obtenção de determinados efeitos (LEVENTON, 2005).

Para os artistas dos *wearable*, é o têxtil como uma experimentação, suas potencialidades, a ampliação de seus sentidos que está em jogo. Ainda que o *artwear* flerte com a moda, não há entre os artistas analisados por Melissa Leventon, ou no grupo da *Paradoxart*, a busca por criar roupas que se contraponham à ordem vigente e/ou tenham por objetivo substituir ou apresentar uma alternativa para a moda em voga. A *artwear*, pode até ser usada como vestuário que desafia as normas da moda, mas isso será mais consequência do que objetivo inicial. Além disso, não tinham a pretensão de transformar o mercado de moda, uma vez que não se entendiam como criadores de moda. De tal modo, que em seus objetivos, os artistas produtores de *wearables* se distanciam das propostas do final do século XIX e início do XX entendidas por Radu Stern como “roupas de artista”.

Como observado, para o grupo da *Paradoxart*, a preocupação em distanciar e apresentar diferenças entre seus trabalhos e objetos de moda era bastante presente. As peças criadas pelo grupo (pelo menos aquelas que pude visualizar em fotografias veiculadas em matérias de jornais que tratavam da exposição) também reforçavam a diferença, posto que eram muitas vezes túnicas e batas que pouco dialogavam com a moda então em vigor³².

A busca por formas vestimentares que escapam à moda também é observada no trabalho de artistas americanos que produziam *artwear* nos anos 1970, os quais comumente usavam quimonos como base para pinturas. No entender de Melissa Leventon, a profusão do quimono entre os grupos de São Francisco e Nova York era impulsionada menos pelo interesse acerca da cultura oriental e mais uma forma de buscar de afastamento das tendências de moda, uma vez que o quimono é uma indumentária tradicional, ou o que os teóricos da moda, como Gilles Lipovetsky (1989), chamam de costume, logo, mais ligado às tradições do que ao mercado das novidades de moda. Além disso, por

³² Não foram localizadas no arquivo do MASP fotografias das peças exibidas na exposição.

sua amplitude, a peça funcionaria bem como uma “tela” para os artistas com formação tradicional em Artes e que desejavam praticar o *artwear* (LEVENTON, 2005),

A indefinição do lugar do *artwear* no mundo das artes é evidente também nas falas do grupo da *Paradoxart*, que se autodenomina artistas-artesãos (*Jornal da Tarde*, 02/06/1987). Ao se denominarem artistas-artesãos, tais profissionais tinham consciência de estarem produzindo uma arte fronteiriça. O termo artista-artesão será utilizado também pela socióloga Diana Crane (2011), que assim classifica os designers de moda que buscam reconhecimento no mundo das artes e cujo trabalho se caracterizaria pelo esmero. Para os designers de moda dessa categoria, suas produções apesar de artesanais, seriam peças de arte (CRANE, 2011).

No entender de Howard Becker, a utilização da denominação artista-artesão seria comumente buscada por aqueles que o mundo das artes tradicionalmente denominaria apenas artesão. A terminologia seria uma forma de buscar distinção, a qual funcionaria especialmente no mundo do artesanato, e menos no “mundo das artes”. No entender do autor há um “mundo da arte” específico para os artistas-artesões, um “mundo das artes ‘menores’”, que possuiria quase todos os atributos das artes “maiores” tendo inclusive “suas exposições, prêmios, mercado de colecionadores, funções de ensino, etc.” (BECKER, 2010, p.233).

Em seu livro “Mundo das Artes” Becker explica:

De um modo geral, os membros de um mundo da arte estabelecem uma clara distinção entre arte e artesanato. Reconhecem que a arte exige certas competências técnicas semelhantes às do artesanato, contudo insistem em sublinhar que o artista contribui com algo que ultrapassa a mera mestria de produção artesanal, algo relacionado com as suas faculdades criativas e que confere a cada objeto ou manifestação um caráter expressivo absolutamente singular.

A principal distinção entre arte e artesanato, residiria no fato do segundo ter um caráter funcional. Por definição, o artesanato seria “um conjunto de conhecimentos e técnicas que podem ser utilizados para a produção de objetos de caráter utilitário: pratos para servir refeições, cadeira para nos sentarmos, tecidos para fazer roupa (...). (BECKER, 2010, p.233)

Ao se aproximar do artesanato e, também, da moda, o *artwear* seria colocado, portanto, numa espécie de “buraco negro” do mundo das artes, como evidencia Melissa Leventon, para quem o “mundo da arte”, não aceita inteiramente a *wearable art*. A imprensa de arte a ignora, tal como fazem as galerias de Belas Artes. Relativamente, poucos museus americanos de arte coletaram esse tipo de obra, e a maior parte das exposições de *wearable art* exibidas desde 1970, tem acontecido em museus de história, artes decorativas ou acadêmicos. Mesmo as galerias voltadas para o artesanato colocam comumente as roupas numa posição inferior, o que talvez ocorra em razão dos trabalhos artesanais ligados aos têxteis serem percebidos como “naturalmente atrelados ao fazer feminino” e, portanto, “inferiores” aos suportes e formas tradicionais da arte (CARVALHO, 2008)³³.

³³ Tais acepções se formaram no século XIX, mas ainda hoje parecem ser válidas, uma vez que tal como naquele tempo os artefatos de artes decorativas, nos quais se incluem entre outros as roupas, os ornamentos pessoais e para a casa, não eram compreendidos como arte propriamente dita, mas sim como objetos capazes de proporcionar uma sensação artística. (CARVALHO, 2008).

Essa dificuldade de aceitação dentro do mundo das artes, entretanto não ocorreria quando “membros de um mundo já reconhecido como artísticos” (BECKER, 2010, p.233) passam a utilizar em suas obras técnicas do mundo, o artesanato. Entendo que o mesmo pode ser aplicado em relação a artistas já consagrados que optam por utilizar (de forma eventual) as roupas como forma expressiva, tal como fizeram, por exemplo, Joseph Beyus, Andy Warhol ou Lucio Fontana.³⁴ Até porque em alguns desses casos, as roupas perdem completamente o caráter de vestuário e só se adequam às paredes dos Museus e Galerias – casos das peças produzidas por Joseph Beyus, denominada “A pele” (1984), que se constitui de uma peça de roupa disforme ou do vestido feito com carne crua por Jana Sterbak “Vestido em carne para um albino anoréxico” (1987). Assim, estas se distanciariam de outro ponto que afeta a credibilidade do *wearable* como arte: sua utilidade de uso como vestuário, pois estas seriam “úteis” dentro daquilo que o mundo da arte define como a única utilidade para uma obra de arte, a contemplação (BECKER, 2010).

Ainda que as regras do mundo da arte sejam bastante claras e coloquem o *wearable* no mundo das artes menores, a observação da concepção de Bardi acerca da arte e museu permite afirmar, que para esse membro privilegiado do mundo das artes, a moda, ou os trajes podiam sim ser considerados moda e a eles não restava apenas um mundo à parte. Assim, a exposição “Traje: um objeto de arte” pode ser entendida como um desdobramento do projeto de Bardi para o MASP, espaço no qual o diretor do museu misturava a arte já consagrada do acervo com as novidades dos anos 1980.

Porém, mesmo sendo parte do projeto do então diretor do museu, a mostra só ganhou catálogo (bilíngue) em sua passagem pelo Rio de Janeiro, o que indica que o *Rio Design Center* investiu mais dinheiro na exposição do que o próprio museu. O exíguo período que a mostra ficou em cartaz, também demonstra que, para exibir as peças no MASP, Bardi deve ter aproveitado alguma pequena brecha na agenda da instituição, uma vez que “Traje: um objeto de arte?” ficou em cartaz apenas 12 dias em sua versão paulistana.

WEARABLE ART HOJE: ALGUNS APONTAMENTOS

Apesar da rápida passagem pelo MASP, “Traje: um objeto de arte?” o espaço aberto por Bardi parece ter sido apenas o pontapé inicial dessa mostra, que além da versão carioca, também foi exibida (com adaptações) em importantes museus europeus, como aquele da Fundação Calouste Gulbekian em Lisboa, onde ficou em cartaz de 30 de maio a 08 de julho daquele ano, na Galeria de Exposições Temporárias da Sede (CALOUSTE GULBEKIAN). Além da duração se bastante superior às versões nacionais da mostra (que não passaram de 12 dias), a versão portuguesa teria incorporado

³⁴ Em 1975, Andy Warhol criou a obra *Vestidos compósitos*, para a qual montou novos vestidos a partir da mistura de peças de marcas famosas como Yves Saint Laurent, Halston e Diane Von Fürstenberg, por exemplo. Lúcio Fontana fez interferência sobre um vestido criado por Bruna Bini (marca de moda milanese) em 1961, na ocasião outros artistas, como Arnaldo Pomodoro e Enrico Baj também produziram interferências sobre as roupas da marca.

artistas daquele país e contou com um investimento financeiro maior, tendo inclusive iluminação especial para roupas (BLOISI, 2020). No mesmo ano, a exposição passou ainda pelo Palácio das Artes em Belo Horizonte.

Segundo Liana Bloisi (2020), entre 1995-1996, uma nova versão da mostra denominada “Arte to Wear - Kunst Als Kleidung” foi exibida Handswerkskammer (Câmara de Artesanato), em Dusseldorf e no Textilmuseum Max Berk (Museu do Têxtil Max Berk), em Heildeberg, na Alemanha, também resultando em catálogo. Ou seja, o projeto incentivado por Bardi, cresceu, ganhou forças e teve ampla circulação internacional. Porém, a observação dos espaços por onde a exposição passou demonstra que a questão colocada pelo título da mostra inicial, ainda que para Bardi não fosse exatamente uma interrogação e o sinal tenha sido retirado dos títulos da versão alemã da mostra, ainda permaneceu como uma questão, uma vez que ocupou espaços dedicados às artes (MASP, Fundação Calouste Goulbekian e Palácio das Artes) e ao design e artes aplicadas (Rio Design Center, Handswerkskammer e Textilmuseum Max Berk)³⁵.

No que concerne aos brasileiros cujos trabalhos integraram a mostra, a maior parte parece ter maior visibilidade em espaços expositivos dedicados ao design e ao fazer artesanal, como A CASA: museu do objeto brasileiro, que vem já abrigou mostras coletivas como a TENET em 2013 (da qual participou Hedva Megged), “Renda-se” que teve participação de Liana Bloisi em 2015 e a individual de Fernando Marques Penteado “*Sentido Figurado*”, em 2016.

É também no site do museu *A Casa* que encontramos um breve texto sobre o *wearable art*, que resume os significados do termo e atribui à Liana Bloisi, a responsabilidade pela propagação da nomenclatura e do modo de produção artística no Brasil no final da década de 1980. O mesmo site traz ainda uma entrevista com Glaucia Amaral e Liana Bloisi, um breve currículo de ambas e imagens de alguns *wearables* produzidos por elas, enquanto na *Enciclopédia Itaú Cultural*, principal base virtual de dados sobre arte brasileira, encontramos apenas as datas de nascimento de ambas e a referência a uma exposição da qual cada artista teria participado³⁶.

A iniciativa de Bardi, portanto, era mais parte do seu projeto pessoal para o MASP, do que resultante de uma percepção de mudança significativa em termos de limites no campo das artes. Passados mais de trinta anos da mostra, o que se observa é que os *wearables* adquirem o estatuto de arte no museu de Design, mas nos espaços dedicados às artes, tais práticas ainda são vistas como marginais ao campo.

³⁵ Não é possível confirmar se em sua versão lisboeta, a exposição teve ou não a interrogação ao final do título, uma vez que no currículo de vários dos artistas que integraram a mostra a interrogação aparece, ao passo que no site da Fundação Calouste Gulbekian a pontuação foi excluída. Ver: <https://gulbenkian.pt/museu/past-exhibit/traje-um-objecto-de-arte/>. Acesso em 08 dez 2020.

³⁶ Liana Bloisi: https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2817, acesso em 13 de mar de 2016; Glaucia Amaral: https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2932, acesso em 13 de mar de 2016. No site do Itaú Cultural Liana Bloisi é chamada de Liana Bloise: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa273635/liana-bloise?utm_source=liana%20bloisi&utm_medium=/pessoa273635/liana-bloise&utm_campaign=pagina_busca, acesso em 13 de mar de 2016; Glaucia Amaral: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14457/glaucia-amaral>, acesso em 13 de mar de 2016.

REFERÊNCIAS

A ROUPA AGORA COMO STATUS DE ARTE. *Folha de S. Paulo*, 18 mar 1984. Folhetim, p.1.

ALMAN, Kevin. *Wearable Art: Clothes Come Off the Runway and Into the Gallery*. Los Angeles Times, 01 de out de 1989. Disponível em: http://articles.latimes.com/1989-10-01/entertainment/ca-911_1_wearable-art-galleries. Acesso em 13 de mar de 2016.

AMARAL, Gláucia. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14457/glaucia-amaral>, acesso em 13 de mar de 2016.

AMARAL, Gláucia. A CASA. https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_gui=2932, acesso em 13 de mar de 2016.

Ana Salazar. *Wikipédia*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Salazar, acesso em 13 de mar de 2016.

ARTE VESTÍVEL. *In: Folha de S. Paulo*, 10 fev. 1984. Ilustrada, p. 2.

ARTES PLÁSTICAS. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 25 ago 1986, p. 30.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

CARVALHO, Vânia Carneiro. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp, 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Roupa de artista – o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2009.

CRANE, Diana Moda e artificação: vanguarda ou patrimônio? CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização*. São Paulo: Senac, 2011.

CRISPI, Ana Paula Lobo. *O Costume do ano 2045 de Salvador Dali: a história de um vestido*. *Em primeira pessoa: A curadoria de artes visuais e arte têxtil*. Centro de Pesquisa e Formação. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/glaucia-amaral-a-curadoria-de-artes-visuais-e-arte-textil>. Acesso em 13 de mar de 2016.

End of an Era: The Closing of Julie: Artisans' Gallery. *Idiosyncratic fashionistas*. Disponível em: <http://idiosyncraticfashionistas.blogspot.com.br/2013/06/end-of-era-closing-of-julie-artisans.html>. Acesso em 13 de mar de 2016.

Entrevista com Liana Bloisi realizada por Maria Claudia Bonadio em 25 de setembro de 2020 via google meet.

HEDVA MEGGED. *Apap. Art*. Disponível em: <http://www.apap.art.br/associados/365/hedva-megged/>. Acesso em 13 de mar de 2016.

KLINTOWITZ, Jacon. Lidando com obras de arte no cotidiano. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 02 jul de 1987. Caderno Semanal Modo de Vida, s.p..

LEVENTON, Melissa. *Artwear: Fashion and Anti-Fashion*. New York: Thames & Hudson, 2005.

Liana Bloise (sic). *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa273635/liana-bloise?utm_source=liana%20bloisi&utm_medium=/pessoa273635/liana-bloise&utm_campaign=pagina_busca. Acesso em 13 de mar de 2016.

Liana Bloisi. A CASA Disponível em: https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2817. Acesso em 13 de mar de 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MASP abre exposição sobre a arte da roupa. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. A 3, 07 jul 1987.

MENDONÇA, Maiá. Wearable, Art a arte impressa em roupas. *Jornal da Tarde*, 02 de jul 1987 (Caderno Semanal Modo de Vida).

MIZHARI, Mylene. As roupas, as coisas e os conceitos: notas exploratórias sobre uma exposição de arte. *dObras[s]*, vol 9, no. 20, p, 248-253, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/488/438>, Acesso em 08 dez 2020.

MONTI, Matteo de Leeuw-de Monti; TIMMER, Petra. *Colour moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

O Estado de S. Paulo em 23 de ago de 1986, p. 74. Olly Reinheimer. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24260/olly-reinheimer>. Acesso em 13 de mar de 2016.

Orietta del Solle. *Helyor*. Disponível em: http://www.helyor.com.br/home_logo/index.htm. Acesso em 13 de mar de 2016.

Parangolé. *Enciclopédia Itaú Cultural*: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>. Acesso em 13 de mar de 2016.

PAULA, Teresa Cristina Toledo. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções/Textile conservation in Brazil: Museum and collections*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

PEDROSA, Adriano; CARTA, Patrícia e TOLEDO, Tomás. *A arte na moda: coleção Semana de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo e Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação ? *Sociedade e Estado*. Brasília, volume 22, número 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

Siga o roteiro das novas lojas da cidade. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 10 nov 198, p. 1.

Silvia Mecozzi. Disponível em: <http://silviamecozzi.com/pt/bio.php>. Acesso em 13 de mar de 2016.

Solange Escosteguy – arte e cultura. Solange Escosteguy. Disponível em: <https://solangeescosteguy.wordpress.com/biografia/>. Acesso em 13 de mar de 2016.

STERN, Radu. *Against Fashion*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

STRADIOTTO, Tariana Maici De Souza. *Sociomuseologia e acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, 2011.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

SUED, Ibrahim. Traje é arte? *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jul 1987. Segundo Caderno, p.2. TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

The store. *Liberty*. Disponível em: <http://www.liberty.co.uk/AboutLiberty/article/fcp-content>, acesso em 13 de mar de 2016.

TRAIAR, Cida. A arte que veste e define o corpo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 jul 1987, s.p.

Traje um objeto de arte? (catálogo de exposição) Rio de Janeiro: Rio Center Design, 1987.

BOX ON BOX: A CAIXA PRETA NO CUBO BRANCO, UMA REFLEXÃO SOBRE A OBRA DE STAN DOUGLAS

DIOGO DE MELO GOMES SILVA

O cinema, apesar de ter se estabelecido em uma “caixa preta”, tem cada vez mais explorado experiências significativas dentro do cubo branco. É fazendo essas analogias por comparação, entre a sala de cinema e o espaço da galeria de arte, que procuro desenvolver este artigo que parte da minha experimentação pessoal com a obra de Stan Douglas, um artista que mescla a linguagem cinematográfica ao ambiente museológico, gerando assim “novas formas de produção da subjetividade no cinema” (PARENTE, 2008, p.54).

A obra em questão é a *The Secret Agent* (2015)¹, que compõe a mostra *Interregnum* de Stan Douglas², que esteve em exposição no Museu Coleção Berardo em Lisboa, aberta para visita de 21 de outubro 2015 a 14 de fevereiro de 2016. Na ocasião, o artista também expôs mais duas obras, *Disco Angola* (2012) e *Luanda-Kinshasa* (2013).

The Secret Agent é uma instalação de vídeo de seis telas (com oito canais de áudio), projetadas em *loop* na galeria (figura 1), montadas frontalmente em paredes paralelas, três telas de cada lado (figura 2), como nas imagens a seguir. O trabalho tem 53:35 minutos de duração e foi gravado em 2015.

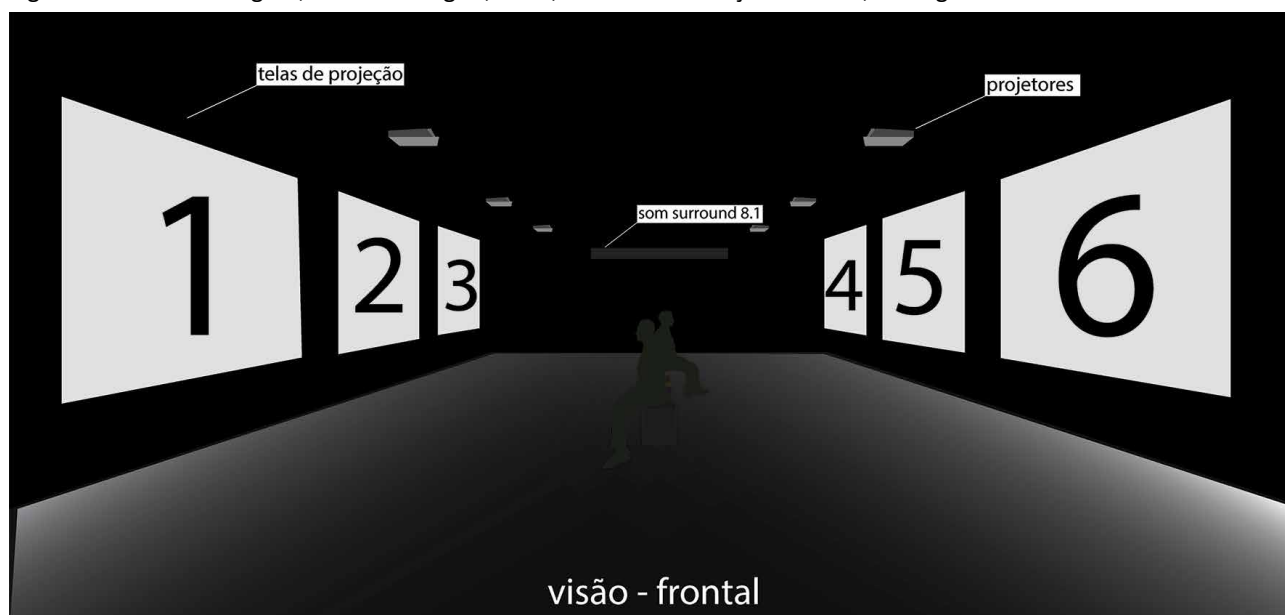
O filme exibido é uma adaptação do livro homônimo de Joseph Conrad de 1907. Baseado em acontecimentos reais, o livro é considerado um dos primeiros a tratar abertamente sobre o terrorismo, ao relatar a tentativa de um ataque por um grupo de anarquistas na Londres de 1886. Douglas teve contato com o livro depois dos ataques de 11 de setembro nos Estados Unidos e resolveu expressar as mudanças que aconteceram no mundo após os ataques.

Na adaptação de Stan Douglas, a história é transportada para Portugal e narra o período de grande tensão, em 1974, durante a Revolução dos Cravos, um levante popular que colocou fim ao período de ditadura portuguesa salazarista que durava quase 50 anos, derrubando Marcelo Caetano, sucessor de Salazar no poder.

¹ <https://pt.museuberardo.pt/exposicoes/stan-douglas-interregnum>

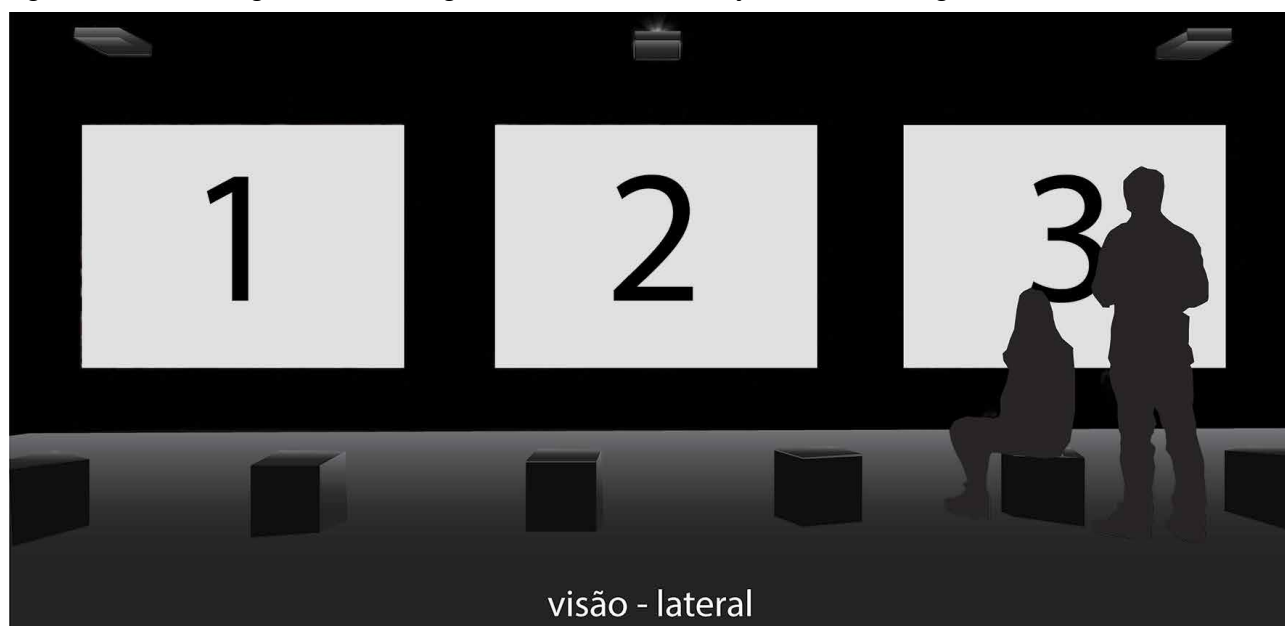
² Stan Douglas é um artista canadense, conhecido pela fruição entre vídeo, fotografia e cinema. Nascido em 1960 em Vancouver, Canadá, estudou na Emily Carr University of Art + Design. Tem obras nas coleções do Centre Georges Pompidou, em Paris, no Museu de Arte Moderna de Nova York, na Tate Gallery, em Londres, e no Walker Art Center, em Minneapolis.

Figura 1 - The Secret Agent, de Stan Douglas, 2015, em Museu Coleção Berardo, Portugal.



Fonte: Autor.

Figura 2 - The Secret Agent, de Stan Douglas, 2015, em Museu Coleção Berardo, Portugal.



Fonte: Autor.

O nome da exposição está diretamente ligado a estas questões, *Interregnum*, em uma tradução livre do latim, pode ser entendido como uma ruptura, uma interrupção qualquer na continuidade de um governo, organização ou ordem social. No filme vemos os momentos que antecederam o golpe popular, toda a preparação e planejamento dos atos e manifestações.

Com esta instalação, o artista busca borrar as relações entre a montagem cinematográfica, a experiência narrativa, a expografia e o uso do dispositivo pelo espectador. Para isso, Douglas explora

a estrutura das telas, os canais de áudio e, principalmente, a forma como o filme é exibido, que se figura como principal ponto de análise deste artigo. A associação entre a captação do filme, que segue os modelos e o cânone já estabelecidos pelo cinema clássico, e a forma como ele é exibido na instalação é o que muda a relação entre o filme e o espectador no ambiente de exibição, que neste caso é a galeria de arte.

A fim de contextualizar a experiência no ambiente da instalação será necessário, ocasionalmente, recorrer a ensejos particulares, como descrição do espaço expositivo ou percepção/recepção da obra. Como já referido, o filme passa em *looping* na galeria, não há horário de início e fim da exibição, portanto, o espectador pode entrar na sala expositiva a qualquer momento. No interior da sala, as seis telas estão ligadas ao mesmo tempo, dispostas de maneira distanciada, mas sem transmitir a mesma imagem. Cada tela está exibindo uma imagem diferente, que, direta ou indiretamente, relacionam-se entre si e dividem o mesmo tempo e espaço, assim como pertencem ao mesmo universo ficcional do filme.

Dessa maneira, o que poderia se assemelhar a uma sala de cinema – exceto pela quantidade de telas – é o mesmo que deixa clara a diferença entre a experiência em uma sala de exibição de cinema e em um ambiente expositivo.

O que a instalação propõe é justamente a ausência da montagem, o ato de cortar partes de diferentes planos e acontecimentos e alinhá-los para serem exibidos em uma tela única, algo habitual nas salas de cinema, ao juntar diferentes pontos de vistas e acontecimentos em uma única linha narrativa, ou seja, “O que quer dizer que no cinema eu estou ao mesmo tempo nessa ação e fora dela, nesse espaço e fora desse espaço. Tendo o dom da ubiquidade, eu estou em toda parte e em parte alguma” (MITRY apud MACHADO, 1997, p. 29).

Para exemplificar tal definição, podemos recorrer a um filme qualquer em que dois personagens conversam: na captação do filme há o momento em que somente são gravadas as imagens do personagem 1 e depois se posicionam para fazer a captação das falas do personagem 2. Posteriormente, com as tomadas dos dois personagens é feito o processo de montagem, onde se mesclam as duas captações, trazendo dinamismo e continuidade para a cena. Além disso, há os planos que são os enquadramentos que podem acontecer durante a captação de ambos os personagens, a câmera pode estar mais próxima ou mais distante do personagem ou até captar o arredor durante a fala de um deles, dando ao espectador mais informações sobre o ambiente, o lugar, a hora do dia, etc.

Stan Douglas escolhe não seguir este formato canônico de montagem cinematográfica, ele transforma a galeria em uma grande mesa de edição, onde todos os planos e cenas são exibidos. Ao invés de “afunilar”, suprindo informações em uma única tela, o artista expande o campo visual do filme e exhibe em todas as seis telas imagens que se relacionam com a narrativa.

Vale ressaltar que a captação do filme por parte do artista é feita da mesma forma que o cinema comumente o faz, chamado de “campo e contracampo”, que é, como já mencionado, usado para dar dinâmica de ir de um personagem a outro para demonstrar que eles estão juntos ou falando entre si.

Com a ausência da montagem clássica de campo e contracampo, os personagens dialogam em seus planos (telas) e são exibidos sem cortes. Além disso, as outras telas também estão exibindo outros pontos de vista do entorno onde se encontram personagens, projetando assim uma gama enorme de informações simultaneamente ao espectador, cabendo a ele atentar-se àquelas que o incitam, construindo assim sua narrativa particular. É possível assistir, por exemplo, a diálogos entre dois personagens exibidos em duas telas diferentes e em paredes paralelas e opostas entre as quais se posiciona o espectador que pode mover-se buscando a informação de acordo com o seu interesse.

Portanto, o espectador, rodeado por telas em um espaço expositivo amplo, pode deslocar-se e escolher seu ponto de vista. Outro elemento que se constitui como condição fundamental na recepção da obra é o som, que preenche todo o interior da sala. Porém, este, por sua vez, requer uma atenção maior do público para perceber e desvendar o que está sendo transmitido. Stan Douglas opta por não colocar todas as telas emitindo os sons ao mesmo tempo, visto que isso poderia gerar um ruído e atrapalhar o processo imersivo do visitante da instalação. Estabelecem-se, então, dois posicionamentos distintos no tocante ao som da obra: ora serve como uma trilha sonora ou ambiência, ora se configura como condutor de atenção, visto que, intuitivamente, ao som de uma determinada cena, o espectador torna-se absorto, gerando certo direcionamento por parte do artista, e, conseqüentemente, uma forma de montagem específica. Dessa maneira, experimentar esta instalação incitou-me a percorrer as relações que podem ser estabelecidas entre cinema e museu.

A CAIXA E O CUBO

Neste ponto, mesmo que reconhecidas as concepções de uma sala de cinema (caixa preta) e de uma galeria de arte (cubo branco), buscamos refletir sobre seus usos e ações, mesclando as conexões entre os dois ambientes.

Partimos das contribuições sobre a conceitualização do cubo branco de Adolfo Cifuentes (2011), pesquisa que dialoga diretamente com a proposta deste artigo, já que nela o autor parte da concepção mais simplista do termo, como “um espaço para a exibição das artes” (ibid., p.46) a uma concepção mais complexa do “paradigma expositivo” (ibid.).

No entanto, nossa intenção aqui não é a definição do termo em si, pois estamos cientes de que há uma extensa pesquisa sobre a noção de cubo branco, desde as formulações modernas e as críticas de Brian O’Doherty (2002), que conferem um fator institucionalizante ao espaço expositivo, atribuindo-lhe características físicas e estruturais, até a quebra de sua neutralidade com a cenografia, por exemplo, de Gonçalves (2004), que ainda leva em consideração todo o entorno arquitetônico do prédio onde o museu está instalado, como elemento pertencente a atmosfera da exposição.

Esta estrutura institucional também é marcada pela forma como é projetada no espaço, “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz” (O’DOHERTY, 2002, p. 4). Mas cabe-nos ressaltar

que ao passo que outras reflexões são trazidas para o debate crítico, a ideia de “branco” não se restringiria unicamente à cor das paredes, pois “a expressão Cubo Branco é, mais do que um lugar específico, um modelo de circuito de apresentação-recepção.” (CIFUENTES, 2011, p. 46).

Para atestar isso, o autor destaca a Documenta de Kassel (2007) onde as paredes foram pintadas das mais variadas cores, o que não caracterizaria “num processo de desconstrução do padrão tipológico do Cubo Branco, toda vez que não parece ser ele [branco] que define o modelo tipológico implícito nessa figura de linguagem.” (ibid., p.48, grifo nosso).

Desta forma, sigamos no entendimento do cubo branco como um sinônimo de espaço expositivo neutro que privilegia a homogeneidade e objetividade da sua construção arquitetônica (iluminação, ventilação e piso) e que preconiza a padronização expositiva para a visibilidade das obras expostas seguindo um modelo narrativo espacial intrínseco, já que a finalidade de alçar essa discussão diz respeito à proposição do artista de exibir um filme no espaço expositivo museológico e não na caixa preta cinematográfica.

Este “modelo narrativo” é experienciado pelo espectador durante a visita a uma exposição que detenha um discurso ou conceito criado pelo curador – ou pelo próprio artista-curador – em um espaço que pode representar idealizações, aspirações, desejos, críticas e utopias.

No entanto, há igualmente exposições que não são planejadas a partir de um roteiro pré-determinado – seja pela curadoria, pela expografia ou pela arquitetura museológica –, onde o espectador escolhe o seu próprio percurso, criando assim uma narrativa pessoal. É o caso também de ambientes com instalações artísticas, como afirma Huchet: “A instalação, por sua temporalidade paradoxal, exige um tempo progressivo, ligado ao frasear do discurso. Seu conceito se conquista no desdobramento dos atos, seguindo a linha de resistência dos objetos dispostos.” (HUCHET, 2006, p.37). É dessa maneira que entendemos a obra de Stan Douglas, como uma instalação livre de roteirização do percurso do espectador, pois conforme preceituado, a permissão de entrar no espaço a qualquer momento, bem como as telas dispostas exibindo simultaneamente e em *looping*, propiciavam ao público que criassem seus percursos, uma vez que a obra não se constituía em sessões de exibição.

Partindo então para o discurso em torno da sala de cinema, o interesse do espectador pela caixa preta vem de sua busca pela possibilidade de observar à sua frente a si próprio em suas ações e comportamentos, e ainda que não se veja, imagina-se em tais situações, pois:

É a presença de algo vazio, de uma lacuna, que será preenchida por aquele que vai se colocar diante do quadro para olhá-lo: o espectador. A imagem é sempre considerada incompleta, pois, se não o fosse, não haveria lugar para o observador. (...) A todo campo simbólico corresponde, portanto, um campo ausente (MACHADO, 1997, p. 73).

A enunciação é o ponto de ligação entre o espectador e o filme. Nele, o observador se torna sujeito da ação e projeta na tela suas aspirações e desejos. Da mesma forma que a narrativa da galeria é guiada pela sua expografia, o filme tem por concepção sua narrativa própria e guia seu

espectador durante o filme. No cinema clássico isso é mais comum e impositivo, mesmo que de maneira sutil. A grande marca deste tipo de cinema é o apagamento do enunciador e da enunciação, conduzindo assim os espectadores pelo filme, que aos poucos vão conhecendo a história, passeando pelo espaço do filme a partir das experiências idealizadas pelo diretor. Assim, tanto a enunciação quanto o enunciador são omitidos pela montagem do filme, restando somente a transmissão da história (BETTETINI, 1984, p.32).

O efeito sinestésico que existe em uma instalação, como em nosso objeto de estudo, a obra *The Secret Agent*, é estimulado, acentuando os sentidos auditivos e visuais, que também prerrogativa da sala de cinema. A sala escura, a caixa preta, inspirada no teatro italiano, com a disposição da tela iluminada à frente, limitando as interferências externas, assim como o som que cria a imersão necessária para a experiência cinematográfica, são características não apenas trabalhadas por Stan Douglas no desenvolvimento da obra, mas amplificadas em sua proposta.

Na instalação, o espectador tem liberdade para transitar pela galeria e escolhe o tempo que cada obra evoca para sua apreciação. No cinema, o tempo de relação com o espectador é limitado através do tempo de exibição do próprio filme. A relação do filme clássico com o espectador se dá de forma a ordenar e dirigir as ações e reações enunciadas durante o filme. Comparada a vídeo instalação ou ao vídeo experimental, Luis Buñuel tem um olhar diferente quanto ao filme clássico e as demais artes:

Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretas, por isolá-lo graças ao silêncio, à escuridão, do que poderia chamar seu habitat psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. Como nenhuma outra, todavia, é capaz de embrutecê-lo. Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias; mostram incessantemente as mesmas histórias que o século dezanove fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea (BUÑUEL apud XAVIER, 2003, p. 334).

Desta forma, Buñuel critica o cinema clássico por se limitar a recontar “estórias” já fartas, emburrecendo assim seus espectadores com telas vazias, uma referência não à ausência de imagens, mas sim de reflexões morais e intelectuais.

Mais uma vez, ao retornarmos à instalação de Stan Douglas, a proposta do artista é justamente trazer ao público uma reflexão sobre um momento de grande levante popular e agitação política e histórica em Portugal. Não é por acaso que o filme retrata um agente secreto infiltrado no governo português e sua mobilização pré-golpe: o filme tem um estilo de drama policial com perseguições e encontros de lideranças às escondidas. Este clima de tensão se reflete na instalação de maneira orquestrada, já que as telas com as diversas imagens ao mesmo tempo oferecem ritmo e dinamismo, como podemos perceber, por exemplo, ao assistirmos ao encontro entre dois personagens em uma tela, enquanto na outra são projetados, ao mesmo tempo, policiais à espreita observando. Este

ambiente, onde são amplificadas as capacidades do espectador em ter um panorama geral da ação, bem como o dinamismo das telas e dos canais de som, propicia maior imersão.

Esta amplitude de informações que acontecem ao mesmo tempo na instalação de *The Secret Agent*, demonstra mais um questionamento primordial do cinema clássico por Douglas, pois:

Ele [espectador] percebe que a câmera está escondendo algo e, por consequência, desconfia dela e do próprio quadro que ele agora reconhece como arbitrário. (...) O espectador percebe que sua posse do espaço era apenas parcial, ilusória. Ele se sente desapropriado daquilo que lhe é barrado de ver e descobre que apenas está autorizado a ver aquilo que acontece no eixo do olhar de outro espectador, que está fantasmático ou ausente (DAYAN apud MACHADO, 1997, p. 75).

Ao escolher não “esconder” as informações na montagem ou em uma única tela, o artista transmite mais informações visuais, auditivas e espaciais ao espectador, com mais ângulos e pontos de vista, amplificando, então, as capacidades de representação do cinema, inserindo o filme no espaço expositivo da galeria.

No entanto, apesar de brincar com a forma de uso da sala de exibição do cinema, algumas características básicas são preservadas: o espaço de exibição é escuro e somente há luminosidade das telas e de seus projetores. Entretanto, utilizar de recursos visuais, auditivos e o próprio deslocamento pela sala de exibição permitem aos espectadores da obra de Stan Douglas, experienciar algo fora do *modus* habitual de se relacionar com a sala de cinema e com o cinema clássico em geral, pois:

Quando privilegia a exploração dos efeitos visuais, propondo ao espectador as experiências puramente sensoriais o cinema de vanguarda coloca em crise a própria dimensão narrativa e figurativa do cinema de linhagem griffithiana (cinema clássico). (FECHINE, 1997, p. 27).

Esta liberdade de dar preferência ao que chama a atenção, borra a posição do espectador e da obra. No cinema clássico, além do já mencionado e característico apagamento da construção do filme, os cortes e as mudanças de cenas e personagens são apresentados e exibidos claramente para não gerar dúvidas, desconfortos e questionamentos, tornando, então, a apreciação mais pacífica, o que Arlindo Machado (1997) define como um tipo de voyeurismo mediado pela sala de exibição. Já em obras como a de Stan Douglas, a ideia é distinta, já que “A diferença básica entre os dois estaria na opção por um modelo enunciativo pautado pela definição ou pela não-definição de um lugar para o espectador no próprio texto.” (FECHINE, 1997, p. 47).

Portanto, um cinema que se expande e sai da caixa preta alterando o lugar do espectador, é um cinema que se propõe interativo. A respeito disso, Lunenfeld afirma que “as poucas tentativas de cinema interativo computadorizado não conseguiram provar que eram capazes de oferecer uma forma narrativa não-linear viável para competir com os modelos-padrão” (LUNENFELD, 2005, p. 374). Assim, *The Secret Agent* pode ser vista também como uma experiência de trazer uma interatividade ao cinema, mesmo que ainda haja limitações em sua execução. Em suma, para que o cinema, ou o

filme se torne interativo, o agente principal desta equação é o espectador, pois sua presença define a ativação da obra:

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (DUCHAMP, 1975, p.74).

Desta forma, o filme, como qualquer manifestação artística, destina-se e existe para o espectador, visto que é a sua presença que conclui o ato de seu criador. Na obra de Douglas, a ativação acontece a partir da participação do público com a estrutura criada pelo artista através do jogo de telas, cenas, sons e locais, transformando a instalação em um processo de construção fílmica, em que cada participante é montador (selecionando as cenas, takes e planos), e ao mesmo tempo espectador de sua própria criação (assistindo *in loco* o resultado de suas escolhas de atenção). Esta é, portanto, também a premissa da instalação, um processo de participação e imersão e imersão similar ao da sala de cinema.

DENTRO DO EFEITO CINEMA

Philippe Dubois caracteriza as imagens cinemáticas presentes em espaços expositivos em relevantes trabalhos, dentre os quais destacamos as suas contribuições em “Cinema, vídeo, Godard”, de 2004. Nele, o autor conceitua que o filme deixa de ter seu *status* de imagem cinemática e suporte fílmico e assume um “estado vídeo”. Desta forma, assumindo as propostas de Dubois (2004), trazendo-as para a análise da instalação de Stan Douglas, podemos afirmar que não estamos vendo o “cinema no museu”, pois neste caso a mídia hibridiza-se, contamina-se das tecnologias e recursos utilizados na instalação, gerando algo novo e diferente da sala de cinema. Outro ponto fundamental diz respeito ao tempo, livre da imposição do filme que tem sua duração estabelecida pelo tempo de reprodução. Na instalação, tanto o tempo quanto a presença do espectador também são diferentes da sala de cinema, já que a fruição do espectador é participativa e livre para que cada um tenha uma experiência única e particular.

Além disso, o autor entende a plasticidade do filme como uma forma de gerar e estimular a subjetividade do espectador “Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado imagem, como forma que pensa” (DUBOIS, 2004, p. 100).

Assim, em *The Secret Agent*, a busca do artista é justamente exibir as particularidades do filme, como vimos. Para Philippe Dubois, estas questões são colocadas em suspensão sobre as inúmeras possibilidades da imagem cinematográfica, pois “Quando falamos em vídeo, sabemos exatamente do que estamos falando? De uma técnica ou de uma linguagem? De um processo ou de uma obra? De um meio de comunicação ou de uma arte? De uma imagem ou de um dispositivo?” (DUBOIS, 2004, p. 73).

E continua ao afirmar, que:

(...) vídeo em latim é não só um verbo, como também um verbo conjugado, que corresponde à primeira pessoa do singular do indicativo presente do verbo ver. Dito de outro modo, vídeo é o ato de olhar se exercendo *hic et nunc*, por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: “eu vejo” é algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem o “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (utopista) (DUBOIS, 2004, p. 72).

Hic et nunc é uma expressão em latim que significa aqui e agora, desta forma a ideia do autor converge com as intenções de Stan Douglas, pois na instalação o filme acontece com cada espectador, no momento em que se ocupa a instalação, sua estrutura e aparelhagem, diferente dos filmes que podem ser reproduzidos em outras telas e plataformas, o filme exposto na galeria tem sua premissa na própria instalação no aqui e agora.

É neste momento que o artista provoca o participante, em cada visita ao espaço expositivo o espectador pode ter um filme diferente. Suas escolhas, seu direcionamento, sua presença na instalação, cada uma dessas variáveis dá ao filme múltiplas possibilidades, permitindo, então, como vimos, ao espectador ser o montador da obra. Se fizermos a analogia da colcha de retalhos, a junção das cenas e imagens escolhidas pelos espectadores se conectam e, “Portanto, a imagem de cinema é, como já se observou, quase tão próxima da imagem mental quanto de uma imagem concreta” (DUBOIS, 2004, p.62-63), produzindo assim um filme interno e individual de cada espectador.

CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Partindo para algumas considerações finais, disponho novamente impressões particulares de espectador da obra, ciente que nunca experienciaria a mesma obra duas vezes, pois ao direcionar minha atenção a determinada cena, negligenciaria outras tantas, já que a minha incapacidade física e meu campo visual sempre deixariam algo oculto do filme exibido.

Ciente da nossa incapacidade de reter todas as imagens e sons, o artista elabora um jogo: já que não oculta cenas do espectador, exige que este eleja seu próprio ponto de vista, compondo, portanto, sua montagem fílmica particular. A própria temática do filme converge com este “jogo”. Ao tratar de um levante popular proveniente de um momento de ditadura, Stan Douglas brinca com a ausência de informações, já que em toda a história de processos ditatoriais o ocultamento de informações, a negligencia e a ausência de todos os pontos de vista são partes presentes nas narrativa destes períodos, cabendo assim aos historiadores, aos pesquisadores e à própria população preencherem as lacunas destas informações e construir narrativas possíveis.

Assim, da mesma forma que Stan Douglas permite aos seus espectadores múltiplas possibilidades narrativas em sua obra, coube a nós concluir, que entre outras tantas considerações, estas foram obtidas a partir da experiência pessoal com a obra *The Secret Agent*. A partir disso,

buscamos levantar reflexões, autores e impressões que dialogassem com a vivência, na intenção não de restringir ou delimitar as expectativas e os objetivos do artista ou da obra, mas sim, analogamente, estender múltiplas telas de possibilidades e contribuir com outras tantas narrativas possíveis.

REFERÊNCIAS

BETTETINI, Gianfranco. *La conversacion audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1984

CONRAD, Joseph. *The Secret Agent*. 1907. Cambridge: Cambridge, 1990.

CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L. ; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 67-93, 2004.

DOUGLAS, Stan *et al.* *Stan Douglas*. Galeria de Arte de Vancouver, 1999.

DOUGLAS, Stan. <http://www.artnet.com/artists/stan-douglas/> Acessado em março de 2020.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTOK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva. 1975.

FECHINE, Yvana. *A enunciação no discurso videográfico: um estudo exploratório a partir dos vídeos do Festival Mundial do Minuto*. São Paulo: Programa de comunicação e semiótica - PUC, 1997. [Dissertação de mestrado].

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

HUCHET, Stéphane. “A Instalação em Situação”. Em: NAZARIO, Luiz e RANCA, Patrícia. *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

LUNENFELD, Peter. Os mitos do cinema interativo. In: LEÃO, Lúcia (org.). *Chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC, 2005.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós cinemas*. Papyrus Editora, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp – ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

PORRAS, Adolfo Enrique Cifuentes. *Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas*. Tese (doutorado) 2011.

PRÍNCIPE, Mark. *Stan Douglas: O agente secreto*. Art Monthly, n. 394, p. 22 de 2016.

XAVIER, Ismail (Org.). *Experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

XAVIER, Janaina Silva. *Os museus e a preservação da arte contemporânea: particularidades e processos*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 9, n. 5, jan./jun., 2016. p. 212.223.

O SUL COMO CAMINHO IRREVERSÍVEL: AS PROPOSTAS CURATORIAIS DAS DOCUMENTAS¹

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

A cada cinco anos a cidade de Kassel, Alemanha, recebe milhares de pessoas para visitarem a documenta. Na última edição, em 2017, a exposição não aconteceu apenas em Kassel, mas em Atenas também.² Deste modo, os artistas selecionados pelo curador Adam Szymczyk apresentaram seus trabalhos em ambas as cidades. Além disso, no principal local da mostra em Kassel, o museu Fridericianum, foi exibido o acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea (EMST) de Atenas.

Esta foi a primeira vez que a mostra deslocou-se de seu epicentro: Kassel. Nas palavras de Szymczyk (2017): [...] *“The world cannot be explained, commented on, and narrated from Kassel exclusively - a vantage point that is singularly located in Northern and Western Europe - or from any one particular place at all.”*³ (Idem, p. 26-27). Ao que parece, este foi o motivo pelo qual a documenta apresenta-se simultaneamente em Atenas também, como uma tentativa de rever os parâmetros que regem a mostra e direcionar seu enfoque para além do eixo do Atlântico Norte.

HISTÓRICO:

DOCUMENTA UMA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL OU GLOBAL?

Em 1955, Arnold Bode⁴ criou a documenta com o propósito de reconectar a jovem arte alemã com a arte moderna da Europa. Isto devido, principalmente, aos artistas modernos serem desvalorizados pelo regime Nazista ao terem seus trabalhos exibidos como Arte Degenerada (*Entartete Kunst*), em 1937.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² “No total, 891,5 mil pessoas visitaram o braço da exposição que aconteceu em Kassel; já a vertente de Atenas, que também funcionou por 100 dias, atraiu 339 mil visitantes.” (Thoucharte, 2017. Disponível em <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2017/09/27/documenta-14-estabelece-novo-recorde-de-publico/>. Acesso em 27 nov. 2020.

³ Tradução livre: O mundo não pode ser explicado, comentado e narrado exclusivamente de Kassel - um ponto de vista que está singularmente localizado no Norte e na Europa Ocidental - ou de lugar algum em particular. (SZYMCZYK, 2017, p. 26-27, tradução nossa).

⁴ Arnold Bode, nascido na cidade de Kassel, era pintor e professor. Durante o Nazismo foi proibido de lecionar. Em 1955, foi o fundador da documenta de Kassel, e diretor das quatro primeiras edições do evento.

As Haftmann wrote, “The profoundly revolutionary developments in painting, which set in about 1890, cannot be viewed apart from modern mankind as a whole, whose situation they illustrate.”⁵ Conversely, Nazis like Alfred Rosenberg exhibited modernism as material evidence of the corruption of German culture during the Third Reich. Displayed in “chambers of horror” like the 1937 Degenerate Art exhibition, modern art’s expressive forms became “proof” of the diseased elements infiltrating pure German culture. Articles and announcements for these exhibitions used the term “Dokumente” or “Kulturdokumente,” not “Kunst” (art), to describe work deemed Jewish, Bolshevik, or foreign.⁶ “documenta” subtly rehabilitated this term, reauthoring formerly “degenerate” art into legitimate cultural history.⁷ (FLOYD, 2017, p.13).

Conforme descreve Floyd (2017), o nome do evento foi dado com o intuito de ressignificar a arte moderna. A autora, inclusive, apresenta que o uso da escrita da palavra documenta com a letra “a” no final, decorre de um uso muito comum nos anos 1920 e 1930, e depois nos anos 1950, relacionado à prática moderna da acronímia, utilizada para enfatizar os nomes de empresas. (Idem, p. 13). Isso reforça o intuito do evento de atualizar-se enquanto moderno, mas também fortalece a estrutura da documenta em termos organizacionais.

Outro propósito da fundação da documenta era “curar as feridas da Guerra”, ou seja, o intuito era separar aquilo que deveria ser posto de lado e aquilo que deveria ser valorizado dali em diante. Assim, na primeira edição do evento, houve o enfoque em retomar as exposições com os artistas modernos, principalmente, alemães, italianos e franceses. Walter Grasskamp (2017) analisa a participação destes artistas na primeira documenta.

Grasskamp (2017) descreve que a documenta surgiu como um evento específico da Alemanha, embora com o intuito internacional, não havia pretensão global. *“Even though it is today regarded as the major periodical art exhibition of international, if not global, relevance, documenta in its beginnings was not really an international show. It was not even a proper European one, but in fact a very German event, indeed.”⁸* (Idem, p. 97). Ele justifica esse argumento ao analisar, em números, as nacionalidades dos artistas presentes nas cinco primeiras edições do evento.

Complementando isso, Floyd (2017) descreve o quão periférica Kassel era/é, pois, se a intenção era realizar um evento internacional, seria necessário primeiro localizar Kassel neste

⁵ [nota de Floyd] Werner Haftmann, “Preface to the German Edition,” trans. Ralph Manheim, *Painting in the Twentieth Century*, Vol. 1, Praeger, New York, 1965, p. 10.

⁶ [Nota de Floyd] For a detailed history of the Nazi exhibitions of “degenerate art” see Christoph Zuschlag, *“Entartete Kunst”: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1995.

⁷ Tradução livre: Como escreveu Haftmann: “Os desenvolvimentos profundamente revolucionários na pintura, que começaram por volta de 1890, não podem ser vistos separadamente da humanidade moderna como um todo, cuja situação eles ilustram.” Por outro lado, nazistas como Alfred Rosenberg exibiram o modernismo como evidência material do corrompimento da cultura alemã durante o Terceiro Reich. Exibidas nas “câmaras de horror” como a exposição de Arte Degenerada de 1937, as formas expressivas da arte moderna tornaram-se “provas” dos elementos doentes que se infiltraram na cultura alemã pura. Artigos e anúncios para essas exposições usaram o termo “Dokumente” ou “Kulturdokumente”, e não “Kunst” (arte), para descrever os trabalhos de judeus, bolcheviques ou estrangeiros. “documenta” sutilmente reabilitou este termo, reautorando a anteriormente arte “degenerada” em história cultural legítima. (FLOYD, 2017, p.13, tradução nossa).

⁸ Tradução livre: Ainda que hoje em dia seja reconhecida como a maior mostra de arte periódica de relevância internacional, senão global, a documenta em seu início não foi realmente uma exposição internacional. Nem mesmo propriamente europeia, mas de fato um evento bem alemão. (GRASSKAMP, 2017, p. 97, tradução nossa).

contexto. Bode talvez tivesse consciência do provincialismo de Kassel, e portanto fez uso disso para desvincular a documenta de qualquer tradição.

Most important, for international audiences with whom organizers hoped to communicate, the Fridericianum's image, like the city itself, was unremarkable and essentially unknown. Kassel was no Paris or Berlin. Bode, however, embraced this undefined, peripheral status, writing in 1954:

Kassel lies in a border zone. [It] was totally destroyed and is actively rebuilding. It can be an example thirty kilometers from the border [with the Iron Curtain] ... Kassel is not burdened by artist groups and political-artistic linkages ... Kassel doesn't want to build on old traditions ... but rather wants to create ... a new living tradition, whose basic idea is... expandable.^{9 10}
(Floyd, 2017, p. 14).

A documenta, diferentemente da Bienal de Veneza, nunca teve participações nacionais. Desde sua primeira edição, a seleção de artistas para a exposição estava a critério de seus curadores. Ao analisar o catálogo da primeira documenta, Grasskamp (2017) descreve que a participação de artistas alemães foi praticamente de mais de um terço, ou seja, de 148 artistas, 58 eram alemães, 42 franceses, 28 italianos, e uma pequena representação entre ingleses, suíços e holandeses. Por meio destes números, Grasskamp justifica sua consideração de que a mostra foi praticamente um evento alemão, ao invés de ser um evento internacional. Segundo ele, provavelmente artistas de outras nacionalidades não fizeram parte da exposição devido à Cortina de Ferro e à Guerra Fria. (Idem, p. 98). Entretanto, muito artistas registrados como franceses no catálogo, não eram nascidos na França, mas viviam em Paris por isso foram incluídos junto com os franceses, independentemente de terem nascido em Barcelona, Budapeste, Lisboa ou em qualquer outro lugar. (Idem, p. 97). Já no caso dos alemães, apenas seis artistas não haviam nascido na Alemanha, e foram considerados como nacionais, como: Feininger, de Fiori, Jawlensky, Kandinsky, Kasper e Kokoschka. Caso semelhante aos artistas italianos, em que a grande maioria era nascida na Itália. Com os franceses foi diferente, porque consistia de uma mistura de artistas de origens diferentes mas que viviam em Paris e, portanto, segundo Grasskamp (2017), “representava[m] o conceito modernista de internacionalismo.” (Idem, p. 99, tradução nossa).

Neste sentido, com a participação predominante de artistas italianos e alemães de nascimento em relação aos artistas de Paris, Grasskamp (2017) considera que a primeira documenta teve um caráter provinciano, principalmente por ter um grande desequilíbrio de artistas representativos de outros países. No caso, o vínculo entre a Alemanha e a Itália foi justificado por Grasskamp em função de Haftmann ter vivido em Florença durante o período do Nazismo.

⁹ [Nota de FLOYD] [...] ‘Bode Plan’, documenta Archive, documenta 1, Mapped 8.

¹⁰ Tradução livre: Mais importante, para o público internacional com o qual os organizadores esperavam se comunicar, a imagem do Fridericianum, assim como a própria cidade, era comum e essencialmente desconhecida. Kassel não era Paris ou Berlim. Bode, no entanto, abraçou esse status periférico indefinido, escrevendo em 1954: Kassel fica em uma zona de fronteira. [Ela] foi totalmente destruída e está sendo reconstruída ativamente. Pode ser um exemplo a trinta quilômetros da fronteira [com a Cortina de Ferro] ... Kassel não está sobrecarregada por grupos de artistas e ligações político-artísticas ... Kassel não quer se construir em velhas tradições ... mas ao contrário quer criar ... uma nova tradição viva, cuja ideia básica é ... expansível. (Floyd, 2017, p. 14, tradução nossa).

Outro fator que Grasskamp (2017) considera que reforça o provincianismo da primeira documenta é o caráter europeu. Apesar da Guerra Fria, com a dominação dos Estados Unidos sobre o Ocidente, apenas três artistas norte-americanos participaram da exposição, sendo apenas Alexander Calder, o único realmente nascido fora da Europa, que parece ter sido aceito por ter vivido na França por alguns anos. Diante disso, a primeira documenta foi marcada pelo eurocentrismo.

Eurocentrism, of course, did not yet have a negative reputation at all, not even its label: Europe had no doubts about its priority in the world and still felt like the homeland of civilisation, culture, and (modern) art.¹¹ After two World Wars that had started out as national conflicts, the notion of Europe was summoned as a utopia through which to unite and pacify the troubled continent—a utopia for which Werner Haftmann, in his foreword to the catalogue, took modern art as an anticipation. As a concept of the future, the idea of Europe substituted the historical reference to the Occident, the latter notion never to play a role again in the public relations of the first documenta after the opening.¹² (GRASSKAMP, 2017, p. 101).

O eurocentrismo que marcou a primeira documenta expande-se para o Atlântico Norte, ao incluir a participação dos Estados Unidos a partir da segunda edição da mostra. Contudo, somente com a IX edição que as participações além do eixo Eurocêntrico/Atlântico Norte foram intencionalmente revistas, e na 14ª edição que houve um distensão física do evento.

That was the stance of documenta for a long time, changing noticeably only in 1992 with documenta IX. Artists who originated from Africa, Asia, Australia, and South America remained excluded with few exceptions and were clearly underrepresented for over thirty years in an exhibition that proudly adopted the label world exhibition of art. Starting out as an action of self-help in a war-destroyed land, the first documentas preferred art from already aesthetically established neighbours and allies that enhanced the value and legitimacy of the once defamed German artists. But after two world wars, a world language was a more than welcome utopia and could therefore be regarded as an idyllic, if naïve, notion.¹³ (GRASSKAMP, 2017, p. 103-104).

A ideia de “linguagem mundial” foi enfatizada na segunda edição do evento, de maneira a considerar a “arte abstrata como linguagem mundial”, principalmente, por Werner Haftmann, que

¹¹ [Nota de Grasskamp] *Not only of art, by the way, but of architecture as well, where what would become crucial to art only few decades later had already happened: the European origin was generalized and distributed worldwide as international style, an expression already coined in 1932 for the eponymous MoMA exhibition. Exponents of the international style in architecture were included in the small selection of photographs Bode exhibited on the margins of the first documenta.*

¹² Tradução livre: O eurocentrismo, é claro, ainda não tinha uma reputação negativa, nem mesmo seu rótulo: a Europa não tinha dúvidas sobre sua prioridade no mundo e ainda se sentia como a pátria da civilização, da cultura e da arte (moderna). Depois de duas Guerras Mundiais que começaram como conflitos nacionais, a noção de Europa foi convocada como uma utopia para unir e pacificar o conturbado continente - utopia pela qual Werner Haftmann, em seu prefácio ao catálogo, tomou a arte moderna como uma antecipação. Como um conceito de futuro, a ideia de Europa substituiu a referência histórica para o Ocidente, noção essa de nunca mais desempenhar um papel nas relações públicas após a abertura da primeira documenta. (Grasskamp, 2017, p. 101)

¹³ Tradução livre: Essa foi a postura da documenta por muito tempo, mudando perceptivelmente apenas em 1992 com a documenta IX. Artistas originários da África, Ásia, Austrália e América do Sul permaneceram excluídos com poucas exceções e foram claramente sub-representados por mais de trinta anos em uma exposição que orgulhosamente adotou o rótulo de *exposição mundial de arte*. Começando como uma ação de autoajuda em uma terra destruída pela guerra, as primeiras documentas preferiam a arte de vizinhos e aliados já esteticamente estabelecidos que aumentavam o valor e a legitimidade dos outrora difamados artistas alemães. Mas depois de duas guerras mundiais, uma *linguagem mundial* era uma utopia mais do que bem-vinda e poderia, portanto, ser considerada uma noção idílica, embora ingênua. (GRASSKAMP, 2017, p. 103-104, tradução nossa).

por meio de seu livro “Painting in the Twentieth-Century”, publicado em 1954, validou a escolha do que foi considerado arte, pelo menos, para as três primeiras documentas. Pois “A encenação e a seleção dos objetos expostos devem ser legitimadas em termos acadêmicos, precisamente porque isso era uma questão para a arte contemporânea para a qual outras estratégias de legitimação não estavam disponíveis.” (GRASSKAMP, 2020, p. 6).¹⁴ Isto é, a mostra com a publicação sobre os artistas impacta no campo como um fator legitimador do que será a arte contemporânea. Com isso, Grasskamp (2020) discute como o evento assume o papel de legitimador da arte.

A documenta é um modelo para a produção da história da arte, porque ela é o empreendimento mais proeminente de uma exposição do pós-guerra que sobreviveu continuamente às suas próprias dificuldades. A intenção inicial de contrabalancear a demanda reprimida pela arte moderna na Alemanha Ocidental, levou, depois de alguns anos, à organização de uma exposição de estatura internacional, que forma substancialmente a consciência geral do que é considerado arte contemporânea. A documenta não desempenha apenas esse papel, ela faz mais do que isso, ela antecipa a produção da história da arte, aliviando as dores da seleção (GRASSKAMP, 2020, p.4).

Enfim, referenciar ambos os textos de Walter Grasskamp, tanto “Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback—documenta as an ‘International Exhibition’ (1955–1972)”,¹⁵ quanto “Por exemplo, documenta, ou, como a história da arte é produzida?”, tem o intuito de traçar as direções por onde este texto pretende caminhar. Ambos os textos tornam-se referência do histórico das primeiras edições da mostra em que Grasskamp, no primeiro caso citado, aborda a pretensão de internacionalização, contudo o evento mantém seu caráter provinciano; e no segundo, ele atribui à documenta o papel de legitimar a arte. Com isso, por meio destas análises de Grasskamp é possível desenhar um panorama histórico da documenta, que constituiu um evento legitimador da arte produzida no Atlântico Norte.

O ATLÂNTICO NORTE E O SUL GLOBAL: A DOCUMENTA 11

Com a documenta X, de Catherine David, a mostra estrutura-se nas teorias pós-coloniais, assim há um redirecionamento das escolhas de artistas para além do eixo Atlântico Norte. É pertinente a análise deste redirecionamento, pois a documenta é um evento propulsor para a legitimação da arte contemporânea e disseminador de discursos estéticos contemporâneos. Assim sendo, ao olhar para as últimas quatro edições do evento é possível identificar uma tentativa de ampliar sua abrangência no sentido de inclusão global. Ou seja, a partir do momento em que a documenta caminha em direção

¹⁴ Este texto de Grasskamp tornou-se seminal para o estudo da documenta, foi publicado a primeira vez em inglês em GRASSKAMP, Walter. For example, *documenta*, or, how is Art History produced?. In: GREENBERG, Reesa; FERGUNSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. (eds.) *Thinking about exhibitions*. London, Routledge, 1996. pp. 67-78.

¹⁵ Esse artigo é parte da coletânea sobre a documenta realizada pela Revista OnCurating, número 33, em 2017. Contudo, conforme nota de Grasskamp: “This is a revised version of the paper I contributed to “Conference on the Way to DOCUMENTA (13)” to which Carolyn Christov-Bakargiev had invited former curators of *documenta* 5 to 12 to the Castello di Rivoli in Turin in September 2009. I was invited to speak as a historian on the first four editions.” (GRASSKAMP, 2017, p.107, nota 1).

a incluir novas perspectivas e pontos de vistas para além do Atlântico Norte, seja baseada nas teorias do orientalismo, pós-colonial ou na decolonialidade, o grande evento de arte contemporânea passa a ter que se equilibrar entre o intuito de manter seu prestígio enquanto o maior evento de arte contemporânea - o que lhe oferece o poder de ser o legitimador (euro-norte-americano) -, e realmente tornar-se um evento global ao incluir e permitir diferentes vozes em igual poder de legitimação (isto é, também possam estar no papel de serem legitimados enquanto arte contemporânea).

Nevertheless, according to our contributors, it is doubtful whether this means that it has really become a “global exhibition,” whatever this might mean exactly.^{16 17} (BUURMAN; RICHTER, 2017, p.5).

A pretensão de ser uma exposição global sempre existiu na documenta, desde a sua fundação, porém ao basear nos estudos de Grasskamp, a ideia de global passa a ser discutível. Mesmo porque, foi apenas na documenta IX, de 1992, que a arte além da Europa foi incluída, e somente com a documenta X, curada por Catherine David, em 1997, e com a 11, de Okwui Enwezor, de 2002, que houve a inclusão de outros artistas fundamentada nas teorias pós-coloniais.

É dado um especial destaque para a documenta 11, porque a escolha de Okwui Enwezor como curador-chefe, demonstra uma tentativa de se pensar num evento liderado por um “cidadão global”, não-europeu. Enwezor nasceu na Nigéria, mas fez carreira em Nova Iorque. “Escolhendo Enwezor, o júri optou por um cidadão do mundo, um *Weltbürger* que vive em Nova York e que tem completo domínio literário e artístico da língua inglesa” (BELTING, 2002, p. 175). Assim, “*Insistently transnational, interdisciplinary and transgenerational in its concerns, the broad artistic and critical scope of Documenta11 was devised by Enwezor and his team of six co-curators.*”¹⁸ (DOCUMENTA 11, 2002, site).

*Enwezor was consciously seeking a fundamental and ambitious redefinition of the structure and meaning of art institutions according to a decolonized and, by now, globalized model of art. Rather than simply present a group show in documenta’s usual, comfortable Kassel home, he staged his exhibition—though this was far more than an exhibition as we usually understand the term—across five connected forums, or “Platforms” as he called them, in different locations worldwide. He shared curatorial responsibility for Documenta11 between himself and his close-knit group of six co-curators: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, and Octavio Zaya.*¹⁹ (GARDNER; GREEN, 2016, p. 183).

¹⁶ [Nota de BUURMAN; RICHTER] See, for instance, Hans Eichel, ed., 60 Jahre Documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung, Siebenhaar Verlag, Berlin, 2015.

¹⁷ Tradução livre: No entanto, de acordo com nossos colaboradores, é duvidoso se isso significa que realmente ela tornou-se uma “exposição global”, o que quer que isso possa significar exatamente. (BUURMAN; RICHTER, 2017, p. 5, tradução nossa).

¹⁸ Tradução livre: Insistentemente transnacional, interdisciplinar e transgeracional em suas preocupações, a abrangência artística e crítica de Documenta 11 foi concebida por Enwezor e sua equipe de seis co-curadores. (DOCUMENTA 11, 2002, site, tradução nossa).

¹⁹ Tradução livre: Enwezor buscava conscientemente uma redefinição fundamental e ambiciosa da estrutura e do significado das instituições artísticas de acordo com um modelo de arte descolonizado e, agora, globalizado. Ao invés de simplesmente apresentar uma exposição coletiva na confortável e usual casa da documenta em Kassel, ele encenou sua exposição - embora fosse muito mais do que uma exibição como geralmente entendemos o termo - em cinco fóruns conectados, ou “Plataformas”, como ele os chamava, em diferentes locais pelo mundo. Ele compartilhou a responsabilidade curatorial pela Documenta11 entre ele e seu grupo coeso de seis co-curadores: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya. (GARDNER; GREEN, 2016, p. 183, tradução nossa).

Os conceitos de transnacional, interdisciplinar e transgeracional mostram-se logo de início na concepção do evento. Com tal intenção, a Documenta 11 esteve presente em quatro continentes entre março de 2001 e setembro de 2002, tendo estabelecido um comprometimento e um envolvimento com comunidades distintas para *“to probe the contemporary problematics and possibilities of art, politics, and society.”*²⁰ (DOCUMENTA 11, 2002, site). A Documenta 11 fundamentou-se em cinco plataformas: *Democracy Unrealized; Experiments with Truth: Transitional Justice and The Processes of Truth and Reconciliation; Créolité and Creolization; Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* e a última sendo a própria mostra em Kassel. Cada uma das plataformas foi realizada em um lugar diferente. Assim, a abrangência deste evento pretendeu-se em um contexto globalizado.

Gardner e Green (2016) referem-se a esta edição da documenta como a que conectou o Atlântico Norte com o Sul Global, principalmente, por dar ênfase aos artistas da África. *“This was an intensely geopolitical view of exhibition curating and one immediately recognized by visitors, even if they themselves were somewhat blind to their own metropolitan provincialism.”*²¹ (Idem, p. 187).

Um dos aspectos da Documenta 11 que Garden e Green (2016) defendem é que a opção de Enwezor não convidar artistas nativos, de uma comunidade tradicional, como houve na exposição *“Magiciens de la Terre”*, apenas o coletivo Inuit, Igloodik Isuma Productions, participou. *“The local, at Documenta 11, was clearly altered by the global, pointing beyond the new-dated horizons of postmodernism and, further, towards the limits of representing identity.”*²² (GREEN, GARDNER, 2016, p. 199). Com isso, os autores sustentam que as *“Productions, though he [Enwezor] had included a multitude of artists whose work could be considered transnational, concerned with human rights or justice, and who members of various diaspora.”*²³ (idem). Assim, a participação dos artistas na Documenta 11 fundamentava-se em seu aspecto transnacional.

Ainda que existam questões que estejam arraigadas com os problemas tradicionais do evento, a Documenta 11 propôs modificações significativas na arte de vanguarda. Sendo que as críticas realizadas ao evento, de certa maneira, consistiam em questionamentos com propostas de deslocar a documenta para o exterior e incluir somente artistas não-ocidentais, ou consistiam também em propor modelos de exposições mais descentralizados. Contudo, tais sugestões advindas destas críticas não seriam possíveis, segundo Gardner e Green (2016), porque *“Neither trusty, austere German auditors nor the trusting German public would have ever permitted such a use of public funds.”*²⁴ (GREEN; GARDNER, 2016, p. 200).

²⁰ Tradução livre: para investigar as problemáticas e as possibilidades contemporâneas da arte, da política e da sociedade. DOCUMENTA 11, 2002, site, tradução nossa).

²¹ Tradução livre: Esta foi uma visão intensamente geopolítica da curadoria de exposições e imediatamente reconhecida pelos visitantes, mesmo que eles próprios estivessem um tanto cegos para seu próprio provincianismo metropolitano. (GARDNER; GREEN, 2016, p. 187, tradução nossa).

²² Tradução livre: O local, na Documenta 11, foi claramente alterado pelo global, apontando para além dos novos horizontes do pós-modernismo e, mais ainda, para os limites da representação da identidade. (GREEN; GARDNER, 2016, p. 199, tradução nossa).

²³ Tradução livre: As produções, apesar de que ele [Enwezor] tivesse incluído uma multidão de artistas cujo trabalho poderia ser considerado transnacional, estavam engajadas com os direitos humanos ou de justiça, e que eram de membros de várias diáspora. (GREEN; GARDNER, 2016, p. 199, tradução nossa).

²⁴ Tradução livre: Nem os confiáveis e austeros auditores alemães, nem o público alemão teriam permitido tal uso de fundos públicos. (GREEN; GARDNER, 2016, p. 200, tradução nossa).

Entretanto, foi somente após 15 anos da Documenta 11, que a exposição em si duplicou-se fisicamente para além de Kassel, com a documenta 14, ocorrendo simultaneamente em Atenas. Ainda assim, com os deslocamentos da documenta, seja por meio de plataformas, como a Documenta 11 e a 13, seja por meio de sua duplicação em Atenas, na Documenta 14, Buurman e Richter (2017), questionam:

“Has the deterritorialization of documenta — [...] — really contributed to decolonializing and provincializing documenta, or are these instances of an export of a successful European model abroad? In other words, how much are these measures unintentionally reproducing the existing power relations?”²⁵ (Idem, p.5)

A DOCUMENTA 14 EM SEU DUPLO: KASSEL E ATENAS

A documenta 14, sob o título de *“Learning From Athens”*, teve início em Atenas, em abril, e a abertura em Kassel ocorreu somente no mês de junho. Ambas as mostras foram constituídas pelos mesmos artistas: *“My proposition was to unfold documenta 14 in 2017 in two subsequent and partly overlapping iterations, both involving the same artists and other participants, in two cities: Athens and Kassel.”²⁶ (SZYMCZYK, 2017, p. 19).* A proposta de Adam Szymczyk, curador-chefe, para a documenta 14²⁷ consistiu do deslocamento da mostra de sua posição central, na Alemanha, para a Grécia. Foi uma maneira de dividir o aspecto reconhecidamente eurocêntrico da mostra com um país periférico. Na verdade, para nós brasileiros pode até soar estranho dizer que a mostra deslocou-se da Europa ou para o Sul, pois a Grécia está na Europa, como parte do Hemisfério Norte. Contudo, é fato que houve uma certa desterritorialização do conceito de Atlântico Norte para Sul Global.

Szymczyk (2017) justifica a escolha pela realização da documenta 14 também na Grécia, devido ao que simboliza seu contexto político, econômico e social atual. *“In Athens, the actual hardship of daily life is mixed with the humiliating stigma of ‘crisis’ imprinted on the communal body in a well-known, pseudo-compassionate, moralizing and in its essence neocolonial and neoliberal formula”²⁸ (SZYMCZYK, 2017, p. 21).* A crise econômica que assola o país, o cerceamento da liberdade individual por meio do controle do capitalismo e a Guerra Civil na Síria que gera multidões de refugiados para a Grécia são fatos que descortinam um cenário estarrecedor e

²⁵ Tradução livre: A desterritorialização da documenta contribuiu realmente para a descolonização e provincialização da documenta, ou são exemplos de exportação de um modelo de sucesso europeu para o exterior? Em outras palavras, quanto essas medidas estão reproduzindo involuntariamente as relações de poder existentes? (BUURMAN; RICHTER, 2017, p.5)

²⁶ Tradução livre: Minha proposta foi desdobrar a documenta 14 em 2017 em duas repetições subsequentes e parcialmente sobrepostas, ambas envolvendo os mesmos artistas e outros participantes, em duas cidades: Atenas e Kassel. (SZYMCZYK, 2017, p. 19, tradução nossa).

²⁷ Para uma abordagem sobre o enfoque da documenta 14 para o Sul e a obra de arte Parthenon of Books de Marta Minujin, confira em: VALIO, L. Rumo ao Sul: *Tensões Mundiais*, v. 16, n. 31, p. 165-187, 8 jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2822>. Acesso em 29 nov. 2020

²⁸ Tradução livre: Em Atenas, as dificuldades reais da vida diária se misturam com o estigma humilhante de “crise” impresso no corpo comunal em uma fórmula conhecida, pseudo-compassiva, moralizante e em sua essência neocolonial e neoliberal. (SZYMCZYK, 2017, p. 21, tradução nossa).

pessimista e levam a proposta da documenta 14 de questionar seu papel: *“Indeed, it has made us ask ourselves how our work might become meaningful and purposeful for the world we live in today.”*²⁹ (SZYMCZYK, 2017, p. 23).

Para as pesquisadoras Rikou e Yalouri (2017) do projeto *“Learning from documenta”* justamente esse cenário de crise vivenciado pela Grécia tornou-se um atrativo para artistas:

*“The urban ruins of the Greek economic crisis today invite artists, students, activists, and academics to move to Athens in order “to learn” from a city that in recent years has often been treated as an experimental workshop, incubating political aspirations of resistance to dominant powers and/or neoliberalism.”*³⁰ (RIKOU; YALOURI, 2017, p.133).

Esse interesse que o estado de crise despertou na curadoria da documenta 14, segundo as pesquisadoras, deve-se também às últimas tendências da teoria social e dos estudos pós-coloniais. Diante disso, a *“documenta 14 chose to identify with “the anti-colonial, anti-capitalist front of a ‘trans south’”, in order to give voice to “the other”, and to “disrupt the status quo”.*^{31 32} (RIKOU; YALOURI, 2017, p.134).

Essa busca por dar vozes ao “outro” foi apresentada por meio de obras³³ que, em sua maioria, abordavam os estados de miséria humana com um forte cunho crítico. A questão dos refugiados de guerra, os imigrantes “sem papel”, sem local e sem destino foi amplamente abordada, por meio de filmes, performances, documentários e instalações. Os interesses capitalistas sobrepondo e explorando as culturas nativas em relação às suas terras, cultos e cultura também foram denunciados, dando voz a uma população à margem do sistema-mundo, que é intencionalmente apagada e desvalorizada. A memória da 2ª Guerra Mundial apareceu fortemente como um trauma ainda latente³⁴ em ressonância com os traumas das guerras mais recentes. Por fim, de modo geral, as obras mostraram, cada uma com sua especificidade, um forte e crítico posicionamento político. Não houve tentativas de dissimular o contexto em que estavam inseridas; ao contrário, assumiram a função de denúncia e, em muitas, ainda que os artistas fossem não-ocidentais, o tema abordava as

²⁹ Tradução livre: De fato, isso nos fez perguntar como nosso trabalho pode se tornar significativo e com um propósito importante para o mundo em que vivemos hoje. (SZYMCZYK, 2017, p. 23, tradução nossa).

³⁰ Tradução livre: As ruínas urbanas da crise econômica grega hoje convidam artistas, estudantes, ativistas e acadêmicos a se mudarem para Atenas a fim de “aprender” com uma cidade que nos últimos anos tem sido frequentemente tratada como uma oficina experimental, incubando aspirações políticas de resistência a poderes dominantes e/ou neoliberalismo (RIKOU; YALOURI, 2017, p.133, tradução nossa).

³¹ [Nota de RIKOU; YALOURI] Despina Zefkili. 2017. *“‘Exercises of Freedom’: Documenta 14.” Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture.* Accessed: 20.03.2017. <http://thirdtext.org/exercises-freedom-documenta14>.

³² Tradução livre: a documenta 14 optou por se identificar com “a frente anticolonial e anticapitalista de um ‘trans sul’”, a fim de dar voz ao “outro”, e para “romper o status quo”. (RIKOU; YALOURI, 2017, p.134, tradução nossa).

³³ Comento aqui sobre as obras da documenta 14 apresentadas em Kassel, onde visitei no final do mês de junho de 2017 durante o período de uma semana.

³⁴ A questão do trauma da 2ª Guerra Mundial é um tema frequente em todas as edições da documenta, trata-se de um tema complexo que não será aqui abordado, mas que desde sua fundação (para curar as feridas da guerra) ainda permanece em sua 14ª edição.

questões que afetavam diretamente a Europa: os refugiados e as guerras em seus países de origem, fruto da exploração do modelo da matriz colonial de poder.³⁵

A mostra em Kassel apresentou claramente a tentativa de trazer a questão da Grécia para a Alemanha – por meio da participação de quinze artistas de origem grega, além da exibição da coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia (EMST) no Museu Fridericianum, principal local de exposição da documenta. Pode-se considerar a tentativa exitosa, pois a maneira como os trabalhos foram apresentados remetia aos problemas vivenciados pelos gregos. Contudo, o que se pode questionar é se tal forma de denunciar possibilita alguma transmutação ou apenas reforça a imagem do “estigma humilhante de ‘crise’ impresso no corpo comunal em uma fórmula bem conhecida, pseudo-compassiva, moralizante e em sua essência neocolonial e neoliberal”³⁶ (SZYMCZYK, 2017, p. 21, tradução nossa) vivenciado na Grécia. Em outras palavras, é possível questionar se a maneira como a exposição foi apresentada não vitimiza mais os gregos do que os coloca como atores de sua própria situação. Para Rikou e Yalouri (2017),

During our preliminary fieldwork in Athens, we often heard people accusing documenta 14 of “colonizing”, “orientalising”, or “exoticising” Athens, an accusation that was often also levelled against the wider phenomenon of “crisis tourism” that has recently hit the Greek capital.”^{37 38} (Idem, p.134).

É de se esperar que este tipo de percepção exista e, até mesmo, seja reforçada pelo próprio evento, pois não há como desconsiderar o papel da documenta no mundo da arte, tanto na divulgação quanto na promoção da arte contemporânea internacional. Por estar localizada na Alemanha, a documenta atua, portanto, a partir de uma posição hegemônica, apesar de o curador, Adam Szymczyk (de origem polonesa), ter se proposto a questionar essa lógica.

O poder hegemônico permanece presente ainda em Kassel, mesmo com as tentativas de partilhá-lo, a documenta amplia sua monumentalidade na 14ª edição ao se duplicar. Mesmo que pareça contraditório, uma vez que a proposta é proporcionar um deslocamento de seu lugar hegemônico, a exposição como um todo é reforçada pelo porte do evento. Trata-se de uma mostra com cerca de 163 artistas, muitos exibiam mais de uma obra e, ainda, em locais diferentes, espalhados em 33 espaços de Kassel. Sendo que, os trabalhos apresentados em Kassel tinham correspondência com as obras realizadas em Atenas. De fato, um grandioso evento, com praticamente 900 mil visitantes

³⁵ A matriz colonial de poder refere-se à estrutura conformadora da hegemonia colonial que permanece presente até os dias de hoje. Cf. PALERMO, Z.; QUINTERO, P. (comp.). *Anibal Quijano: textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014. E outros textos de Anibal Quijano.

³⁶ Frase anteriormente descrita, foi traduzida com o intuito de enfatizar a fala de Szymczyk.

³⁷ [Nota de RIKOU; YALOURI]. On crisis tourism, see, for example, http://www.atathens.org/tours_socialmovements1-en.html or <https://insp.ngo/athens-homeless-city-tour-shedia/>.

³⁸ Tradução livre: Durante nosso trabalho de campo preliminar em Atenas, muitas vezes ouvimos pessoas acusando a documenta 14 de “colonizar”, “orientalizar” ou “exotizar” Atenas, uma acusação que muitas vezes também foi levantada contra o fenômeno mais amplo de “turismo de crise” que recentemente atingiu a capital grega. (RIKOU; YALOURI, 2017, p.134, tradução nossa).

em Kassel e 340 mil em Atenas, com um custo de 47,3 milhões de euros (para ambas as cidades).³⁹ Que condição teria a Grécia (ou talvez outro país do Sul Global) de produzir um evento com esse investimento público? A documenta é realizada a partir de investimentos públicos da cidade de Kassel e do estado de Hesse.⁴⁰ Inclusive, importante considerar que a exposição em Atenas só foi realizada pelos investimentos alemães.⁴¹ Talvez uma característica intrínseca da arte contemporânea seja a possibilidade de reforçar e criticar um aspecto ao mesmo tempo. No caso da documenta 14, mesmo ao criticar o papel eurocêntrico da documenta, o evento em si enfatiza o poder hegemônico mediante o caráter monumental da mostra.

De todos os modos, trata-se da grande mostra de arte contemporânea que se propõe a direcionar seu enfoque para o Sul. Não só um olhar externo para ele, mas com o desejo de compreendê-lo a partir de seus próprios processos. Isso mostra uma grande alteração no propósito da documenta, ainda mais quando olhamos para o histórico do evento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a documenta 14 desdobrou-se em duas exposições deslocando-se para Atenas - sob a influência das teorias pós-coloniais, decoloniais, em busca do Sul como o estado de espírito⁴² - para reverter a ideia da hegemonia do Atlântico Norte, mesmo que ainda prevalecendo arraigada em seu provincianismo, parece dar as bases para a próxima edição do evento. Ou estará a documenta tornando-se modelo de reprodução das relações de poder existentes, conforme questionam Buurman e Richter (2017)?

A princípio, para a próxima edição em 2022, a documenta afrouxa a autoridade de um único curador, selecionando um coletivo de artistas da Indonésia para a curadoria. O grupo Ruangrupa denominou a próxima documenta de “Lumbung” [celeiro de arroz], com isso, eles dizem que sua proposta é uma plataforma de orientação global, cooperativa e interdisciplinar, com o intuito de discutir o legado colonialista no capitalismo, e também as estruturas patriarcais de maneira a pensar em modelos cooperativos e novos olhares, econômico inclusive, para o mundo. Para tanto,

³⁹ Mesmo que a mostra tenha sido realizada em duas cidades, esse valor investido é bastante alto. Apenas a título de conhecimento, a 32ª Bienal de São Paulo de 2016 teve um número de visitantes semelhante à exposição em Kassel, cerca de 900mil. Fez uma mostra com a metade dos artistas (devido ao projeto curatorial, normalmente as bienais têm mais artistas participantes), ocupando apenas o espaço do Pavilhão da Bienal e o Ibirapuera. Seu orçamento foi de 29 milhões de reais.

⁴⁰ Após o evento, devido ao alto custo, ainda mais pelo orçamento inicial ter sido extrapolado na ordem de 8 milhões de euros, a auditoria externa apontou várias questões que levaram a uma situação bastante delicada da documenta gGmbH. Se não fosse pelos investimentos públicos, a instituição estaria falida, sem possibilidades de pagar seus funcionários até o final da exposição.

⁴¹ Em meio à crise financeira da instituição, após a 14ª edição da documenta, Szymczyk retruca aos ataques que recebeu da seguinte maneira: “I think blaming ‘Athens’ for the trouble is an easy political excuse, opening the way to limiting the autonomy of any future documenta through managerial ‘adjustments,’ thus undermining the fundamental premise of the project — its autonomy” (SZYMZYK *apud* PERLSON, 2017, site). Isso também pode ser entendido como a constatação de que realizar uma exposição em Atenas com dinheiro público alemão não teve uma boa repercussão no país.

⁴² Faço alusão à Revista grega, editada por Marina Fokidis, *South as a state of mind*, considerada o principal meio de vinculação dos conceitos teóricos do evento. Foram publicadas quatro edições da revista, sendo a primeira em 2015, duas em 2016, e a última com a abertura da mostra em 2017.

o conceito de lumbung é aplicado como um modelo artístico e econômico para ser praticado sob os valores de coletividade, resistência, regeneração, entre outros, para uma multiplicidade de locais. (DOCUMENTA NEWS, 2020, site).

Contudo, parece que as premissas para uma inclusão do Sul global já foram dadas. Mesmo que fadada a ser considerada a edição que quase faliu a documenta, a 14ª edição distendeu as fronteiras Norte Atlânticas da mostra, o que a princípio, torna-se irreversível para qualquer outra edição não deixar de fazê-lo.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. Trad. Arthur Gomes Valle. *In: Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, pp. 167-175.

BUURMAN, Nanne; RICHTER, Dorothee. Documenta: curating the History of the Present. *In: OnCurating. Documenta: curating the History of the Present*. BUURMAN, Nanne; RICHTER, Dorothee. (eds.), issue 33, jun. 2017, pp. 2-8.

DOCUMENTA 11. *Introduction – Documenta11_Timeline*. Documenta 11, Kassel, Alemanha, 2002. site. Disponível em <https://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/> . Acesso em 29 nov. 2020.

DOCUMENTA NEWS. Documenta fifteen and lumbung practice. Announcement of the first lumbung-members. 18 jun. 2020. Documenta, Kassel. 2020, site. Disponível em <https://www.documenta.de/en/documenta-fifteen/#news> . Acesso em 29 nov. 2020.

DOCUMENTA NEWS. Ruangrupa on their lumbung concept for documenta fifteen. 18 jun. 2020. Documenta, Kassel. 2020, site. Disponível em <https://www.documenta.de/en/documenta-fifteen/#news> . Acesso em 29 nov. 2020.

DOCUMENTA NEWS. Introducing the Artistic Team. 18 jun. 2020. Documenta, Kassel. 2020, site. Disponível em <https://www.documenta.de/en/documenta-fifteen/#news> . Acesso em 29 nov. 2020.

DOCUMENTA NEWS. Lumbung. 2020. Documenta, Kassel. 2020, site. Disponível em <https://www.documenta.de/en/documenta-fifteen/#news> . Acesso em 29 nov. 2020.

DOCUMENTA NEWS. About ruangrupa. 2020. Documenta, Kassel. 2020, site. Disponível em <https://www.documenta.de/en/documenta-fifteen/#news> . Acesso em 29 nov. 2020.

FLOYD, Kathryn M. d is for documenta: institutional identity for a periodic exhibition. *In: OnCurating. Documenta: curating the History of the Present.* BUURMAN, Nanne; RICHTER, Dorothee. (eds.), issue 33, jun. 2017, pp. 9-19.

GARDNER, Antony; GREEN, Charles. 2002: Cosmopolitanism. *In: GARDNER, Antony; GREEN, Charles. Biennials, Triennials, and documenta – the exhibitions that created contemporary art.* England: Ed. Wiley Blackwell, 2016. pp. 183-206.

GRASSKAMP, Walter. Por exemplo, documenta, ou, como a história da arte é produzida?. Trad. Vinicius Spricigo. *In: Periódico Permanente*, v. 9, n. 8, 2020. pp. 1-10. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1> . Acesso em: 29 nov. 2020.

GRASSKAMP, Walter. Becoming Global: From Eurocentrism to North Atlantic Feedback – documenta as an “International Exhibition” (1955–1972). *In: BUURMAN, Nanne; RICHTER, Dorothee (eds). OnCurating. Documenta: curating the History of the Present*, issue 33, jun. 2017, pp. 97-108.

PERLSON, H. Adam Szymczyk pushes back against documenta’s financial audit, accusing the Board of “Fabricating” a “Controlled scandal”. *ArtnetNews*, [online], 21 nov. 2017. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/adam-szymczyk-replies-to-documenta-14-audit-report-1154420>. Acesso em: 29 nov. 2020.

RIKOU, Elpida; YALOURI, Eleana. Learning from documenta: A Research Project Between Art and Anthropology. *In: BUURMAN, Nanne; RICHTER, Dorothee. OnCurating. Documenta: curating the History of the Present.* (eds.), issue 33, jun. 2017, pp. 132-138.

SZYMCZYK, A. 14: Iterability and otherness – learning and working from Athens. *In: SZYMCZYK, A.; LATIMER, Q. (eds.). The documenta 14 Reader.* Kassel: Prestel Verlag, 2017. p. 17 - 42.

UMA MOSTRA AFRICANA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL EM 2000: CONTEXTO EXPOSITIVO E RELAÇÕES

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

A abordagem deste estudo se dá a partir da análise da Mostra Africana de Arte Contemporânea (MAAC), realizada em 2000 pela Associação Cultural Videobrasil (ACVB). Esta mostra foi a primeira exposição temática das sete elaboradas pela instituição entre os anos 2000 e 2014, paralelas ao Festival Videobrasil e anteriores à abertura de sua sede própria, o Galpão VB, em 2015. Assinala ainda um novo momento da Associação, que pretendia se inserir no circuito de arte contemporânea brasileiro, já que o Festival só incrementaria a nomenclatura “arte contemporânea” em seu nome na edição de 2011.

A trajetória do Festival tem início em 1983, caracterizando-se como evento típico de exibição de vídeos e, durante as oito primeiras edições, acontecia anualmente no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Em 1990 adquire caráter internacional, abrangendo as inscrições da mostra competitiva para produtores do Sul Global, passando a acontecer com periodicidade bienal. Em 1991 é criada a Associação Cultural Videobrasil, reforçando interesses com a parceria do Serviço Social de Comércio de São Paulo (Sesc-SP), local onde o Festival passaria a acontecer e, também, seu principal financiador. Em 1994, o Festival se transforma e é reconhecido como Festival de “arte eletrônica”.

As mostras temáticas que foram realizadas paralelas ao Festival aconteceram de diversas maneiras e em diferentes lugares a partir do ano 2000. A primeira exposição realizada neste mesmo ano, no Sesc-Pompéia, é de grande relevância para esse trabalho já que, a partir dela, pretendemos observar as estratégias e narrativas imbuídas no discurso da Associação, buscando compreender os diálogos traçados a partir dessa mostra, desvendando os benefícios gerados para o circuito artístico brasileiro e seus produtores.

Esse estudo busca também estabelecer um diálogo com a segunda (e última) edição da Bienal de Johannesburgo, de 1997, uma das primeiras grandes representações do continente africano sob o viés da arte contemporânea no Brasil. O estabelecimento das relações do seu contexto expositivo com outra grande exposição pode nos ajudar a compreender o motivo de sua realização e as intenções da

inserção de novas perspectivas críticas e diálogos no contexto artístico brasileiro, através de projetos curatoriais que privilegiam a cooperação Sul-Sul dentro do mundo da arte contemporânea.

A ARTE E SEUS EVENTOS

Este estudo elegeu uma mostra como objeto de investigação, considerando as exposições não só como espaços expositivos e de interação, mas também como lugares de construção histórica da arte. Através delas observamos “as estratégias curatoriais que as moldam, as demandas institucionais que as impulsionam e a escrita artística que as acompanham”¹ (KIM; NASAR; WONG, 2015, p.05, tradução nossa).

Certas funções do campo das artes, surgidas na segunda metade do século XX, e que ganharam protagonismo desde então, contribuíram para o crescimento nos estudos desse território de investigação. O curador, por exemplo, foi um dos atores que colaborou diretamente para os novos estudos, pois sua posição de destaque na contemporaneidade tem servido fortemente não só na atualização dos discursos, mas também tem agido na revisão e incorporação de novos formatos que dialogam com questões atuais, fazendo com que a busca pela história das exposições – não só atuais, mas passadas -, cresça em quantidade.

A arte contemporânea vive do eventual, do agora de cada exposição, portanto, ao destacarmos as exposições de arte não corremos o risco de comprometer sua mensagem, pois o estudo da arte permanece em primeiro plano. Nesse processo é provável que certas demandas possam de fato ficar em segundo plano, como as biografias daqueles que as produzem ou até mesmo a coleção de arte (STEEDS, 2014).

Aqueles que consideram a importância das exposições de arte contemporânea em nosso contexto apontam que devemos priorizar sua divulgação, pois é nesse momento que o público é alcançado, sendo seu objetivo mais do que um ato criativo individual ou coletivo. É nessa ocasião que ocorre a significação da arte, importância que será debatida coletivamente (STEEDS, 2014).

Lucy Steeds, pioneira em estudos de exposições, pontua:

Em termos mais amplos, as experiências díspares e as discussões dissonantes da arte que emergem no momento da exposição são uma base sobre a qual as realidades culturais de nossos lugares e nossos tempos são negociados em relação a outras realidades culturais. Enfatizar a exposição de arte dessa maneira usurpa o privilégio anteriormente concedido, no pensamento modernista, à subjetividade do artista ou à chamada autonomia da arte e seu apelo supostamente universal ² (STEEDS, 2014, p.13, tradução nossa).

¹ “[...] the curatorial strategies shaping them, institutional demands driving them, and art writing accompanying them [...]”(KIM; NASAR; WONG, 2015, p.05, tradução nossa).

² “More broadly, the disparate experiences and dissonant discussions of art that emerge in the moment of exhibition are a basis on which the cultural realities of our places and our times are negotiated in relation to other cultural realities. Emphasizing art’s exhibition in this way usurps the privilege previously accorded, in modernist thought, to the artist’s subjectivity or to art’s so-called autonomy and its putatively universal appeal.” (STEEDS, 2014, p.13, tradução nossa).

O objetivo, no ponto de vista de Steeds, não é credenciar nenhuma figura acima da outra, e sim ampliar o foco de modo a incluir os múltiplos agentes responsáveis pela realização da exposição. Uma perspectiva que se aproxima do método proposto pelo sociólogo da arte Howard S. Becker em seu livro “Mundos da Arte”, onde o autor trabalha a partir de uma descrição das ações e interações dos produtores, que resultam no trabalho da obra, buscando o motivo e as relações intrínsecas a todo o processo. A análise sob a perspectiva de “*mundos da arte*” tende a priorizar mais os padrões de cooperação do que a obra em si. Entre suas ideias geradoras, consideram-se três como as mais importantes: a ideia de ação conjunta ou coletiva, onde considera-se todas as pessoas envolvidas no processo inclusive as consideradas menos importantes; a ideia de comparação, em que dois agentes são contrapostos com objetivo de mostrar que ao utilizar o mesmo meio ou método pode-se adquirir resultados diferentes; e, por último, a ideia de processo, que coordena passo a passo toda a etapa da produção e seus resultados (BECKER, 2010).

Partimos do critério de que nenhuma exposição de arte se realiza de forma ideal, mas os debates que elas geram e as críticas em seu entorno são importantes para possíveis revisões ou proposições futuras. Há um longo percurso entre o anteprojeto pensado pelos organizadores e a sua disposição ao público. Entre um e outro, eventualidades ocorrem e podem apresentar discrepâncias com o projeto original. Por isso, torna-se importante entender o discurso dos organizadores, suas intenções e a concretização da exposição.

Na investigação da exposição proposta por este estudo alternaremos entre tais ideias de forma a apresentar uma análise contundente, com base nos estudos históricos referentes às exposições de arte contemporânea, que podem, ao mesmo tempo, contemplar a mecânica da exibição e demonstrar como a arte realiza seu potencial afetivo e discursivo através do público e os debates que ele acende, além de contribuir com a inserção de outras narrativas históricas em nosso cotidiano.

PENSANDO A REALIZAÇÃO DE UMA MOSTRA AFRICANA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Em 2000, a décima terceira edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil era prevista. A ACVB e o Sesc-SP decidem, porém, por pausar as atividades, optando pela introdução de um novo ciclo de mostras de temática internacional, propondo a discussão de questões contemporâneas.

A primeira temática eleita é a produção contemporânea de arte africana. Seu acontecimento indica não só o início de uma série de eventos paralelos às edições do Festival, mas também a constituição de um rico aporte teórico e visual que marcaria a sua história. Vemos o início da realização dessas exposições temáticas como um divisor de águas na construção de novos projetos curatoriais que buscavam inserir a ACVB no circuito de arte contemporânea no Brasil. Sobre essa iniciativa, Solange Farkas anuncia no texto do catálogo da mostra:

A MOSTRA AFRICANA DE ARTE CONTEMPORÂNEA é o primeiro de uma série de eventos intercalados com as edições do Festival. Inaugurando um novo formato, de caráter temático internacional, discute com profundidade questões pertinentes ao processo de globalização atual, como a recuperação da estima cultural, hibridismo e noções de identidade, e propõe este debate para o público brasileiro, que pela primeira vez pode ter uma idéia do pluralismo da arte africana contemporânea (FARKAS, 2000, p.14).

Nesse período, o Videobrasil já possuía um imenso acervo que foi constituído através dos Festivais, por meio de seus registros históricos e sob a política de que todos os participantes da mostra competitiva doassem uma cópia da obra exibida para sua coleção. Talvez pela falta de espaço próprio para armazenamento das obras e pelo fato de seu acervo se encontrar sob abrigo do Museu da Imagem e Som – local que manteve como sede durante os anos 1980 e onde acontecia o Festival –, tornou-se necessário o empreendimento de novos esforços e estratégias na criação de um espaço próprio para resguardar e conservar apropriadamente sua memória material e também para que pudessem realizar projetos curatoriais, narrando, assim, sua história através das exposições. Essas estratégias também podem ser vistas a partir de certa fragilidade, estabelecendo uma forma para que essas ações se tornassem ainda mais importantes na manutenção de seu funcionamento, fazendo com que a instituição não perdesse força e deixasse de existir.

A abertura da sede própria, que ficou conhecida como Galpão VB, se deu apenas em 2015 em um espaço situado na Vila Leopoldina em São Paulo, fora do circuito cultural mais badalado da cidade. O local abrigou anteriormente a Elétrica, empresa de equipamentos cinematográficos da família Farkas. Em entrevista ao jornal O Globo em 2015, em decorrência da abertura do espaço, Solange Farkas aponta que planejavam isso há mais de 20 anos, ou seja, um pouco anterior à iniciativa de criação de mostras de arte contemporânea paralelas ao Festival (GIANNINI, 2015), o que ajuda a comprovar o argumento de que a organização dessas exposições de arte contemporânea são estratégicas na reafirmação do Videobrasil como importante difusor e interlocutor dos debates culturais atuais, e, assim, seus esforços de angariar apreço perante a cena artística brasileira e internacional têm de ser examinados de perto.

Das especulações iniciais sobre esse primeiro projeto paralelo, que teve início no primeiro ano do século XXI, em entrevista concedida a Fernanda Cirenza, do jornal Folha de S. Paulo, apoiador do evento, Solange Farkas, que na ocasião foi curadora geral da mostra, explica que fazia dois anos que estava realizando pesquisas sobre a África e que a mostra era para ser incorporada à 13ª edição do Festival Videobrasil (CIRENZA, 2000).

Contudo, explica que durante a sua pesquisa sobre o continente, percebeu que a produção africana de artes, com destaque aos *videomakers*, era abundante, decidindo-se por desvincular esse projeto do festival (CIRENZA, 2000). Por esse motivo decidiram por adiar o festival para o ano seguinte e, no ano de 2000, realizar a Mostra Africana de Arte Contemporânea, primeira exposição temática organizada por eles e que acabaria por introduzi-los de forma gradativa no circuito artístico da arte contemporânea, fazendo com que saíssem cada vez mais de um contexto específico de linguagem - o das artes eletrônicas - para integrar um entorno maior.

Desde a década de 1990 o Videobrasil e o Sesc-SP têm mantido seus interesses alinhados, dedicando-se a contribuir com novos olhares, optando por um redirecionamento geopolítico além do eixo europeu e norte-americano da arte, tendo firmado no festival o recorte que ajudaria a direcionar os rumos da instituição, em que privilegiavam artistas do dito Sul Global³. Através dos contatos que Farkas realizou em sua pesquisa, o continente africano se tornou foco principal na mudança desse olhar, explicando o motivo:

Pelas relações históricas, heranças culturais e, principalmente, pelo completo desconhecimento da arte contemporânea produzida nos países africanos, ou pela ideia estereotipada que tínhamos dela até então, esse continente se tornou um destino especial de nossas viagens e pesquisas (SESCSP, 2015, s/p).

Refletindo a respeito de tal apontamento, podemos perceber como a organização de uma mostra de arte contemporânea africana se tornou imprescindível nesse momento, principalmente em um país como o Brasil, em que sua herança é constantemente apagada, desconsiderada ou estigmatizada, pretendendo, portanto, reconstituir tal herança sob uma nova ótica, de um mundo globalizado, pós-moderno e pós-colonialista. Não obstante, ao tecer considerações sobre a exposição, não podemos nos deixar de perguntar em que medida o projeto inicial cumpre suas prerrogativas e consegue contribuir de forma positiva para os debates atuais. Dessa forma, buscaremos trazer para o campo das discussões as críticas recebidas na época ou posteriormente, a fim de enriquecer os debates.

PROXIMIDADES COM A SEGUNDA BIENAL DE JOHANNESBURGO E OUTRAS INSTITUIÇÕES

Em texto contido no catálogo da mostra, Danilo Santos de Miranda, Diretor do Sesc-SP, enfatiza o apoio da entidade ao Videobrasil, afirmando a responsabilidade social como propagadores de cultura com foco na comunidade em geral e que tem por intuito contribuir com novas concepções, possibilitando diálogos a outro nível (MIRANDA, 2000). Segundo ele, a realização de uma mostra com artistas provenientes do continente africano

[...] abre-se sob o leque da diversidade e do multiculturalismo, criando linguagens e representações contemporâneas a respeito do corpo, do cotidiano, da memória coletiva e individual, do preconceito, da integração e da fragmentação de experiências vividas pelos filhos da “diáspora” negra, estejam eles na África, na Europa ou nas Américas (MIRANDA, 2000, p.09).

O papel encenado pelo Sesc-SP no campo da cultura se mostrou de grande valia para a história do Videobrasil e de suas exposições temáticas, pois, por se tratar de espaços de lazer

³ “[...] o Sul, que não tem um lugar fixo ou estável, não se refere a uma representação física no mapa, é um local geográfico simbólico, para designar países fora da lógica hegemônica - sinônimo de colonizados -, que ao romper com essas noções geográficas impostas, levam a um processo de desterritorialização; enquanto o Norte, por analogia, representa o polo colonizador, dominante da produção de arte”. (ALMEIDA, 2017, p.93).

voltados para a comunidade e seus trabalhadores, acabaram por angariar um vasto público para as mostras que o Videobrasil realizava. O apelo de público trazido pelo espaço é imprescindível para a visibilidade que as exposições viriam a ter.

A exposição que aconteceu no Sesc Pompéia – complexo arquitetônico projetado por Lina Bo Bardi⁴ -, que contou com curadoria geral de Solange Farkas, teve como curador convidado o crítico de arte sul-africano Clive Kellner. A escolha por Kellner se dá de forma positiva devido à sua especialização em arte contemporânea sul-africana e, também por ter composto a organização da segunda - e última - Bienal de Johannesburgo três anos antes, em 1997⁵.

Essa bienal, embora aclamada pela crítica internacional, foi encerrada um mês antes do proposto e, segundo informações oficiais divulgadas, o fato ocorrido tinha conexão com problemas financeiros da cidade de Johannesburgo. Outros problemas também são frequentemente acrescidos ao contexto de encerramento de suas atividades, como o fato de ter sido considerada problemática por parte dos atores da cena sul-africana por seu afastamento de uma narrativa nacionalista, em que aboliram as representações por países⁶ e por ter privilegiado, pelo diretor artístico Enwezor e os outros seis curadores internacionais⁷, artistas com grande circulação fora do continente africano (MOURA, 2020).

A proposta curatorial acalorou os debates da época e, segundo leitura cartográfica empreendida através dos catálogos da primeira e segunda bienal, realizada por Olivier Marcel e Béatrice Joyeux-Prunel (2015), a primeira edição contou com o predomínio das cenas nacionais, enquanto a segunda ocorreu em torno de uma comunidade transnacional. Desde então, não houve mais nenhuma bienal de Johannesburgo. A instituição organizadora, AICA (*Africanus Institute for Contemporary Art*), foi dissolvida após o ocorrido.

Nessa Bienal, Kellner foi assistente do diretor artístico, Okwui Enwezor, e no catálogo consta um texto seu, intitulado "*Cultural Production in Post-Apartheid South Africa*". Muitos tacharam a mostra pela sua representação inadequada dos artistas sul-africanos, em que apontaram o favorecimento de obras de cunho conceitual e tecnológico em detrimento de meios mais tradicionais, como pintura e escultura, que de acordo com eles, eram modos supostamente mais africanos (DEBORD apud MOURA, 2020).

O distanciamento que eles apontam, estabelecido pela proposta curatorial, é o que acaba aproximando por afinidade essa segunda edição da Bienal de Johannesburgo com a Mostra Africana de Arte Contemporânea realizada aqui no Brasil pela ACVB, principalmente pela vinda de artistas

⁴ Lina Bo Bardi iniciou o projeto de transformação da antiga fábrica de tambores em 1977 e o transformou em um complexo de lazer cuja inauguração se deu em 1986. Teve como colaboradores, os arquitetos Marcelo Ferraz e André Vainer. (VAINER; FERRAZ, 2013).

⁵ Embora essa bienal tenha encerrado um mês antes do proposto, ela foi de grande interesse internacional e, segundo informações oficiais divulgadas, seu encerramento se deu por problemas financeiros da cidade de Johannesburgo. A sua proposta curatorial acalorou os debates da época e ainda repercutem na atualidade. Desde então, não ocorreu mais nenhuma bienal de Johannesburgo. A instituição organizadora, AICA (*Africanus Institute for Contemporary Art*), foi dissolvida após o ocorrido.

⁶ A edição anterior utilizava do modelo recorrentemente baseado na Bienal de Veneza, que é a representação por pavilhões nacionais (MOURA, 2020).

⁷ Hou Hanru, Kellie Jones, Yu Yeon Kim, Gerardo Mosquera, Colin Richards e Octavio Zaya.

sul-africanos que estavam presentes nessa Bienal⁸, como Sue Williamson e William Kentridge, que delegavam a favor da bienal africana e que utilizavam novas mídias, como filme e vídeo, em suas produções, caras à história do Videobrasil.

A mostra brasileira, segundo Solange Farkas, em catálogo do evento, foca em linguagens contemporâneas como instalações de vídeos, estações interativas com CD-ROM, fotografia e cinema, e pretendia refletir através dos trabalhos dos artistas escolhidos

[...] uma condição peculiar à África e às regiões periféricas do capitalismo ocidental: o paradoxo de uma cultura ao mesmo tempo regionalizada e globalizada, onde as narrativas hegemônicas provenientes do chamado “primeiro mundo” entram em choque com as inquietações próprias de quem convive com contradições e desigualdades sociais.(FARKAS, 2000, p.15).

O “choque” citado por Farkas ocorreu durante a segunda bienal de Johannesburgo, já que muitos não se conformavam pelas escolhas feitas pelo diretor artístico e seus seis curadores.

Em “*Trade Routes Revisited*” (2012), projeto em homenagem aos 15 anos da 2ª Bienal de Johannesburgo, coordenado por Joost Bosland, o artista William Kentridge critica o provincianismo dos artistas sul-africanos e a incapacidade dos mesmos na desvinculação da agenda política pós-apartheid, dizendo que essa cegueira os impedia de ver o que estava acontecendo fora da África do Sul. Já Sue Williamson (2012) se ressentia por seus conterrâneos acharem errado que a Bienal gastasse dinheiro trazendo artistas internacionais, pontuando que eles não souberam ver o benefício dessas Bienais (de 1995 e 1997) para a cena artística sul-africana. Diz ainda que o barulho negativo causado por eles foi provavelmente uma das razões por que a cidade de Johannesburgo se sentiu justificada em encerrar o evento. Uma lástima, segundo Sue.

Kellner, que no momento fazia muito sucesso internacionalmente, tinha uma parceria com a ACVB que contribuía muito para a vinda de importantes artistas africanos. Coincidentemente ou não, a mostra realizada aqui no Brasil foi patrocinada pela mesma instituição da Bienal africana, através do *Prince Claus Fund for Culture and Development*⁹.

Em entrevista recente concedida a Raphael Fonseca, na série de vídeos de entrevista com curadoras e curadores, chamado “1 curadorx, 1 hora”, Solange Farkas afirma que essa fundação holandesa teve um papel muito importante para o Videobrasil e que subsidiou boa parte de sua pesquisa sobre Sul Global por afinidade e foco nessa área. Ela conta que integrou o comitê de atividades por dez anos e que o deixou apenas para integrar o comitê de premiação da fundação e indica que boa parte da rede de contatos internacionais que construiu ao longo de sua carreira foi através das oportunidades oferecidas por esses comitês. Sobre o primeiro comitê no qual colaborou durante dez anos, diz:

⁸ Além de Sue Williamson e William Kentridge, outros dois artistas da MAAC participaram dessa bienal, sendo Tracey Rose e Oladelé Ajiboyé Bamgboyé. Ou seja, dos sete artistas presentes na mostra brasileira, que indicaremos mais à frente, quatro participaram da bienal de Johannesburgo de 1997.

⁹ A instituição foi criada em 1996 pelo governo holandês de forma a homenagear o 70º aniversário do Príncipe Claus dos Países Baixos, e desde então tem estimulado a expressão cultural na América Latina, África, Ásia, Caribe e Europa Oriental, em uma atitude de apoiar os direitos humanos e em ajudar os países a superar a pobreza e os obstáculos ao desenvolvimento. Acreditavam que cultura e desenvolvimento estavam interligados. Disponível em: <<https://princeclausfund.org/we-are>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

A gente se desloca. Cada ano tem uma reunião num desses países desse lugar do mundo, então com eles, por conta desse programa, eu fui, pra sei lá, eu circulei muito esse lugar do mundo, conhecendo instituições, fazendo parte desse trabalho. Então assim, desde a Tanzânia, Bangladesh, a China, o Caribe, então isso era precioso, isso foi uma grande contribuição para o Videobrasil. Não apenas de conectar com as pessoas-chave do mundo, mas também te permitir essa pesquisa de campo, de ir para esses lugares que em geral são lugares difíceis para você se deslocar. Lembro que no começo pra eu ir pra África eu tinha que ir pra Europa, invariavelmente pra descer aqui. Entendeu, então o *Prince Claus* teve um papel fundamental [...] (FARKAS apud FONSECA, 2020, s/p).

Através da fala de Farkas nessa entrevista, podemos perceber a importância do *Prince Claus Fund* para a instituição, indo além do apoio concedido na realização de tal mostra, contribuindo também para a pesquisa que realizaram em diversos países do Sul Global o que colaborou com as relações que teceram com outros lugares e pessoas ao longo de sua trajetória.

ENTRE DISCURSO E REALIZAÇÃO DA MOSTRA

Em texto publicado no catálogo da mostra realizada aqui no Brasil, intitulado “Transrealismo”, Kellner começa apontando a desinformação que rodeia a história de seu continente, principalmente em decorrência de sua tradição pela história oral. Indica que boa parte dos relatos escritos foram apresentados por europeus sob um ponto de vista limitado e colonizado. Dessas visões de historiadores que teciam relatos desde o período medieval, o único momento, a seu ver, em que foi oferecido um contraponto, foi através do romancista nigeriano Chinua Achebe, que durante o período pré-colonial introduziu uma perspectiva anticolonial a respeito de seu povo e suas práticas (KELLNER, 2000).

Relembrando o passado colonial do continente africano que passou por diversas formas de violência, principalmente a histórica, o autor levantou importantes questões que o provocaram durante a investigação do projeto curatorial, foram elas: “Como representar o continente africano, sua diversidade e seu pluralismo através da mídia digital?”, e ainda, “a tecnologia na África constitui um projeto democrático viável?” (KELLNER, 2000, p.16).

Sua preocupação é evidente, como aponta, devido às múltiplas diferenças entre linguagens, religiões, sistemas políticos e influências de seus diferentes territórios, mas principalmente por não haver um consenso possível de uma definição de arte africana. Diante disso, aponta que o motivo para a escolha dos artistas que representariam a África nessa mostra foi calcado em uma tensão informada pelo pós-colonial, e pontua:

As razões para tal são diversas: a idéia que a tradição foi rompida com êxito pelo projeto colonial; a importação de estilos, práticas e influências ocidentais; a exportação de idéias, formas e identidades da África; e as tradições restantes que existiram sob uma forma ou outra através da história. Além do mais, minha compreensão de arte é contemporânea, sugerindo que a arte é em primeiro lugar uma linguagem (artística). Então a própria

noção de interromper uma linguagem (particularmente na África) pode ser um ponto de partida interessante. Assim, o vídeo e a instalação podem ser lidos num senso mais amplo, consistente com a linguagem artística e particularmente como evidência da interrupção da tradição e da história (KELLNER, 2000, p.17).

Para tratar da interrupção da tradição e das novas atividades artísticas na contemporaneidade africana, Kellner utiliza a palavra francesa “*reprendre*”, apresentada pela primeira vez em um artigo pelo filósofo congolês V.Y. Mudimbe. A palavra, explica, é propícia devido aos seus múltiplos significados, todos eles sugerindo tradição interrompida, ou uma pausa ou uma reflexão. A leitura de Mudimbe, segundo Kellner, apresenta um olhar mais complexo “das tradições históricas e movimentos que deram forma às artes na África”, diferente do tratamento que os acadêmicos costumavam apresentar, em que “tentaram definir a arte africana de acordo com categorias específicas, determinantes geográficas e momentos históricos” (KELLNER, 2000, p.17). A premissa é pontuar que na África não existe uma história, mas sim uma pluralidade de histórias de artes africanas. Cada arte africana deve ser examinada de perto levando em consideração seu próprio contexto sócio-histórico-geográfico. (KELLNER, 2000)

O tratamento da interrupção da tradição para o autor é fundamental, pois é um dos principais fatores que propiciaram o desenvolvimento das linguagens artísticas do continente africano. Aqui o período do pós-colonialismo rompe com a compreensão ocidental de modernidade e não é considerado como uma simples narrativa ou como uma progressão linear da história. Esse período é visto como uma época que trouxe consigo bases para uma reescrita da história. Portanto, o sujeito pós-colonial, caracteristicamente, é um personagem de identidades fluidas marcado pela multilinguagem que habita um espaço determinado por práticas que se contradizem e que tem, constantemente, de ser reformuladas (KELLNER, 2000).

Sendo assim, a exposição que foi montada no galpão do Sesc Pompéia e exibida de 16 de agosto a 17 de setembro, trouxe sete artistas africanos participantes: Fernando Alvim (1963), nascido em Luanda, Angola, vive e trabalha em Luanda, Bruxelas e Johannesburgo; Kendell Geers (1968), nascido em Germiston, África do Sul, vive e trabalha em Johannesburgo; Oladélé Ajiboyé Bamgboyé (1963), nascido na Nigéria, vive e trabalha em Londres; Sue Williamson (1941), nascida na Inglaterra emigrou com a família quando criança em 1948 para a África do Sul, vive e trabalha na Cidade do Cabo; Tracey Rose (1974), nascida em Johannesburgo, África do Sul, vive e trabalha no mesmo local; William Kentridge (1955), nascido em Johannesburgo, África do Sul, vive e trabalha no mesmo local; e Zwelethu Mthethwa (1960), nascido em Durban, África do Sul, vive e trabalha na Cidade do Cabo. Os artistas exibiram um total de 13 instalações neste local.

As obras exibidas foram: “*Screensaver*” (comissionada pelo evento), “*Felix in Exile*”, “*Sobriety, Obesity and Growing Old*” e “*Stereoscope*”, de William Kentridge; “*An Exit Perhaps*”, “*The Unmasking Part II*” e “*Body*”, de Oladélé Ajiboyé Bamgboyé; “*Untitled*” e “*Rebirth*”, de Zwelethu Mthethwa; “*Medusa Dreaming*”, de Kendell Geers; “*I Miss You*”, de Fernando Alvim; “*TKO*”, de Tracey Rose; e “*Can’t Forget, Can’t Remember*”, de Sue Williamson.

Na abertura do evento - que aconteceu no dia 16 somente para convidados -, além das treze instalações que seriam permanentes durante toda a mostra, foi exibido um filme de animação de William Kentridge, intitulado *"Shadow Procession"* (1999) e apresentada uma performance musical por dois integrantes do grupo brasileiro UAKTI, Paulo Santos e Josefina Cerqueira. O filme de Kentridge foi exibido na área externa do Sesc Pompéia, conhecida como rua central, e foi projetado em um telão de 4mx6m¹⁰.

No dia seguinte a abertura, houve uma palestra no Museu de Arte Moderna de São Paulo que contou com a presença dos artistas participantes William Kentridge, Oladélé Bamgboyé, Zwelethu Mthethwa, Tracey Rose e o curador convidado Clive Kellner, que vieram para a abertura da exposição. Dentre as discussões, os artistas convidados falaram das suas preocupações pessoais ao criarem seus trabalhos, assim como apresentaram questões globais que os influenciaram como aspectos sociais, políticos e identitários que perpassam pela trajetória de todos eles. Já o curador convidado Clive Kellner teve a oportunidade de versar sobre a situação da arte produzida no continente africano e suas escolhas para a mostra em conjunto com a curadora geral Solange Farkas.¹¹

William Kentridge, artista consagrado internacionalmente que já havia exposto em grandes mostras como a X Documenta de Kassel (1997), a XXIV Bienal de São Paulo (1998) e a 48ª Bienal de Veneza (1999), veio como destaque da mostra, fato que repercutiu também na imprensa com reportagens solo sobre a presença do artista na MAAC. Exemplo de tal repercussão é a reportagem de Celso Fioravante (2000), publicada na Folha de S. Paulo, intitulada "Kentridge foge à linearidade dos fatos", em que narra um pouco sobre os fazeres artísticos, temáticas e materiais utilizados para a produção dos filmes do artista.

Na ocasião da vinda de Kentridge à mostra, a ACVB inaugurou o projeto "Videobrasil Coleção de Autores" - primeiro de uma série de documentários -, com o artista. O documentário foi gravado por Alex Gabassi, escolhido especialmente para o trabalho, que também passou dez dias com o artista em sua casa em Johannesburgo (MAAC, 2000). Tal fato reforça o protagonismo de Kentridge na mostra como ponto estratégico na legitimação futura. É válido lembrar ainda que essa é a primeira mostra temática paralela ao Festival e certas decisões foram tomadas para que houvesse certo reconhecimento dentro do circuito artístico que desejavam integrar.

Além das obras permanentes durante o período da mostra e as atrações exibidas na abertura, houve seções de cinema que aconteceram no CINESESC na Rua Augusta. Foi exibida uma antologia de curtas-metragens de seis países africanos (Moçambique, Namíbia, Tunísia, Zimbábue, África do Sul e Senegal) organizada pela *South African Broadcasting Corporation*, FRU e *Primedia Pictures*, que foi intitulada de *"Africa Dreaming"*¹². Essas seções de cinema foram responsáveis por

¹⁰ Site da MAAC. Disponível em: <<https://videobrasil.org.br/africa/slideshow.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

¹¹ Site da MAAC. Disponível em: <<https://videobrasil.org.br/africa/palestra.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

¹² *"The gaze of the stars"* (1997), de João Ribeiro; *"The homecoming"* (1997), de Richard Pakleppa; *"Sabriya"* (1997), de Abderrahmane Sissako; *"The last picture"* (1997), de Farai Sevenso; *"Mamlambo"* (1997), de Palesa ka Letlaka-Nkosi; e *"So be it"* (1997), de Joseph Gaye Ramaka.

trazer um pouco mais de diversidade do continente africano, uma vez que na mostra principal havia representantes apenas de três países, África do Sul, Angola e Nigéria, dentre os cinquenta quatro que compõem o vasto continente.

O antropólogo Roger Sansi, em um ensaio publicado na revista Afro-Ásia, intitulado “Miragens e vitrinas: os paradoxos da arte africana” (2005), chega a empreender uma crítica às mostras africana (2000) e panafricana (2005) de arte contemporânea realizadas pela ACVB. O ensaio tem como base o livro do africanista francês Jean-Loup Amselle, “*L’art de la friche: essai sur l’art africain contemporain*” (2005), onde explica o termo *la friche*, que em francês significa terreno baldio, inculto ou abandonado. Esse termo, segundo ele, tem sido utilizado para designar grandes terrenos industriais abandonados - a exemplo de alguns no sudeste de Paris -, que nos últimos anos foram apropriados por artistas, virando moda, passando a receber visitas de curiosos aos fins de semana (SANSI, 2005).

A apologia desse termo com a África – *L’Afrique/La friche* -, se dá devido a esse continente e sua diversidade aparecerem na cena da arte contemporânea como esse grande terreno industrial abandonado repleto de jovens artistas proeminentes. A imagem projetada pelos telejornais sobre a África, “como a pura imagem do apocalipse, assolada por guerras, fomes, secas, epidemias [...] aparece aos olhos dos estetas ocidentais como fonte de vitalidade” (SANSI, 2005, p.328). Em contraponto com a museificação e a patrimonialização das cidades europeias como vitrinas da opulência – “vitrificação”, nos termos de Amselle –, a estética africana, da ruína, do lixo, do bombardeado, substituiria aquela por seu exotismo, como o último reduto de autenticidade. Portanto, o paradoxo seria que esse processo de procura de um mundo não vitrificado, não museificado e patrimonializado, operaria um segundo processo de vitrificação. Nessa procura por uma autêntica estética africana contemporânea muitos artistas corresponderiam a esse modelo, pois a objetificação e vitrificação estão na condição mesma do processo de produção cultural (SANSI, 2005).

Nos trabalhos apresentados na MAAC (2000), Sansi vê de fato uma relação com os trabalhos de arte contemporânea internacional, tanto no formato como no conteúdo. Equivale essa relação com a predominância na mostra de artistas advindos da África do Sul (de sete, cinco), pois nesse país já se constituía um campo artístico sólido. A presença de artistas de primeira ordem, como William Kentridge, a seu ver, poderia ter condicionado essa exposição a não ter muito de exótico, nos termos de *la friche* de Amselle (SANSI, 2005). A partir disso, diz que:

Seria, então, possível refinar o argumento sobre a arte africana, remarcando as claras diferenças que encontramos entre países que se situam completamente no circuito internacional (a África do Sul) e que têm condições de se representar a si mesmos — com os seus próprios curadores — e outros que ainda ficam na periferia, como o Mali e outros países da África ocidental francófona, para não falar dos países mais pobres (SANSI, 2005, p.330).

Fazer uma crítica a essa falta de conexão entre os países africanos não destitui o Videobrasil de seu feito ao montar essa exposição no Brasil, já que “o interessante dessas mostras é que

fomentam a circulação, a apreciação e a reapropriação das obras até agora inéditas dessas terras” (SANSI, 2005, p.331), contando com a presença de artistas consagrados como William Kentridge, ou outros ainda desconhecidos por aqui.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, T. V. *A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica – O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso*. 2017. 160f. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

BECKER, H. S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

CIRENZA, F. “Novas tribos africanas desbravam as artes”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 2000, p.08.

FARKAS, S. O. Linguagens contemporâneas. In: *Mostra Africana de Arte Contemporânea* (Catálogo). São Paulo: SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2000. p.14-15.

FIORAVANTE, C. “Kentridge foge à linearidade dos fatos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 2000, p.08.

FONSECA, R. 1 curadorx, 1 hora: Solange Farkas. *Youtube*, 25 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLLt7HRo0u0>>. Acesso em: 10 set. 2020.

GIANNINI, A. “Galpão VB: São Paulo ganha espaço dedicado à videoarte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 out. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/galpao-vb-sao-paulo-ganha-espaco-dedicado-videoarte-17717275>>. Acesso: 05 fev. 2020.

JOYEUX-PRUNEL, B; MARCEL, O. Exhibition catalogues in the globalization of art: a source for social and spatial art history. *Artl@s Bulletin*, vol. 4, n. 2, p.80-104, Fall 2015.

KIM, L.; NASAR, H.; WONG, C. Publics, histories, value: the changing stakes of exhibitions. *Field Notes*, Asia Art Archives, vol. 4, p.05-08, abr. 2015.

KELLNER, C. Transrealismo. In: *Mostra Africana de Arte Contemporânea* (Catálogo). São Paulo: SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2000. p.16-27.

KENTRIDGE, W. Reflections: Artist. In: BOSLAND, J.; PERRYER, S. (Eds.). *Trade Routes Revisited (1997-2012)*. Cape Town; Johannesburg: Stevenson, 2012. p.98-100.

MAAC. William Kentridge, documentário. In: *Mostra Africana de Arte Contemporânea (Catálogo)*. São Paulo: SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2000. p.94-97.

MIRANDA, D. S. A identidade do olhar. In: *Mostra Africana de Arte Contemporânea (Catálogo)*. São Paulo: SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2000. p.9-11

MOURA, S. Arte contemporânea africana e os paradoxos da “virada global”. In: AVOLESE, C. M.; MENESES, P. D. (Orgs.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020. p.177-185

SANSI, R. Miragens e vitrinas: os paradoxos da arte africana contemporânea. *Afro-Ásia*, v.01, n.33, p.327-331, dez. 2005.

SESCSP. “Lugar incomum”. *Sesc São Paulo*, São Paulo, 28 out. 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9468_LUGAR+INCOMUM>. Acesso em: 09 jan. 2020.

STEEDS, L. Introduction – Contemporary Exhibitions: Art at large in the world. In: STEEDS, L. (Org.). *Exhibition. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014. pp.12-23

VAINER, A.; FERRAZ, M. *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

WILIAMSON, S. Reflections: Artist. In: BOSLAND, J.; PERRYER, S. (Eds.). *Trade Routes Revisited (1997-2012)*. Cape Town; Johannesburg: Stevenson, 2012. p.74-75

PROIBIDO RETORNAR: CHINA/ AVANT-GARDE (1989) E A ARTE CONTEMPORÂNEA CHINESA

AMANDA MAZZONI MARCATO

Trabalhar a arte contemporânea chinesa é uma tarefa que envolve a compreensão de padrões e estruturas particulares à própria dinâmica social, com construções artísticas únicas. Esse texto dedica-se ao passado da arte contemporânea chinesa e aos desdobramentos produzidos por essa história, tão singular quando comparada aos moldes ocidentais, que resultaram na exposição China/Avant-Garde, 1989, em Pequim. Vale salientar ainda que a arte contemporânea chinesa é um fenômeno novo, de pouco mais de 40 anos, e sua história distinta e seu rápido crescimento e consolidação no mercado, diante de um contexto de mudanças econômicas do capital global, configuram um cenário de contraste com os modelos tradicionais estabelecidos. A análise seguinte é feita através de uma observação política, econômica e social, caracterizando a fundação de uma investigação mais ampla via história das exposições.

A emergência da arte contemporânea chinesa coincide em termos políticos, econômicos e sociais com a declaração de abertura política realizada pelo líder e reformista econômico Deng Xiaoping, marcando uma era de liberalização econômica e cultural. Embora o impacto da reforma nas artes visuais não pareça ter sido considerado, pela primeira vez os artistas chineses tinham acesso pleno às informações relacionadas ao mundo das artes, movimentos e estilos com origem fora da China e, principalmente, aqueles provenientes do mundo ocidental. Livros e revistas antes proibidos durante a Revolução Cultural passaram a ser consumidos por chineses. Informações sobre o Dadaísmo e Surrealismo se disseminavam na cena artística. Foi sob a influência de Deng, que seguia a década traumática da Revolução Cultural (1966-1976), que a China passou a cultivar, paulatinamente, melhores relações com o resto do mundo e a abrir sua economia para o investimento externo (MELLO, 2015).

Durante o período da Revolução Cultural (1966-1976), a arte moderna foi, portanto, proibida de ser publicada e exibida oficialmente. Foi depois da morte de Mao Tsé-Tung que a arte não-oficial ressurgiu (fim dos anos 70) e provocou um movimento de vanguarda em toda a China (meados dos anos 80). Segundo Wu Hung, historiador da arte e professor da Universidade de Chicago, durante esse movimento (chamado de Nova onda de 85), inúmeros grupos de arte de vanguarda surgiram

em todo país. Os críticos de arte que assumiram a tarefa de dar ao movimento uma agenda coerente produziram documentos adotando, por unanimidade, o termo arte moderna para o movimento de 1985 (HUNG, 2011).

A autodenominação “modernos” conferia aos artistas de vanguarda e críticos da Nova Onda de 85 a identificação como participantes de um movimento de modernização atrasado, que visava transformar a China com base em um modelo ocidental do Iluminismo (HUNG, 2011). Este movimento começou no início do século XX, mas foi interrompido durante o regime comunista. Na prática, esses artistas abraçaram a literatura e a filosofia ocidentais recém-traduzidas e fizeram obras baseadas em imagens ocidentais reproduzidas. Estilos e teorias que há muito haviam se tornado história no Ocidente foram usados como modelos diretos. O significado das obras classificadas como “arte moderna” estava localizado não no significado histórico original desses estilos e ideias, mas na transferência dos mesmos para uma época e lugar diferentes.

Protestos e episódios de extrema repressão aconteceram repetidamente ao longo dos anos que seguiram. Uma rápida onda criativa ocorreu entre 1979 e 1989, mas os artistas ainda tiveram que lidar com as consequências da afirmação de Mao de que a arte não poderia ser mais do que um servo ajudando a moldar a consciência das massas. O ano de 1989 viu a primeira exposição de arte de vanguarda nacional, intitulada China / Avant-Garde, ser realizada na Galeria Nacional de Arte, em Pequim.

A exposição de fevereiro de 1989 é lembrada como um dos eventos mais importantes da história da arte contemporânea chinesa, não só por sua dimensão e abrangência sem precedentes na exibição de arte de vanguarda, mas também por seu enorme impacto social. A exposição representou o clímax e o fim do movimento artístico de vanguarda na China dos anos 1980.

Com características distintas, a arte chinesa pós-1990 parecia não contemplar mais a energia dos movimentos de massa. Para Hung, surgiam nesse momento numerosos experimentos individuais e em menor escala, questões de interesse comum que incluíam a arte e a linguagem, questões de identidade, a função pública da arte e a globalização. Os artistas buscavam por novos locais de exposição para seus trabalhos, além de infraestrutura comercial. Nesse momento, no início dos anos 1990, o termo arte contemporânea substituiu arte moderna, destacando-se em títulos de exposições e capas de livros (HUNG, 2011). Wu Hung pontua que a partir das fontes documentais do período pode-se afirmar que não houve, entretanto, nenhuma discussão mais profunda a respeito do conceito de arte contemporânea. Para o historiador da arte, o termo pareceu surgir silenciosamente por si só, sem nenhuma articulação teórica ou endosso político. No lugar da visão consensual do “moderno”, o “contemporâneo” desafiava a especificidade social e o compromisso político. Era, literalmente, “a arte daquela época” (HUNG, 2011).

Esse fenômeno é chamado, por Wu Hung, de virada contemporânea e é marcado pelo distanciamento de artistas e críticos do empreendimento modernista, além de determinar a mudança na forma como os mesmos pensavam a história e sua própria inserção no mundo. Nesse contexto histórico, “moderno” e “contemporâneo” indicavam dois meios diferentes de contextualizar a arte chinesa pós-Revolução Cultural.

Em fevereiro de 1989, pouco tempo antes dos protestos e massacre da Praça Tiananmen (Praça da Paz Celestial), a exposição China/Avant-Garde, realizada na Galeria Nacional de Arte, em Pequim, se caracterizava como a primeira mostra abrangente de arte contemporânea e experimental. A exposição aconteceu no salão leste do primeiro andar do espaço expositivo e se estendia para o segundo e terceiro andares, abrangendo seis salas de exposição e ocupando um total aproximado de 2200 metros quadrados (YAN, 1989). Os formatos artísticos selecionados e em exibição incluíam pintura, escultura, instalação, documentação fotográfica de arte performática etc. Segundo Zhou Yan, membro do comitê organizacional da mostra, o plano era exibir materiais de pesquisa na forma de gravações de vídeo e apresentações de slides (YAN, 1989). Para estimular a arte em um nível teórico mais profundo e sofisticado e, também, tornar mais eficaz a comunicação entre esse campo emergente, os círculos acadêmicos e o público geral, o comitê organizacional também planejou estruturar uma série de atividades para artistas, críticos e público, incluindo, por exemplo, o simpósio China/Avant-Garde, o fórum “*My view of art*” e palestras acadêmicas.

Gao Minglu, crítico de arte e editor da revista de arte Meishu (Art Monthly), juntamente com críticos e artistas (entre eles o renomado crítico de arte Li Xianting) inaugurou com sucesso a exposição em 1989, após três anos de preparações, agendando o evento para fevereiro (5 a 19). Segundo Gao, esta foi a primeira vez na história desta instituição que uma mostra foi realizada sem apoio financeiro da administração central ou local, características marcantes das atividades culturais controladas pelo Estado na República Popular da China até o final dos anos 1980 (GAO, 1998).

China/Avant-Garde é considerada um marco na história da arte contemporânea chinesa, não só por seus aspectos institucionais e econômicos, mas também nas questões relacionadas aos seus participantes e às categorias de obras apresentadas: mais de 177 obras de pelo menos 120 artistas foram exibidas em um espaço oficial e para um grande público urbano, apesar de as obras questionarem fundamentalmente as noções oficiais de arte. Notadamente, a mostra refigurava o termo “moderno” ao incluir formas de arte e mídias que haviam sido amplamente excluídas das exposições anteriores em museus públicos, como instalações, arte performática e trabalhos conceituais. A maioria das obras exibidas eram pinturas a óleo (110 das 174 obras listadas no catálogo), fato relacionado por alguns pesquisadores à formação acadêmica dos artistas. A presença de instalações, performances e obras de mídia mista destacam, entretanto, a diversidade e referência às formas de arte ocidentais, característica marcante do movimento da Nova Onda de 85 (KOCH, 2011).

O símbolo que marcou a entrada da exposição e o primeiro contato do público com a mesma foi desenhado por Yang Zhilin, representando uma adaptação do sinal de trânsito que indica a proibição de retorno, responsável por sinalizar, imediatamente, a tentativa dos artistas de mudar a arte e explicitar seu impacto social em uma forma que impediria um retorno às antigas convenções acadêmicas, institucionais e oficiais.

O título chinês da exposição em estudo é *Zhongguo Xiandai Yishuzhan* (traduzido como Exposição de Arte Moderna Chinesa) e não *Zhongguo Qianwei Yishu Zhan* (traduzido como Exposição

da Vanguarda Chinesa), como sugere o título *China/Avant-Garde*. Segundo Gao Minglu, um dos principais organizadores da mostra, a escolha por títulos diferentes em chinês e inglês se deu pelo uso do termo “moderno” durante os anos 80 na China, muito mais difundido no mundo da arte chinesa que o termo “vanguarda/avant-garde”. A escolha do uso do termo “moderno” é, para Gao, a expressão de uma arte nova e radical, adequada a seu contexto cultural, já que para o mundo ocidental o uso do mesmo termo poderia se relacionar ao modernismo. A escolha por “vanguarda” foi, para os organizadores, a forma mais adequada para os estrangeiros compreenderem o movimento artístico chinês (KOCH, 2011).

Hang Jian e Cao Xiao’ou, visitantes da mostra, descreveram os acontecimentos que marcaram o funcionamento da exposição ao longo dos dias em exibição, através de relatos originalmente publicados como *Zhongguo xiandai yishuzhan ceji*, na revista de arte Meishu 256, número 4 (1989): 5-9. Esses dados foram mais tarde traduzidos para o inglês e incorporados ao livro *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, editado por Wu Hung e fonte bibliográfica desse trabalho.

Segundo os dois visitantes, a abertura da exposição de 1989 coincidia com a véspera do Ano Novo Chinês e o número de visitantes não foi tão expressivo. Nesse mesmo dia (5 de fevereiro), a jovem artista Xiao Lu e seu namorado Tang Song deram dois tiros em seu próprio trabalho, intitulado *Dialogue*. A polícia de Pequim logo apareceu e um clima de tensão se instaurou na Galeria Nacional de Arte. De acordo com o regulamento prescrito pelo comitê organizacional da mostra, arte conceitual e performance eram proibidas no local de exibição. Dessa forma, pouco tempo depois da cerimônia de abertura, performances de diversos artistas tiveram que ser interrompidas e a exposição foi suspensa temporariamente (JIAN; XIAO’OU, 1989).

A reabertura da mostra aconteceu no dia 10 de fevereiro. Segundo os relatos supracitados, o incidente com os dois tiros alavancou reações diversas e atraiu maior número de visitantes, não só parte de uma elite cultural, mas também pessoas comuns. As reações do público geral foram diversas:

Some of the viewers today said: ‘China is in urgent need of modern art!’ Others stated that they experienced ‘an unspeakable feeling of disgust and anxiety’. Some wrote ‘Save art!’ in the visitors’ book. Some shouted, ‘We salute you!’ And some teased that, ‘The lousy paintings in this exhibition are not as good as my son’s scribbles.’ And, there were still others looking for nude portraits or expecting something more to follow the gunshots, etc. (JIAN; XIAO’OU, 1989, p.123)¹

Nos dias 15 e 16 de fevereiro a exposição teve seu fechamento decretado. A Galeria Nacional de Arte, o Beijing Daily e o Escritório de Segurança Pública de Pequim (Beijing Public Security Bureau) receberam a mesma carta anônima com recortes de letras de jornal dizendo: “*China/Avant-Garde must be*

¹ “Alguns dos visitantes disseram hoje: ‘A China precisa urgentemente de arte moderna!’ Outros afirmaram que experimentaram ‘um sentimento indescritível de repulsa e ansiedade’. Alguns escreveram ‘Salve a arte!’ no livro dos visitantes. Alguns gritaram: ‘Nós os saudamos!’ E alguns provocaram: ‘As pinturas nojentas nesta exposição não são tão boas quanto os rabiscos do meu filho’. E ainda havia outros procurando por retratos de nus ou esperando algo a mais para seguir os tiros, etc.” (JIAN; XIAO’OU, 1989, p.123, tradução nossa).

immediately shut down; otherwise we will detonate the three bombs that we've installed in the museum"². (JIAN; XIAO'OU, 1989, p.126). Depois das inspeções constatou-se que não havia bombas no local.

Li Xianting, um dos curadores da exposição, publicou um texto também na revista Meishu, 1989, número 3, originalmente intitulado *Wo zuowei Zhongguo xiandai yishuzhan chouzhanren de zigongzhuang*, contendo inúmeras considerações a respeito da curadoria da mostra. Segundo o curador, a premissa da exposição deveria envolver o espírito de vanguarda já que se caracterizava como uma exposição moderna. *"The exhibition itself should launch an active attack on reality rather than serving as a passive summary"*³ (XIANTING, 1989, p.116).

De acordo com Xianting, a proposta de uma exposição de vanguarda não foi bem-sucedida por uma série de fatores, entre eles, por exemplo, a negociação de Gao Minglu com a Galeria Nacional de Arte em um acordo que proibia performances e trabalhos artísticos com conteúdo sexual. Dessa forma, como aponta o curador, o único propósito remanescente seria o de confronto com a sociedade, já que, além disso, desde a aparição da Nova Onda de 85 no mundo das artes, a sociedade em geral ainda não era familiarizada com o movimento.

So, from the beginning, I wasn't too concerned about the individual works and details of the exhibition. Instead, I attempted to build a certain atmosphere with a sense of freshness and provocation unlike that of any exhibition the general public had ever seen"⁴
(XIANTING, 1989, p.116).

A partir de tais ideias estabelecidas, a expografia da mostra foi desenvolvida. Na primeira sala de exibição, Xianting alocou diversos trabalhos de Pop Arte e instalações com o objetivo de proporcionar aos visitantes uma primeira impressão impactante. A galeria central do segundo andar enfatizava um ambiente com uma atmosfera religiosa, enquanto a ala à esquerda dispunha de trabalhos conectados à racionalidade e absurdo e a ala à direita, em contraste, aqueles relacionados à expressão emocional. Uma contraposição entre "frio" e "quente". A estruturação dos três espaços oferecia um resumo das tendências artísticas desde 1985 (XIANTING, 1989, p.116).

As pinturas à base de nanquim na ala à direita do terceiro andar exibiam estilos emblemáticos da última década. O período desde o Movimento de Quatro de Maio, em 1919, até a Revolução Cultural foi marcado pelo esforço em absorver os estilos e conceitos da arte clássica Ocidental e foi dominado pelas pinturas realistas em nanquim. Depois de 1979, os artistas refletiram sobre a revolução nas pinturas a nanquim dos últimos setenta anos e enfatizaram o ressurgimento de correntes tradicionais. Por outro lado, tendo como base as lições do modernismo ocidental, eles reconheceram os elementos abstratos do pincel e do nanquim tradicional e criaram uma forma de

² "China / Avant-Garde deve ser encerrada imediatamente; caso contrário, vamos detonar as três bombas que instalamos no museu" (JIAN; XIAO'OU, 1989, p.126, tradução nossa).

³ "A própria exposição deve lançar um ataque ativo à realidade, ao invés de servir como um resumo passivo" (XIANTING, 1989, p.116, tradução nossa).

⁴ "Portanto, desde o início, não me preocupei muito com as obras individuais e os detalhes da exposição. Em vez disso, tentei construir uma atmosfera com uma sensação de frescor e provocação diferente de qualquer exposição que o público geral já tenha visto" (XIANTING, 1989, p.116, tradução nossa).

pintura. A conclusão inevitável da pintura moderna a nanquim é, segundo Xianting, pura abstração (XIANTING, 1989, p.118). De forma geral, a respeito de expografia da exposição, o curador conclui: *“In terms of the design and arrangement of the exhibition hall, I emphasized a sense of ‘intensity’”*⁵ (XIANTING, 1989, p 119).

Com o pouco tempo para o processo de seleção inicial das obras, Li Xianting relata que puderam contar apenas com slides e fotografias. Como resultado, uma parte considerável das obras originais enviadas para a exposição revelou-se insatisfatória. Além disso, o tamanho da sala de exposição foi subestimado e, dessa forma, perceberam que não havia como selecionar obras em um número tão limitado. Portanto, a ênfase do processo curatorial se deu na construção da atmosfera da exposição e na presença dos artistas e obras mais representativos desde 1985.

Além de enfatizar o caráter provocativo das obras, o curador relata que seu planejamento inicial era escrever textos explicativos para acompanhar os principais artistas e obras, afim de propor uma melhor comunicação com o público. Devido às limitações de tempo e outras circunstâncias, a ideia proposta não chegou a ser realizada. Xianting postula que a arte da Nova Onda de 85 se desenvolveu, desde o início, em meio a um ambiente extremamente difícil, suportando as amarras das condições espirituais e materiais que a envolviam. Além disso, a acusação dos grandes estudiosos e das autoridades da arte quanto ao movimento, não consideravam o ambiente em que essas obras foram produzidas, ignorando também a falta de recursos financeiros e as limitações de tempo em que a exposição teve que ser executada. Para o curador, no entanto, *“Yet perhaps it is precisely due to these conditions that New Wave Art and the exhibition maintained a certain kind of dynamic energy. This is the fundamental standard upon which I will not waver”*⁶ (XIANTING, 1989, p. 119).

No dia da inauguração, o planejamento inicial da curadoria era usar balões flutuando sobre o banner de tecido preto com o símbolo e o slogan da exposição. Mas, por razões imprevistas, a execução não foi como imaginado. Para o curador:

Looking at it now, I think the effect worked out well in the end. When laying out the black cloth, the atmosphere in the plaza was intense, and my mind was full of thoughts about the impact that this exhibition would have on society. The intensity made for an exciting, explosive atmosphere. The two gunshots added to the intensity.⁷ (XIANTING, 1989, p. 119).

Embora a exposição tenha sido suspensa por duas vezes, foi reaberta e realizada conforme previsto. Curiosamente, como relata Xianting, quando as pessoas compareceram à exposição após a reabertura, ficaram ainda mais atentas aos detalhes, aumentando o contraste entre os rumores que

⁵ “Em termos de design e disposição da sala de exposição, enfatizei uma sensação de ‘intensidade’”. (XIANTING, 1989, p 119, tradução nossa).

⁶ “No entanto, talvez seja precisamente devido a essas condições que a arte da Nova Onda de 85 e a exposição mantiveram um certo tipo de energia dinâmica. Este é o padrão fundamental sobre o qual não vou hesitar” (XIANTING, 1989, p. 119, tradução nossa).

⁷ “Olhando agora, acho que o efeito funcionou bem no final. Ao traçar o pano preto, o clima na praça era intenso, e minha mente estava repleta de pensamentos sobre o impacto que esta exposição teria na sociedade. A intensidade criou uma atmosfera emocionante e explosiva. Dois tiros aumentaram tal intensidade.” (XIANTING, 1989, p. 119, tradução nossa).

envolviam a mostra e os elementos tradicionais de muitos quadros. Isso criou certa decepção por parte do público em geral. Porém, o fato de a exposição ter sido capaz de representar aspectos dos últimos três ou quatro anos da arte da Nova Onda de 85 e ter exposto o trabalho de alguns dos mais importantes artistas já era, para a curadoria, uma conquista considerável (XIANTING, 1989, p. 120).

Em retrospecto, China/Avant-Garde parece ter mediado as lutas localmente específicas e às vezes contraditórias de diferentes artistas, que buscavam reformar e talvez até romper parcialmente com as noções oficiais de arte e as práticas expositivas afirmativas do Partido Comunista Chinês e daqueles que se colocavam, simultaneamente, como participantes ativos no apelo do Partido à modernização, reforma e abertura no domínio cultural. As críticas sociopolíticas, desde as mais disfarçadas às mais explícitas, negociavam as fronteiras internas da produção artística com as atitudes oficiais relacionadas, resultando em uma zona de intercâmbio artístico cada vez maior entre o mundo da arte chinês e o ocidental (KOCH, 2011).

Após o incidente da Praça Celestial, em 1989, com aumento do controle do estado chinês sobre o mundo intelectual e suas práticas, foram promovidas campanhas ideológicas que buscavam eliminar qualquer resquício das culturas capitalistas ocidentais que circulavam pelo território chinês desde o fim dos anos 1970, com a abertura política. No ano de 1989, em resposta à exposição China/Avant-Garde, o Ministério da Cultura se propôs a regular futuras exposições, exigindo que todos os organizadores de mostras solicitassem com antecedência uma licença para que as exposições não fossem fechadas por serem consideradas ilegais (HANS, 1992). Os anos seguintes a 1989 foram marcados por críticas e condenações direcionadas à arte contemporânea, que, por consequência, não podia mais recorrer aos espaços de exibição estatais ou contar com o apoio da mídia pública. O *underground* era, portanto, o novo espaço da arte chinesa contemporânea.

O fim da década de 80 também marca o começo do interesse ocidental pela arte chinesa. Artistas contemporâneos chineses haviam participado de uma importante exposição internacional fora da China pela primeira vez, *Les Magiciens de la Terre*⁸, organizada pelo Centre Pompidou. Um ponto importante na distribuição da arte contemporânea chinesa durante os tumultuosos anos do fim da década de 80 e início da década de 90 foi o apoio da comunidade internacional, incluindo consultores estrangeiros em Pequim, expatriados ocidentais na China e turistas estrangeiros. Eles geraram muitas vendas privadas para artistas em Pequim e Xangai e as obras de arte foram exibidas no exterior. Felizmente, a adoção de uma política nacional de rápido crescimento deu um empurrão nas indústrias culturais (JOY; SHERRY JR., 2004).

Ao mesmo tempo em que o campo cultural era controlado pelas medidas rígidas do Estado, a sociedade chinesa era inundada cada vez mais com influências do resto do mundo.

⁸ “Essa exposição propôs expor cinquenta artistas da década de 1980, já consagrados na arte ocidental daquela época, e cinquenta artistas de regiões não ocidentais, mesmo que pertencentes a zonas já delimitadas pelo ocidente, como os índios Navajos, do Arizona, nos EUA, que ainda praticavam uma estética em contexto de tradição pré-colonial. A política dessa mostra era especialmente não hierarquizar, polarizar ou confrontar, mas favorecer um encontro de artistas ocidentais com artistas fora do eixo eurocêntrico, e evidenciar no meio artístico um debate constante de pesquisas estéticas para além de filosofias iluministas, que em nome do positivismo recolhia e classificava cada objeto e o repertoriava de acordo com um parâmetro enciclopédico tido como universal.” (RAMOS, 2016,p.3).

O sistema econômico internacional chamava atenção do Estado chinês que, após 1992 com a Excursão ao Sul⁹ de Deng Xiaoping, optou por lançar reformas de mercado em escala nacional. Tais reformas tiveram grande impacto na produção e na recepção da arte, facilitando a prática da arte contemporânea de vários modos. Primeiramente, as galerias de arte privadas começaram a prosperar nas grandes cidades, proporcionando novos espaços e oportunidades para os artistas. Curadores e revendedores internacionais passaram, também, a visitar a China e desempenhar um papel importante no contato entre artistas chineses e suas respectivas obras em exposições, colecionadores e galerias de arte internacionais (WANG, 2009). Muitos museus de arte patrocinados pelo Estado tiveram seus subsídios reduzidos ou removidos, o que os forçou a financiar gradualmente suas próprias operações, obrigando-os, muitas vezes, a desenvolver novos programas no intuito de apoiar a arte contemporânea (HUNG, 2001). Nesse contexto, artistas chineses vislumbravam a liberdade que era oferecida à arte contemporânea fora dos limites do território chinês.

Durante os anos 1990 as comunicações entre China e o resto do mundo e as trocas de informações foram altamente aprimoradas. Para certos grupos da sociedade chinesa as viagens transnacionais transformaram-se em uma prática habitual. Os artistas contemporâneos passaram a ter suas viagens para fora da China facilitadas e, como consequência, a produção chinesa encontrou o interesse das exposições internacionais. Em 1993, pela primeira vez, a Bienal de Veneza viu a participação dos artistas chineses. Quatorze artistas exibiram trabalhos que se diferenciavam da face familiar da arte oficial chinesa, baseada no realismo social. Entre as obras exibidas, as mais conhecidas tratavam de temas como a sátira, abnegação e indiferença, refletindo o então Pop Político e Realismo Cínico (WANG, 2009).

Desde a estreia dos artistas chineses na Bienal de Veneza, em 1993, o mundo internacional da arte demonstrou cada vez maior interesse pelo trabalho desses artistas. Como resultado, outras importantes exposições internacionais passaram a manifestar grande entusiasmo com a participação chinesa, como a Bienal de Joanesburgo, a Documenta e a Bienal de São Paulo.

A década de 1990 foi cenário de algumas exposições internacionais que desempenharam grande papel na criação das bases de infraestrutura de redes de distribuição de arte na China. Esses eventos ajudaram a apresentar os artistas chineses ao mundo. A Bienal de São Paulo, em 1994, também testemunhou a participação desses artistas e começou a construir o que seria uma parte da história da entrada da arte contemporânea chinesa no Brasil.

Segundo Renata Zago, “a história das exposições de arte possibilita compreender singularidades de períodos artísticos, sociais, políticos e econômicos, quando relacionados a um determinado sistema da arte.” (ZAGO, 2018, p.307). Os desdobramentos referentes ao percurso da

⁹ Em 1992, durante um período de lentidão econômica, o ex-líder do Partido Comunista Chinês de oitenta e oito anos, Deng Xiaoping, embarcou em uma excursão ao sul, grande ato político final de sua carreira. Durante a visita surpresa de Deng a algumas das principais Zonas Econômicas Especiais que ele havia estabelecido no início dos anos 80, ele confirmou o compromisso da China com a liberalização econômica e a implementação de métodos radicais de livre mercado.

arte contemporânea chinesa são intimamente conectados às exposições. Dessa forma, o presente estudo se preocupa em apresentar alguns dos aspectos relativos à mostra China/Avant-Garde, “a partir da designação de exposição de arte como escrita da história da arte e como espaço de discussão entre curadores, artistas e público” (ZAGO, 2018, p. 307), traçando, assim, uma das rotas de acesso a uma história ainda não tão disseminada no Brasil: a da arte contemporânea chinesa.

REFERÊNCIAS

GAO, M. *Inside Out: New Chinese Art*. University of California Press. 1998.

HANS, Van Dijk. *Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates*. *China Information* 6, no. 4: 1–18, 1992.

HUNG, Wu. *From “Modern” to “Contemporary”*: A Case in Post-Cultural Revolutionary Art. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*. 1. 10.5195/contemp.2011.36, 2011.

HUNG, Wu. *Reinventing Exhibition Spaces in China*. *Museum International* 53, no. 3: 19–25, 2001.

JIAN, Hang; XIAO’OU, Cao. A brief account of China/Avant-Garde. *In*: HUNG, Wu. (Org.) *Contemporary Chinese Art: primary documents*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

JOY, A.; SHERRY JR, J.F. Framing Considerations in the PRC: Creating Value in the Contemporary Chinese Art Market. *Consumption, Markets and Culture*, v.7, n.4, p. 307-348, 2004.

KOCH, Franziska. *“China” on Display for European Audiences? The making of an early travelling exhibition of contemporary Chinese art – China/Avant-Garde (Berlin/1993)*. *The Journal of Transcultural Studies*, v.2, No 2, 2011. Disponível em: <<https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/9129/3117>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

MELLO, Cecília. *De Terra amarela a Em busca da vida: pintura, filosofia e a China pós-socialista*. *Revista Nava, Juiz de Fora*, v. 1, ed. 1, p. 84-107, 25 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/09-ARTIGO-01.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *“Magiciens de la Terre”, vinte e cinco anos depois “intense proximité*. *anpap*, [s. l.], p. 2284-2299, 2016. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia_maria_antonacci_ramos.pdf. Acesso em: 24 mar. 2020.

XIANTING, Li. Confessions of a China/Avant-Garde curator. *In*: HUNG, Wu. (Org.) *Contemporary Chinese Art: primary documents*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

ZAGO, Renata. História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006-2016). *Arte Além da Arte*, [s. l.], 30 nov. 2020. Disponível em: <<https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/09/anais-arte-alc3a9m-da-arte.pdf>> Acesso em: 30 nov. 2020.

WANG, Meiqin. *Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World*. *Modern Chinese Literature and Culture*, [s. l.], p. 102-140, 13 jul. 2009.

YAN, Zhou. Background material on the China/Avant-Garde exhibition. *In*: HUNG, Wu. (Org.) *Contemporary Chinese Art: primary documents*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

SOBRE OS AUTORES

ORGANIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO

RENATA ZAGO

Professora do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Foi pós-doutoranda do mesmo Programa de Pós-graduação, bolsista CAPES/PNPD. Doutora e mestre em Artes Visuais (Fundamentos Teóricos das Artes) pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

E-mail: renatamaiazago@gmail.com

AUTORES

AMANDA MAZZONI MARCATO

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens no Instituto de Artes e Design da UFJF. Licenciada em História pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas nas áreas de História e Arte, com ênfase em História econômica, Mercado de arte e História da Arte, atuando nos seguintes temas: Arte Contemporânea; Mercado de arte contemporânea e arte chinesa contemporânea.

E-mail: amandamazzonimarcato@gmail.com

CLÁUDIO DE MELO FILHO

Mestre pelo PPG-ACL (UFJF) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. César Baio, no qual desenvolve pesquisa acadêmica e artística nas investigações entre história, arte, ciência e tecnologia. Atualmente tem como foco de pesquisa as relações entre micropformatividade, corpo e pensamento multiespécies.

E-mail: c165075@dac.unicamp.br

DIOGO DE MELO GOMES SILVA

Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora na linha de pesquisa em Cinema e Audiovisual, membro dos grupos de pesquisa; HAHE: Grupo de Pesquisa de História da Arte como História das Exposições, ENTELAS: Grupo de pesquisa em conteúdos transmídia, convergência de cultura de telas e CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual.

E-mail: diogomelogs@gmail.com

EDMÁRCIA ALVES DE ANDRADE

Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, estudou na *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico*, em Roma, onde morou por oito anos, atuando como mediadora cultural. Graduiu-se em Comunicação Social pela UFJF, tendo trabalhado como jornalista de cultura. Criou em Juiz de Fora o Sarau Contemporâneo, evento artístico multilinguístico.

E-mail: ed@arte.it

GIULIA DRUMOND IMAZIO SILVEIRA

Bacharel em Arquitetura & Urbanismo (UFJF), Pós-graduada *lato sensu* em Marketing e Negócios (UFJF), Graduação Tecnológica em Design Gráfico (CUES). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, sob a orientação da professora Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, IAD, UFJF.

E-mail: giudrumond@gmail.com

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsa 2019/10315-5 e editor executivo do periódico Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com.

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

Artista, Professora e Pesquisadora em Arte Contemporânea. Atualmente, é Pós-doutoranda em Artes Visuais – PPG-Artes Visuais - IA/Unicamp (bolsa PNPD/CAPES), onde investiga a 32ª Bienal de São Paulo (2016) e a documenta 14 (2017) pela perspectiva decolonial. Doutora pelo mesmo programa (bolsa CAPES).

E-mail: luvalio@yahoo.com

MARIA CLAUDIA BONADIO

Doutora em História pela Unicamp e professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Realizou estágio pós-doutoral no Museu Paulista. É autora dos livros “Moda e Sociabilidade” (2007) e “Moda e Publicidade” (2014) e uma das organizadoras dos livros “História e Cultura de Moda” (2011) e “Histórias do vestir masculino” (2017).

E-mail: claudinhabonadio@gmail.com

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq. Autora do livro “Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960” (Ed. Unicamp, 2004) e coautora/organizadora dos livros “ABCdaire Cézanne” (Flammarion, 1995), “Instituições da Arte” (Zouk, 2012), “Espaços da arte contemporânea” (Alameda, 2013), “Histórias da arte em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil e Histórias da arte em coleções” (Riobooks, 2016), “Histórias da arte em museus” (Riobooks, 2020).

E-mail: mfmcouto@unicamp.br

MARINA MAZZE CERCHIARO

Doutora em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – USP e bolsista da FAPESP, com doutorado-sanduíche na École Normale Supérieure, em Paris. Mestre em Estudos Brasileiros e licenciada em Ciências Sociais pela USP.

E-mail: mmcerchiaro@gmail.com

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

Professor de História da Arte e da Cultura do departamento e da pós-graduação de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP, departamento no qual realizou o pós-doutoramento. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA – Laboratório de História da Arte da UFJF. Autor do livro *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores*, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e *Benedito Calixto: Folha de São Paulo/Itaú Cultural*, 2013.

Email: martinhoacjunior@gmail.com

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

Docente e pesquisadora do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi e Pesquisadora Colaboradora na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE- USP). Tem Pós-Doutorado pela FE-USP. É curadora e crítica de arte e design.

E-mail: mirtescmoliveira@gmail.com

RODRIGO VIVAS ANDRADE

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFMG). Doutor em História da Arte - UNICAMP (2008), mestre em História da Cultura - UFMG (2001). Autor dos livros “Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições” (2012), “Abstrações em Movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo” (2016).

E-mail: rodvivas@gmail.com

TÁLISSON MELO DE SOUZA

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]. 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). Atua como pesquisador nas áreas de sociologia, história e antropologia das artes, concentrando-se sobre as manifestações relacionadas ao Brasil e à América Latina.

E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora e atualmente trabalha como Curadora no Centro Cultural Pró-Música na mesma universidade.

E-mail: thamaravenancio@live.com