Anais do II Encontro

GEOPOLÍTICAS INSTITUCIONAIS:

conexões e redes nas artes visuais

Org. Patricia Corrêa

MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministra Margareth Menezes

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Presidente do IPHAN Leandro Grass
Diretora do DAFE Marcia de Figueirêdo Lucena Lira

CENTRO CULTURAL DO PATRIMÔNIO PAÇO IMPERIAL

Diretora Claudia Saldanha
Coordenadora da Divisão Técnica e Arquiteta Sandra Regina Mazzoli
Arquiteta e Urbanista Aline Lima Santos
Técnico em Edificações Thiago de Oliveira Magalhães
Estagiária de Arquitetura Julia Caetano
Produtora Executiva Sofia Sk
Coordenadora da Divisão Administrativa Chrystiane Marinho de Lucena
Analistas Administrativos Celso Guimarães | Claudio Cardillo
Coordenadora do Projeto Educativo Emmanuele Russel Salvador
Educadores Brune Ribeiro da Silva | Mateus A. Krustx | Rafa Aguiar | Thiago Wang
Bibliotecária Fatima Campos Borges
Assistentes Administrativos Débora Silva | Heraldo Rocha | Jheniffer Patrocínio | Juliana Campos
Encarregado da Divisão de Serviços Gerais José Carlos de Carvalho
Equipe de Montagem Alexandre Silva | Edenilson Antonio Baptista | Ronaldo Adolfo da Silva
Equipe de Elétrica Carlos Eduardo Garcia | Cleber Siqueira de Moura

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO CENTRO CULTURAL DO PATRIMÔNIO PAÇO IMPERIAL

Diretor Presidente José Feres
Vice-Presidente Guilherme Gutman
Diretora Secretária Tania Queiroz
Diretoras Claudia Zarvos | Evangelina Seiler
Conselho Fiscal Eva Doris | George Kornis
Gerente de Projetos Mônica Diniz

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor Prof. Dr. Roberto de Andrade Medronho
Vice-Reitora Profa. Dra. Cassia Curan Turci

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decano Prof. Dr. Afranio Gonçalves Barbosa
Vice-Decano Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora Profa. Dra. Madalena Ribeiro Grimaldi
Vice-Diretora Profa. Dra. Larissa Cardoso Feres Elias

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenadora Profa. Dra. Rogéria Moreira de Ipanema

2º ENCONTRO GEOPOLÍTICAS INSTITUCIONAIS
Paço Imperial, Rio de Janeiro – RJ

Evento organizado pelo Grupo de Pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra
dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0994651464730905

26, 27, 28, 29 e 30 de Agosto de 2024

Comissão Organizadora
Vera Beatriz Siqueira (UERJ) - **Presidente**
Dária Gorete Jaremtchuk (USP)
Emerson Dionísio de Oliveira (UnB)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)
Michiko Okano Ishiki (UNIFESP)
Moema de Bacelar Alves (MAM Rio)
Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)
Renata de Oliveira Maia Zago (UFJF)
Renata Gomes Cardoso (UFES)

Comissão Científica
Dária Gorete Jaremtchuk (USP) - **Presidente**
Aldrin Moura de Figueiredo (UFPA)
Eduardo Veras (UFRGS)
Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)
Juliana Bevilacqua (Queens University, Canadá)
Luiz Alberto Freire (UFBA)
Mariola Alvarez (Temple University, EUA)
Priscila Rossinetti Rufinoni (UnB)

Produção
Juliana Cunha, apoio Nathalia Araújo

Equipe de Apoio
Isac Gonçalves, Jorge Chaves, Lorena Alves, Maria Clara Maiorano, Palloma Dreher, Valéria Cristina Souza e Vitor Catunda dos Santos

Marca e Identidade Visual Geopolíticas Institucionais
Marina Zilbersztejn

Organização dos Anais
Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)

Projeto Gráfico e Editoração dos Anais
Thiago Spindola Fernandes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E56 Encontro Geopolíticas Institucionais (2. : 2024 : Rio de Janeiro, RJ)
Anais do II Encontro. / Patricia Corrêa (org.). -- Rio de Janeiro : PPGAV/EBA-UFRJ, 2024
1 recurso online (251 p.) : il.

Publicação digital (e-book)
ISBN: 9788587145833

Evento organizado pelo Grupo de Pesquisa Geopolíticas Institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, de 26 a 30 de agosto de 2024.

1. Arte – Exposições - Congressos. 2. História da arte. I Corrêa, Patricia (org.). II. Título. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. IV. Grupo de Pesquisa Geopolítica Institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra.
CDD: 707

Elaborada pela bibliotecária Kátia Taucei Perez – CRB-7: 4537

Notas da organização:

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei no 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

O II Encontro Geopolíticas Institucionais e a publicação de seus Anais foram possíveis graças aos recursos concedidos ao grupo de pesquisa Geopolíticas Institucionais pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021 - Faixa B - Grupos Consolidados, processo: 407548/2021-1) e aos recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro concedidos ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Proap/Capes e Acordo PDPG Capes/Faperj Pró-Reitores 2021) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Proex/Capes).

Patrocínio

Apoio

Realização

SUMÁRIO

Apresentação

08. Geopolíticas Institucionais, arte em disputa a partir do pós-guerra: Projeto de pesquisa e o II Encontro Conexões e redes nas artes visuais
Dária Jaremtchuk

Palestra

14. Los circuitos latinoamericanos del New York Graphic Workshop (1966-1969)
Silvia Dolinko

Comunicações

30. Colombia se conecta con el mundo: las bienales de Medellín y Cali (1968-1973)
Adriana Castellanos Olmedo

42. Geopolítica institucional en dos colecciones de arte brasileño en Canadá
Alena Robin

54. A evocação da radicalidade na exposição *Manobras Radicais*: intervenções ou fluxo feministas?
Camila Vitório Siqueira

66. A arquitetura brasileira ganha o mundo: as exposições do Ministério das Relações Exteriores
Catarina Flaksman

75. O fantástico mundo de Gregorio Corelli
Daniele Machado

85. Espaço aberto ao tempo e ao delírio: um novo olhar curatorial sobre a díade arte-loucura
Fernanda Abranches

94. Modernismos em rede: trânsitos da arte têxtil de Aldo Bonadei no Brasil dos anos 1950
Hellen Alves Cabral

105. A postura dissonante do artista: breves reflexões sobre práticas institucionais
Leonardo Alves Sá

116. Entre o print, o livro e a curadoria: uma análise da exposição *New Japanese Photography* (MoMA, 1974)
Lucas Gibson

125. Navegando – ondas como fitas
Luciana Frazão

135. Arte brasileño en Chile, 1974/1980: diplomacia cultural entre dictaduras

Lucy Quezada Yáñez

142. Cildo Meireles na exposição *Information* (1970)

Martha Telles

151. Coletivos artísticos e o repensar do espaço na 14ª Bienal de Arte de São Paulo

Moisés Alves dos Santos

163. Geometria Sensível: ponto de inflexão na historiografia da arte no Brasil (?)

Omar de Oliveira Porto Junior

173. Brazilian participation in the International Exhibition of *Novísima Poesía/69*: mapping experimental networks

Ornela Barisone

192. Arte como experiência em cooperação internacional Brasil-Portugal

Pedro Henrique Villi Cavallari e Jociele Lampert

203. Exposição censurada: *Les Sataniques* e o posicionamento brasileiro

Reginaldo da Rocha Leite

213. "É bonita a festa, pá!": a experiência da imigração brasileira na Bienal de Cerveira, Portugal, 2024

Thiago Spíndola Motta Fernandes

223. Cildo Meireles e Artur Barrio na Documenta11

Tiago Machado

231. Itamaraty: agente promotor da arte brasileira no pós-guerra

Vanessa Mendonça

239. A Nova Crítica de Frederico Morais: os entre-lugares de curadoria, crítica e criação

Vera Beatriz Siqueira e Stefania Paiva

APRESENTAÇÃO

Geopolíticas Institucionais, arte em disputa a partir do pós-guerra: Projeto de pesquisa e o II Encontro Conexões e redes nas artes visuais

Dária Jaremtchuk
Professora Livre Docente
Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Universidade de São Paulo, Brasil

O grupo de pesquisa "Geopolíticas Institucionais: Arte em Disputa a partir do Pós-Guerra", com membros de instituições brasileiras e internacionais, iniciou seus trabalhos com o projeto "Conexões Internacionais e a Formação de Redes Locais: As Exposições Circulantes no MAM Rio (1948-1978)", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), em 2021. Este projeto piloto viabilizou o Projeto Temático "Geopolíticas Institucionais: Arte em Disputa nas Mostras Internacionais Circulantes no Brasil (1948-1978)", financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) a partir de 2023, que amplia o escopo da investigação para exposições na América do Sul entre 1948 e 1978.

O intuito do grupo é compreender melhor os debates estéticos promovidos por essas exposições e os aspectos da política externa dos países patrocinadores, que visavam hegemonia cultural e novos públicos, conforme revelado por documentos de arquivo. Ao examinar essas exposições em conjunto, considerando suas diversas origens, nosso objetivo é identificar as disputas entre nações por influência na esfera artístico-cultural sul-americana. Analisar essas mobilidades permitirá dimensionar e identificar estratégias dos agentes oficiais, além de compreender movimentos autônomos e de resistência no campo das artes regionais. O inventário das atividades nos novos museus de arte no Brasil evidencia a importância das exposições internacionais na consolidação institucional e atração de novos públicos.

Nosso interesse recai sobre as mostras itinerantes, analisando-as não como estudos de caso isolados, mas como estratégias de disseminação de valores artísticos e culturais em diferentes espaços geográficos. Não afirmamos que essas estratégias sempre foram bem-sucedidas ou unilaterais, mas destacamos os interesses em jogo - locais, regionais, nacionais e internacionais - na promoção de determinados artistas, movimentos e tendências.

Metodologia

A metodologia do projeto se apoia em debates teóricos sobre a circulação de obras de arte pós-Segunda Guerra Mundial, vinculada a uma nova geopolítica das artes. Esse cenário exige

uma abordagem além das metodologias tradicionais da História da Arte, abrangendo conhecimentos de áreas como a Guerra Fria, diplomacia cultural e História da América Latina. Assim, a equipe enfrenta o desafio de adotar estratégias diversificadas na pesquisa sobre exposições itinerantes do período.

Os arquivos são centrais para o projeto, fornecendo as fontes primárias essenciais para mapear as exposições internacionais, tema ainda pouco explorado na historiografia nacional. Esses documentos, em instituições nacionais e estrangeiras, incluem catálogos, fotografias, correspondências, relatórios, telegramas etc. Compilar essas fontes, elaborar inventários individuais de exposições e criar uma cartografia histórica única possibilitará validar, refutar ou reformular as hipóteses que se apresentem na pesquisa, permitindo-nos reconhecer motivações políticas e artísticas e mapear as redes institucionais geradas pelas circulações regionais.

A diplomacia cultural, com seu papel na circulação de bens culturais e articulação de exposições, ganha destaque na pesquisa. Documentos de arquivos revelam a influência diplomática na viabilização dessas iniciativas, evidenciando a importância das artes na construção de imagens nacionais e relações sociais. E a perspectiva geopolítica, aplicada ao estudo da circulação de exposições na América do Sul, destaca agentes até então pouco conhecidos, redefinindo a compreensão das estruturas de poder na arte e possibilitando novas narrativas sobre a transferência do centro artístico de Paris para Nova York e a ascensão norte-americana.

Para os marcos desta pesquisa, admite-se que a História das Exposições tem ampliado as narrativas sobre as artes, sobretudo no que diz respeito à subtração do foco nos objetos de arte, entendidos isoladamente, e nos elementos biográficos dos artistas e a ampliação do interesse pela articulação entre elementos extraestéticos. Entretanto, este projeto não privilegia análises sobre curadores ou propostas curatoriais, aspectos centrais para o campo da História das Exposições. Consequentemente, nossas investigações não se inscrevem dentro deste campo epistemológico, embora tomem dele de empréstimo noções e conceitos importantes para a pesquisa. Tal distinção metodológica se justifica porque as mostras internacionais circulantes a serem por nós estudadas se conectam, conforme já indicado, a uma nova configuração geopolítica que tornou o mapa das artes um campo de disputas de diversas ordens. Melhor dizendo, no período aqui em questão, os contextos ideológicos, políticos, econômicos e diplomáticos são elementos extremamente significativos para a pesquisa sobre as mostras circulantes internacionais pela América do Sul.

Para as articulações entre o corpo teórico que sustenta as hipóteses deste projeto e a organização e sistematização da base documental, foram delineados três eixos de estruturação que possibilitam conhecer os marcos iniciais e os limites da cartografia proposta.

Eixo 1: Mapeamento dos agentes promotores e dos organizadores das mostras circulantes internacionais

Este eixo trata do mapeamento dos agentes responsáveis por organizar e promover mostras artísticas internacionais itinerantes, incluindo instituições como museus, centros culturais, colecionadores, críticos e diretores. O objetivo é identificar não apenas esses agentes, mas também entender suas motivações e os propósitos por trás de seus projetos. Na segunda metade do século XX, o cenário artístico foi marcado por uma reconfiguração significativa, resultando em confrontos estéticos, disputas por hegemonia e rivalidades entre instituições que buscaram ganhar destaque internacional. Nesse contexto, as exposições itinerantes ganharam um papel central ao aumentar a visibilidade de acervos, destacar artistas e promover a formação de redes interinstitucionais, o que ajudou a fortalecer valores estéticos específicos.

No entanto, as motivações dos agentes organizadores nem sempre coincidem ou podem até entrar em conflito com os interesses de promotores oficiais e financiadores, como entidades governamentais ou corporativas. Assim, compreender os propósitos dos agentes artísticos e compará-los com os interesses da esfera político-econômica é crucial para revelar alinhamentos, antagonismos e negociações entre essas partes. Esse entendimento permitirá uma análise mais profunda das ações divergentes dos atores envolvidos na circulação de obras de arte durante esse período.

Eixo 2: Criação e ativação de redes artísticas e intelectuais e instituições receptoras das exposições circulantes no Brasil

Reconhecendo a relevância do Brasil na geopolítica sul-americana, este eixo analisará duas categorias de exposições itinerantes: aquelas que foram direcionadas exclusivamente para o Brasil e aquelas concebidas para circular por diversos países da América do Sul. A análise enfocará: 1. exposições com itinerários exclusivamente nacionais, estabelecendo um fluxo específico; e 2. exposições destinadas a um público mais amplo, circulando por múltiplos países. O objetivo é identificar se há distinções claras entre os projetos desses dois tipos de exposições. Ao mapear as instituições e agentes que organizam essas mostras, a pesquisa pretende compreender melhor os fluxos existentes e determinar se eles estão conectados com promotores internacionais. Isso permitirá identificar diferenças significativas entre exposições exclusivamente brasileiras e aquelas que percorrem toda a região sul-americana.

Eixo 3: Desdobramentos das exposições circulantes internacionais nos debates estéticos, na promoção de poéticas artísticas, nas agendas institucionais e no impulso para a formação de coleções no Brasil

É crucial entender como os debates estéticos dos anos 1960, influenciados pela descolonização, por movimentos anticolonialistas, de direitos civis, pelo feminismo e pela Revolução Cubana levaram intelectuais e artistas a assumirem novas posições políticas e expandirem categorias artísticas. Este eixo examina como essa agenda política se refletiu nas exposições internacionais itinerantes e ressoou em mostras nacionais. Movimentos sociais também influenciaram o sistema de arte ao legitimar artistas mulheres e negros. A hipótese é que essas exposições, ao abordarem temas de alteridade e gênero, podem ter influenciado as políticas de aquisição e exposição das instituições, impactando a coleção e a visibilidade nos museus brasileiros. A pesquisa busca entender esse impacto nas políticas de colecionamento e a visibilidade que as instituições deram a essas mostras.

Por fim, espera-se que a pesquisa proposta possa trazer contribuições significativas ao abordar um tema pouco explorado no Brasil: a circulação de exposições internacionais no país, voltadas para a divulgação da arte moderna e contemporânea e a formação de redes institucionais regionais e continentais. O estudo abrange questões de diversas áreas, como História e Crítica de Arte, diplomacia cultural e a dimensão cultural da Guerra Fria. Espera-se que o trabalho final fortaleça uma História da Arte que incorpore aspectos políticos, sociais e históricos relevantes, sem desconsiderar as obras exibidas. Isso deverá resultar na expansão e consolidação de um campo de estudo ainda em desenvolvimento no Brasil, aplicando uma metodologia inovadora para gerar novos conhecimentos. A pesquisa poderá contribuir para uma revisão crítica das narrativas sobre a produção, circulação e recepção da arte no período estudado, desafiando os cânones estabelecidos. Além disso, poderá promover novas perspectivas sobre o impacto das exposições escolhidas na literatura especializada da época e nas políticas de aquisição das instituições que as abrigaram ou organizaram, reconhecendo essas mostras como catalisadoras de novas curadorias e coleções de arte no Brasil e na América do Sul.

II Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais

Com o intuito de constituir um espaço de trocas com outros pesquisadores interessados na interação das forças artísticas, políticas, econômicas e diplomáticas que moldam o mundo da arte, o grupo de pesquisa “Geopolíticas Institucionais: Arte em Disputa a partir do Pós-Guerra” propôs o Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais, agora em sua segunda edição. Entre 24 e 26 de maio de 2023, o I Encontro foi realizado na Universidade

Federal do Espírito Santo, na cidade de Vitória, e entre 26 e 30 de agosto de 2024 aconteceu o II Encontro na cidade do Rio de Janeiro, no edifício histórico do Paço Imperial. O segundo evento promovido pelo grupo propiciou reflexões e debates sobre a formação de redes locais, nacionais e internacionais entre obras e agentes artísticos, e sobre as conexões institucionais e interpessoais que produzem o fenômeno estético-político das artes visuais ou interferem em sua realização. Os textos aqui reunidos registram a participação dos pesquisadores brasileiros e estrangeiros que contribuíram acerca dos seguintes tópicos:

- História e crítica de exposições e suas articulações locais, nacionais e/ou internacionais;

- Formação de redes, coletivos, sociedades, grupos e outras formas de colaborações e sua agência no circuito artístico;

- Exposições circulantes como estratégias discursivas de formulação e divulgação de valores estético-artísticos;

- Papel das instituições artísticas enquanto agentes dinamizadores do sistema das artes;

- Papel de instituições não-artísticas, agências de fomento cultural e a presença da diplomacia no circuito artístico;

- Eventos que impactem a cena artística e suas dimensões políticas;

- Imbricamento entre interesses geopolíticos e artísticos;

- Impacto da atuação de agentes culturais no campo das artes visuais;

- Efeitos da circulação de exposições internacionais e agentes estrangeiros na cena artística do Brasil.

PALESTRA

Los circuitos latinoamericanos del New York Graphic Workshop (1966-1969)

Silvia Dolinko
Profesora Titular
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Investigadora Principal
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Resumen: Entre 1965 y 1970, Liliana Porter, Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo llevaron adelante el New York Graphic Workshop (NYGW), espacio donde experimentaron con variables expandidas de la gráfica y reflexionaron sobre los alcances de la edición contemporánea. Los artistas circularon sus trabajos en Nueva York y en ciudades de América Latina: Ciudad de México, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Caracas. En 1969, participaron en algunos de los espacios institucionales más importantes del circuito regional; allí presentaron obras gráficas e instalaciones que, si bien en su momento no tuvieron una repercusión de importancia, constituyen en la actualidad producciones paradigmáticas del arte contemporáneo latinoamericano. En este texto se abordan las propuestas sostenidas por Porter y Camnitzer en el NYGW, procurando aportar elementos para la reflexión sobre sus circuitos de circulación y sus redes latinoamericanas, su inserción institucional y sus estrategias de intervención alternativas.

Palabras clave: New York Graphic Workshop, Gráfica, Museos, Años sesenta.

Abstract: Between 1965 and 1970, Liliana Porter, Luis Camnitzer and José Guillermo Castillo formed the New York Graphic Workshop (NYGW), a space where they experimented with expanded graphic variables and reflected on the scope of contemporary edition. The artists circulated their work in New York and in Latin American cities: Mexico City, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile and Caracas. In 1969, they participated in some of the most important institutional spaces of the regional circuit, where they presented graphic works and installations which, although they did not have a major impact at the time, are now paradigmatic productions of contemporary Latin American art. This text explores the proposals sustained by Porter and Camnitzer at the NYGW, seeking to contribute elements for reflection on their circulation circuits and their Latin American networks, their institutional insertion and their alternative intervention strategies.

Keywords: New York Graphic Workshop, Prints, Museums, Sixties.

En el verano de 1970 del hemisferio norte, el New York Graphic Workshop (conformado por la argentina Liliana Porter, el uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano José Guillermo Castillo) participó en la exposición *Information* en el Museum of Modern Art de Nueva York. El grupo presentaba allí un poster donde anunciaba su próxima exposición por correo, junto con una mesa donde las personas visitantes a la muestra podían dejar sus datos para recibir dicha exposición postal, cuyo envío debería ser costeado por el museo al finalizar la muestra. La propuesta era circular, casi un uroboros: la pieza gráfica que se recibía era *casi* exactamente igual a la exhibida en el museo, pero en vez de decir que "el NYGW anuncia…", lo que se leía era que el NYGW "había anunciado" su exposición. Esa acción resultó ser la última actividad del grupo; a partir de ese momento, los tres artistas siguieron sus carreras en forma individual, con un creciente y sostenido éxito en el caso de Porter y Camnitzer; Castillo, por su parte, no prosiguió con su trabajo artístico. El NYGW quedó como un episodio poco conocido de aquellos

años de juventud y de inicios de trayectorias de estos dos reconocidos artistas, hasta que ya entrado el siglo XXI fue recuperado como objeto de investigación y de revisión curatorial.[1]

Entre 1965 y 1970, el NYGW fue el espacio donde estos artistas experimentaron con variables expandidas de la gráfica y reflexionaron sobre los alcances de la edición contemporánea. En esos años participaron en diversas instancias de exhibición, algunas en Nueva York pero, en especial, en varias ciudades de América Latina: Ciudad de México, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Caracas. En 1969, sus obras experimentales y los textos programáticos del NYGW fueron presentados en algunos de los espacios institucionales más importantes del circuito regional: el Museo de Bellas Artes de Caracas, el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires; contaron para ello con el apoyo de figuras de referencia del campo cultural, como Nemesio Antúnez, Jorge Romero Brest y Lucy Lippard. En esas instancias presentaron obras gráficas e instalaciones que, si bien en su momento no tuvieron una repercusión de importancia, constituyen en la actualidad producciones paradigmáticas del arte contemporáneo latinoamericano, considerando sus búsquedas de nuevas poéticas, su exploración de materialidades y sus posicionamientos políticos.[2]

El presente texto aborda las propuestas sostenidas por los jóvenes Porter y Camnitzer en el New York Graphic Workshop, procurando aportar elementos para la reflexión sobre sus circuitos de circulación y sus redes latinoamericanas, su inserción institucional y sus estrategias de intervención alternativas, revisando su actuación en aquel momento de los años sesenta.

I

En una foto de prensa de Buenos Aires de 1966, se ve a Liliana Porter sentada en el piso sobre una gran tela impresa con matrices de linóleum; la artista lleva puesto un vestido estampado con el mismo procedimiento. En la nota se incluyen frases como “el hecho de editar es más importante que el trabajo sobre la plancha” o “llegó la hora de que tomemos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes como grabadores, condicionados pero no destruidos por nuestras técnicas” (Liliana…, 1966, p. 41). Así se difundía en Buenos Aires el primer manifiesto del NYGW, publicado en el marco de la exposición del grupo en Galería Plástica, que en esos tiempos compartía espacio con el recientemente fundado Museo del Grabado (Figura 1).

---

1 La muestra *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, curada por Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Dávila-Villa y Gina McDaniel Tarver en el Blanton Museum of Art-The University of Texas at Austin en 2009, constituyó una primera revisión del NYGW. En 2024 inauguró la exposición *Porter-Camnitzer: el New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile 1969-2024*, bajo mi curaduría, que abordó la participación de los artistas en Sudamérica, basada en mi tesis doctoral defendida en 2006 en la Universidad de Buenos Aires.

2 Algunas de esas obras forman parte, desde hace algunos años, de importantes colecciones, como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o la Tate Modern.

Figura 1: Afiche de la exposición del NYGW en la Galería Plástica, con auspicio del Museo Nacional de Grabado, 1966. Colección Museo Nacional del Grabado.

Buenos Aires era la última escala del recorrido continental del NYGW, que en 1966 también había presentado la producción del taller en México (en la Galería Aristos de la Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM) y en Montevideo (en el Centro de Promoción Cultural). Conscientes de la dificultad de obtener visibilidad en el muy competitivo campo neoyorkino, la estrategia de circulación del NYGW – particularmente diseñada por Castillo – apuntaba a Latinoamérica como escenario propicio para lograr reconocimiento. En una evocación de la figura de Castillo, a poco tiempo de su muerte en 1999, Camnitzer escribió sobre el rol del venezolano en el grupo:

> Con un ojo certero y cínico disecaba la realidad político-artística de la escena neoyorquina. Al prever el multiculturalismo que vendría dos décadas más tarde, declaró que la conquista de Nueva York debía hacerse a través de los museos latinoamericanos. Delineó la estrategia para el grupo y, utilizando sus dotes de relaciones públicas, estableció los contactos necesarios (Camnitzer, 1999, p. 40).

Camnitzer también refirió a la perspectiva que tenían los miembros del NYGW en los años sesenta respecto de New York como "un mercado algo impenetrable, especialmente para aquellos latinoamericanos que no se plegaban a alguna forma de folclorismo típico y reconocible" (Camnitzer, 2004, p. 7). Así, sostenían que la estrategia para la promoción del grupo debía partir de la escena latinoamericana, especialmente a través de su inscripción institucional.

¿Qué era el NYGW? Iniciado en el invierno boreal de 1964-1965, se trató de un emprendimiento con varias vertientes: por una parte, era un taller especializado en la enseñanza, producción y edición de obras gráficas: allí imprimieron estampas de otros artistas como José Luis Cuevas, Luis Felipe Noé, Marta Minujín, Jorge de la Vega o Marcelo Bonevardi. Por otra parte, se trató de un espacio donde se discutió el alcance contemporáneo del grabado, cuestionando su tradición y proponiendo una ampliación de su retórica desde su redefinición conceptual. A partir de la experimentación gráfica, la idea de la "edición" frente a la convencional "impresión" fue ganando fuerza en los planteos de la agrupación (Figura 2).

Figura 2: Luis Camnitzer y Liliana Porter en el taller del NYGW, 1965. Fotografía: Basil Langton. Archivo Liliana Porter.

La posición del NYGW apuntó en estos momentos a revisar y desplazar el énfasis en la dimensión artesanal y virtuosista de las técnicas de impresión artística tradicionales, destacando en cambio el rol intelectual en la creación. Según planteaba Camnitzer en 1966, una conceptualización más ajustada para definir la gráfica era: "el resultado de una superficie productora de imágenes bajo condiciones técnicas idénticas que produce imágenes idénticas sobre o dentro de un receptor" (Camnitzer, 1966, p. 103). De esta forma, abría a la posibilidad a las ediciones tridimensionales o sobre soportes o formatos heterodoxos, en una aproximación a la idea del *múltiple* contemporáneo, más allá del canónico soporte del papel y el estampado con tinta. En la actualización de la obra gráfica del NYGW predominaba la idea de serialidad:

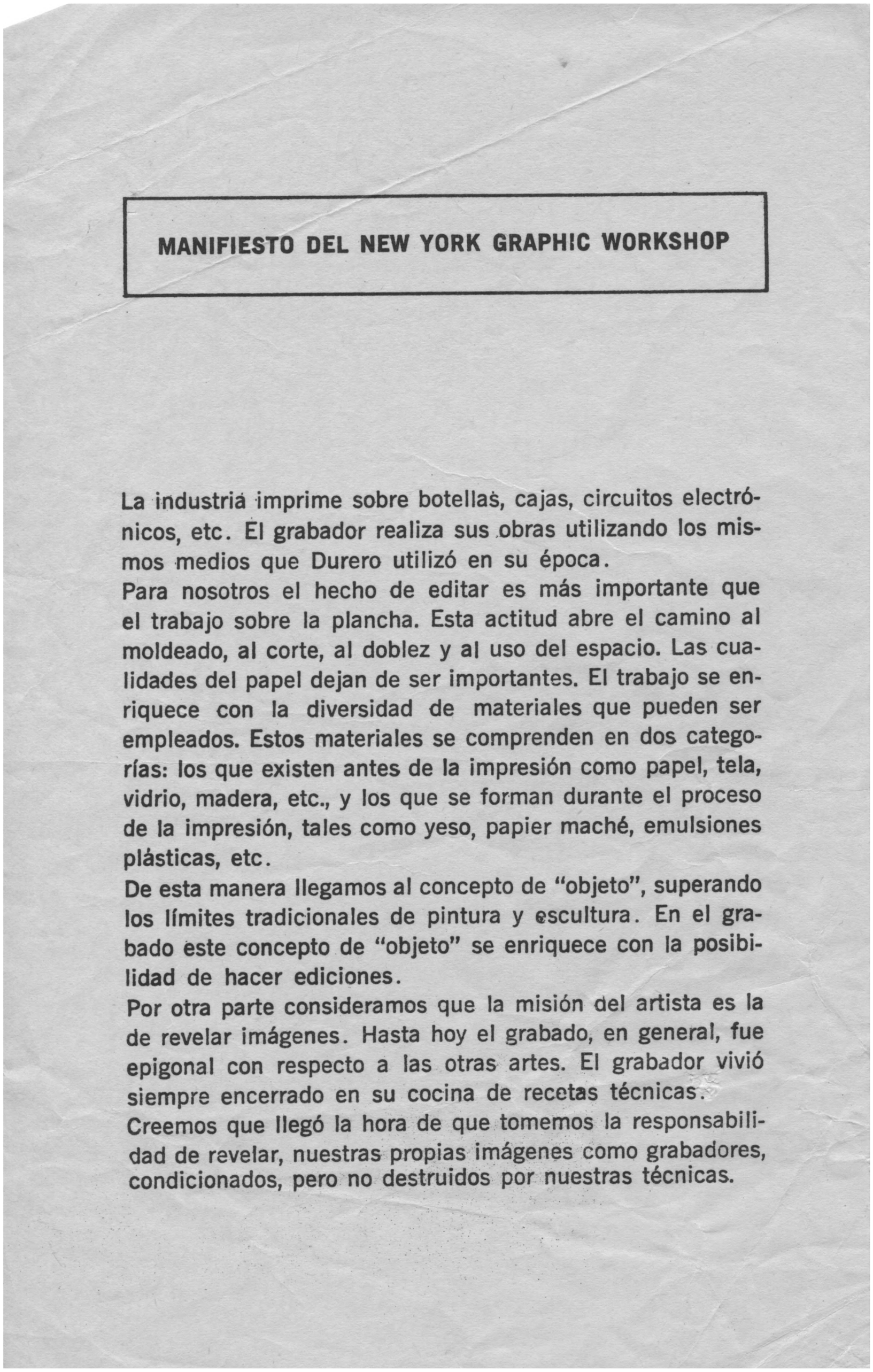
el conocimiento de la existencia de los restantes ejemplares de una serie de piezas gráficas jugaba un rol conceptual, más allá de la tradicional tensión único-múltiple.

La obra que los miembros del NYGW presentaron en 1966 en México, Buenos Aires y Montevideo eran piezas gráficas, más cercanas a la dimensión de estampa impresa que a las experiencias que, a partir de ese año, definirían dentro de los lineamientos que condensaba la fórmula FANDSO (*Free Assemblage Nonfunctional Disposable Serial Objects*): un sentido de la producción múltiple asociada a los objetos artísticos seriados. Los artistas sostenían que, en tanto imágenes múltiples e intercambiables, los FANDSOS incentivarían el desarrollo creativo de las personas, superando la tradicional diferencia entre creador y consumidor de arte.

Además de las estampas sobre papel asociadas a una cierta convención del grabado, los artistas exploraban otros soportes y materialidades para la impresión: mientras que Porter llegaba a la inauguración de la muestra en la Galería Plástica de Buenos Aires con un vestido cuya tela había sido estampada por Camnitzer con grandes matrices de linóleum – registrado en la nota periodística ya mencionada –, en las paredes de la galería también se pudo observar una obra del artista uruguayo impresa sobre una gran tela blanca, soporte excepcional dentro de los lineamientos canónicos del grabado cuestionados por el NYGW. La exposición incluía también obra de otros artistas vinculados con Porter y Camnitzer a través del trabajo en el taller, como el argentino Luis Felipe Noé, el brasileño Roberto De Lamónica, el español Salvador Dalí o el norteamericano Leon Polk Smith, entre otros. Porter (*apud* Amigo; Dolinko; Rossi, 2010, p. 62) deslizó en la nota de prensa algunas de las consignas de la agrupación:

> La impresión de ediciones, la acción de editar, es más importante que el trabajo en la plancha. Esto abre el camino a la posibilidad de moldeado, corte, doblez y la utilización del espacio. La calidad del papel se hace irrelevante. "Papel" es socialmente un ejemplo accidental de un material existente antes del proceso de impresión, como la tela, el vidrio, el yeso o las emulsiones plásticas. De aquí llegamos a la idea del "objeto", trascendiendo las ideas tradicionales de pintura y escultura. El Grabado nos da no solamente la posibilidad del objeto, sino de la edición de objetos. El artista tiene que revelar imágenes. Los grabadores están relegados frente a las otras artes y viven encerrados en su cocina artesanal. Ha llegado el momento de que asumamos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes, condicionados pero no destruidos por nuestras técnicas.

Así, el manifiesto del NYGW aparecía publicado en la prensa de Buenos Aires (Figura 3).



MANIFIESTO DEL NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

La industria imprime sobre botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. El grabador realiza sus obras utilizando los mismos medios que Durero utilizó en su época.
Para nosotros el hecho de editar es más importante que el trabajo sobre la plancha. Esta actitud abre el camino al moldeado, al corte, al doblez y al uso del espacio. Las cualidades del papel dejan de ser importantes. El trabajo se enriquece con la diversidad de materiales que pueden ser empleados. Estos materiales se comprenden en dos categorías: los que existen antes de la impresión como papel, tela, vidrio, madera, etc., y los que se forman durante el proceso de la impresión, tales como yeso, papier maché, emulsiones plásticas, etc.
De esta manera llegamos al concepto de "objeto", superando los límites tradicionales de pintura y escultura. En el grabado este concepto de "objeto" se enriquece con la posibilidad de hacer ediciones.
Por otra parte consideramos que la misión del artista es la de revelar imágenes. Hasta hoy el grabado, en general, fue epigonal con respecto a las otras artes. El grabador vivió siempre encerrado en su cocina de recetas técnicas.
Creemos que llegó la hora de que tomemos la responsabilidad de revelar, nuestras propias imágenes como grabadores, condicionados, pero no destruidos por nuestras técnicas.

Figura 3: Manifiesto del NYGW, 1966. Colección Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas.

II

Mientras que la estrategia de intervenir en forma activa en el circuito de exposiciones en Latinoamérica tuvo en 1966 su primera instancia de concreción, los artistas comenzaron a poner en juego en Nueva York otra forma para la circulación de sus propuestas: las *exhibiciones por correo* – planteo diferente a la idea de "arte correo" o "mail art", sostenido en esos tiempos por algunos artistas norteamericanos, pero aún no desarrollada en América Latina. Lo que el NYGW planteaba era que los sobres y las postales que ponían en circulación por correo podían, en cierto sentido, sustituir la por entonces dificultosa posibilidad de presentar sus obras en galerías y museos neoyorkinos siendo jóvenes artistas de América Latina. Cada uno desarrolló en esas piezas gráficas sus propias inquietudes y poéticas, dentro del común interés conceptual en torno a la discusión del medio y del sistema. Los sobres que reemplazaban los muros incluían autoadhesivos de Camnitzer con frases que daban comienzo a su trabajo con sentencias lingüísticas, Castillo distribuía hojas con líneas de puntos para doblar y armar un acordeón, y Porter un papel con el sello "to be wrinkled and thrown away" con el que iniciaba sus planteos sobre el arte vinculados con una "postura existencial" y la esencia de lo efímero.

Figura 4: Liliana Porter, *Wrinkle*, 1968, fotograbado. Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba).

Estos envíos se asociaban con sus planteos del momento en un sentido más amplio. Camnitzer apelaba al lenguaje por partida doble: mientras suscribía los agudos manifiestos de la agrupación, en su obra exploraba la lógica comunicativa y simbólica de la materialidad lingüística. Por su parte, Castillo aspiraba a una simplificación de la imagen que lo condujo al gesto "apropiacionista" de tomar obras publicadas en *Art News*. A su vez, Porter deslizaba su indagación sobre la ontología de la imagen impresa, problematizando la relación entre ficción y realidad. Se trata de una tensión presente en la serie *Wrinkle*, donde desestabilizaba la retórica gráfica desmontando el discurso virtuosista sobre el *médium* (Dolinko, 2017; Halart, 2018) (Figura 4).

Los planteos de los artistas resultaron más extremos en las exposiciones que realizaron en algunos países sudamericanos durante 1969, distantes – material, ideológica e institucionalmente – de aquellas de su anterior recorrido continental de 1966. Los trabajos que presentaron en espacios institucionales relevantes vehiculizaron planteos sostenidos desde sus manifiestos y el común marco de debates del NYGW sobre la experimentación radical con las variables de la edición. Interesa centrarse en el recorrido secuencial de ese año, pensando en forma articulada esas exhibiciones significativas tanto por la importancia de las obras presentadas, por la relevancia de los espacios institucionales donde tuvieron lugar y también por el complejo sentido inaugural que de ellas se desprende.

La primera instancia de esta secuencia fue la presentación, en enero de 1969, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, por entonces uno de los más destacados espacios institucionales del circuito americano. Esa muestra constituyó una condensación de los planteos que venía desarrollando el NYGW, extendiendo a obras tridimensionales y novedosas instalaciones gráficas la propuesta sostenida en forma textual en el catálogo (Luis…, 1969). Camnitzer montó *Living comedor*, instalación donde reconstruía ese escenario prototípico de sociabilidad de la clase media y, por lo tanto, familiar a los visitantes. Estos podían articular el recorrido mental y espacialmente a partir de palabras realizadas con letra de molde industrial, fotocopiadas y pegadas en el piso y las paredes. Castillo partía de esquemas y planos para desarrollar una serie de unidades en madera y laminado plástico de uso industrial, llevando a la tridimensión el ensamblado reiterado de componentes modulares básicos. Paralelamente, Porter expandía la idea de la arruga gráfica que venía desarrollando en su obra impresa y la llevaba a una ambientación realizada por la multiplicación en offset; esa superficie de arrugas impresas estaba desprendida en algunos puntos del muro, acentuando perceptualmente la sensación de inestabilidad del soporte. La artista también montó blocks de hojas para que el público arrancara y abollara, apostando por la acción del participante que deshace y rehace la obra según su gesto y voluntad. En las tres propuestas se materializaba una expansión espacial que daba cuenta de ese salto conceptual, apuntando a que se produjera una "revelación" de imágenes a partir de la acción del espectador.

Estos lineamientos eran retomados en la muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, en la segunda incursión de ese año dentro del circuito institucional sudamericano; la instancia fue organizada a partir de una invitación del director del museo, el artista y gestor Nemesio Antúnez, a quién habían conocido en Nueva York. Aunque sin la participación de Castillo, el catálogo de la exposición era enmarcado por el logotipo del NYGW y el registro fotográfico de las recientes instalaciones en Caracas como marca de pertenencia grupal. El catálogo era prologado por "Algunas líneas por Lucy Lippard" que, a pedido de los artistas, la crítica de arte norteamericana les había enviado especialmente.

Figura 5: Liliana Porter, *Ambientación de la arruga*, 1969, instalación, Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Fotografía: archivo Liliana Porter.

Esta exposición ratificaba la dirección de ruptura conceptual tomada por la agrupación, a la vez que resultaba inédita en el campo chileno. En una pared del majestuoso MNBA de Chile, Porter colocó blocks de hojas con arrugas para ser arrancadas e intervenidas por los espectadores (Figura 5). Este registro se extendía al hall central del museo donde – como pistas de papel para reconstruir el camino hacia la muestra – había colocado hojas abolladas en las esculturas de ese solemne espacio, alterando con esta provocación lúdica la seriedad del "Gran Arte" allí expuesto.

Figura 6: Luis Camnitzer, *Masacre de Puerto Montt*, 1969, instalación. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Vista de la reconstrucción en la exposición Porter-Camnitzer: el New York Graphic Workshop en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile 1969-2024. Fotografía: Silvia Dolinko.

Si esta presentación de Porter apuntaba a inquietar la percepción de los lugares comunes y promover la participación gestual, la intervención de Camnitzer, *Masacre de Puerto Montt*, se centraba en el código textual. Esta instalación aludía a la acción represiva de marzo de ese año cuando, por orden del ministro del interior del presidente Frei, los carabineros habían desalojado violentamente a decenas de familias de la propiedad de un terrateniente de esa ciudad del sur chileno, asesinando e hiriendo a decenas de personas. Con una obra alejada de la denuncia figurativa de la tradición del arte social, Camnitzer "reconstruyó" la trágica situación con palabras que aludían a la matanza, fotocopiadas y pegadas en paredes, junto a líneas de

guiones en el piso que señalaban la trayectoria de las balas. En medio de la superficie del piso se señalaba "Masacre centro geométrico" (Figura 6). A través de la vía conceptualista, inscribía una forma inédita de arte político en ese museo oficial que, bajo la conducción de Antúnez, atravesaba por entonces un proceso de notable apertura experimental (Castillo; Cross; Allende, 2019). La particular interpretación de Camnitzer de un evento reciente de la coyuntura local puede leerse – extremando su formulación contemporánea – como un contundente ejemplo de *arte contextual*.

La exposición en Chile duró apenas un par de semanas – la media de tiempo de aquél entonces – y esas obras que hoy en día constituyen parte del canon del arte latinoamericano contemporáneo apenas fueron registradas, hasta que en 2006 *Masacre en Puerto Montt* fue reconstruida por primera vez (Brunson, 2006). Esa vuelta de la instalación tuvo el impacto que la primera vez no había logrado: en este sentido, puede comprenderse ese proceso como una situación de *acción diferida*, tal como sostiene Hal Foster para explicar el impacto de la "neovanguardia" (Foster, 2001).

III

Los planteos de Porter y Camnitzer iniciados en Caracas y seguidos en Santiago de Chile fueron continuados en su última presentación de ese año dentro del circuito sudamericano "de avanzada": invitados por Jorge Romero Brest, participaron en septiembre en las *Experiencias 1969* del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires. La exposición se llevaba a cabo luego de la convulsionada edición del año anterior, con censura policial y destrucción de obras por parte de los participantes (Longoni; Mestman, 2010). El artista Edgardo Antonio Vigo destacaba que la propuesta general de 1969 en torno a la participación tomaba "formas de acción a nivel de pensamiento […propuestas que apuntan a la] activación del espectador, quite de la observación pasiva, mensajes a nivel mental y una totalidad de elementos que han liberado al artista del casillero de la técnica" (Vigo, 1969), lineamientos que resultaban centrales en los planteos del NYGW. En *Experiencias 1969*, entre las diversas "situaciones de comunicación" desplegadas en aparatos de televisión, módulos intercambiables, hábitats orgánico-artificiales y escenografías audiovisuales – obras de Luis Pazos, Lea Lublin, Luis Fernando Benedit, entre otros artistas –, se incluyeron las propuestas de Porter y Camnitzer, quienes declaraban: "queremos tratar de crear claves que liberen la facultad de creación como un bien público y común" (Creación…, 1969, p. 76).

En esa ocasión, su proyecto tenía dos partes consecutivas: una secuencia de ocho exposiciones por correo y dos instalaciones en la sede de la exposición en el ITDT. Las *exhibiciones postales* prolongaban las estrategias de circulación del NYGW iniciadas en New York. En Buenos Aires,

aproximadamente mil personas registradas en el mailing del instituto recibieron, del 18 de agosto al 1 de septiembre de 1969 – días antes de la apertura de las *Experiencias* – ocho sobres numerados secuencialmente, envíos calificados posteriormente por Vigo como "primigenias propuestas en Argentina de la comunicación a distancia vía postal." Las cuatro primeras exhibiciones contenían tarjetas de Porter impresas en offset con sombras para distintos y virtuales elementos: sombra para un vaso, sombra para una esquina doblada, sombra para un boleto y sombra para dos aceitunas. Las siguientes tarjetas de Camnitzer contenían alusiones al poder militar y al marco represivo de las dictaduras apuntando a despertar interpretaciones políticas a partir del código lingüístico.

Estos enfoques no se encerraron en los sobres – de circulación ampliada, pero de recepción individual –, sino que fueron extendidos al espacio físico de las *Experiencias*. En los vidrios de entrada del edificio del ITDT, sobre la céntrica calle Florida, Camnitzer instaló el provocativo letrero *Arte colonial contemporáneo*, precisamente frente al mismo espacio donde hacía poco más de un año los participantes de *Experiencias 1968* habían destruido sus obras como reacción contra la censura oficial. Si la definición "colonial" activaba sentidos sobre distintas condiciones de dominación, el agudo anclaje en lo contemporáneo se podía asociar allí a la coyuntura de una institución que en esos tiempos de radicalización estético-política era cuestionada por la vanguardia local. Camnitzer partía de la fachada del edificio para una asignación de sentido que se extendía como implícita definición de la totalidad del conjunto: una "apropiación de toda la exposición". Estas palabras activaban en el espacio público una señalización que, a la vez, preanunciaba el título del escrito del artista sobre la dependencia cultural, la imposición de modelos hegemónicos y las opciones alternativas para el artista "colonial" que, meses después, presentó en el segundo Congreso Internacional de LASA, en Washington, em 1970.

Dentro del ITDT, Camnitzer presentó las instalaciones *Fosa común* y *Fragmento de un amigo*, ambas resueltas con letras de tipo *stencil* ya empleadas en Caracas y Santiago. La escritura quebrada de "fragmento de un amigo" se iniciaba en el piso y continuaba en la pared; en forma contigua, en un papel rectangular apoyado en el suelo se leía "fosa común". Expuesta en un año en que, en Argentina, tuvieron lugar sucesivos alzamientos populares contra la dictadura militar de Juan Carlos Onganía, la obra de Camnitzer no sólo denunciaba la situación imperante en ese país sino también en Uruguay, gobernado autoritariamente por Jorge Pacheco Areco dentro de "la tradición a la vez aplebeyada, militarista y represiva del partido colorado" (Donghi, 2000, p. 657). Precisamente, el 14 de agosto, pocos días antes de las *Experiencias*, había sido asesinado un estudiante en una marcha en Montevideo. El "amigo" de Camnitzer, sin embargo, no aludía a alguien en particular, sino que – vinculado a la genérica alusión a una tumba colectiva y anónima inscripta con ascéticas letras "industriales" – despojaba a su obra de todo carácter expresivo, centrándola en la propia idea de muerte y de los efectos siniestros de los gobiernos represivos y dictaduras en Latinoamérica que, entrados los años setenta, profundizarían las desapariciones de personas y la instalación de "fosas comunes".

A su vez, Porter realizó una propuesta que, asociada a sus envíos postales, también remitía a su interés sobre "la relación entre la ficción y la realidad superpuestas [...] lo que yo hago suceder sumado a lo que naturalmente sucede" (*apud* Amigo; Dolinko; Rossi, 2010, p. 62). La artista pintó en una de las paredes del espacio siluetas grisáceas que representaban a Osvaldo Romberg – artista argentino participante de esas mismas *Experiencias* –, a Camnitzer y a ella misma. Con la presencia del público, sombras reales y sombras representadas se mezclaron en la proyección de los cuerpos, tornando en cierto sentido a la obra "invisible" o, en términos de época, desmaterializada.

IV

Experiencias 1969 fue una de las últimas acciones del área de las artes visuales dentro del ITDT; poco después, otras sombras "reales" se extendieron sobre ese espacio foco de la vanguardia artística en Argentina en los años sesenta: el espacio de la calle Florida cerró sus puertas a mediados de 1970. Para esos tiempos, el NYGW participaba en *Information*.

Reconfirmando su momento consagratorio y de alta visibilidad institucional ya iniciado el año anterior a partir de su itinerario sudamericano, la intervención de la agrupación en esta muestra en el campo neoyorkino podía interpretarse como un logro relevante dentro del proceso de su reconocimiento. Sin embargo, la inclusión en ese connotado espacio despertó entre los miembros del NYGW un dilema sobre los alcances y efectos de su participación. El conflicto ideológico frente al MoMA era resuelto a través de la ya mencionada contra-exposición autoconclusiva sostenida con un giro textual y temporal – "el NYGW *announces/announced* su *First Class Mail Exhibition*" – que podía leerse desde los carteles diseñados por Castillo. Con el humor agudo que lo caracteriza, Camnitzer ha comentado sobre esta experiencia y las preocupaciones del grupo con respecto a la inevitabilidad de aceptar la invitación del MoMA si es que querían seguir siendo "artistas":

> Como solución tratamos de utilizar la exposición reduciendo al mínimo la situación de ser utilizados por ella o por el museo. Nuestra solución consistió en una estratagema bastante ridícula. Teníamos esperanza de que el cambio de una letra (a/o) crearía una situación autodestructiva que nos permitiría permanecer incontaminados y puros. Lo único que logramos fue crear un pequeño instante de preocupación en la burocracia del museo por lo impredecible de los costos de las estampillas. Desgraciadamente, nunca nos enteramos de cuántos sobres se mandaron y, por lo tanto, no pudimos estimar el daño ocasionado (Camnitzer, 2008, pp. 238-239).

Esta fue la última realización conjunta entre Castillo, Camnitzer y Porter; poco después, el NYGW era autodisuelto. A modo de síntesis de un aspecto particular de su propuesta, en una ulterior exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en diciembre de 1970, se reunió un conjunto de estampas realizadas en el taller neoyorkino, brindando testimonio material de una actividad ya concluida. Lejos de las innovadoras obras tridimensionales y de las efímeras instalaciones, los grabados allí presentados daban cuenta de la impronta del taller como espacio para la praxis, pero también para establecer un sentido de identificación grupal, sostener un abordaje colectivo crítico de las obras y delinear estrategias de circulación institucional.

Desde ese marco, y a lo largo de sus cinco años de actividad, el NYGW llevó adelante un intenso proceso de revisión y redefiniciones estéticas, discursivas, técnicas, materiales, institucionales e ideológicas, finamente imbricadas; los miembros de la agrupación introdujeron inéditos enfoques conceptualistas en la gráfica, abriendo una vía que fue retomada posteriormente en sus propios trabajos individuales. Entre 1965 y 1970, Camnitzer, Castillo y Porter sostuvieron conjuntamente un programa artístico cuyos presupuestos y objetivos fueron ampliados paulatinamente: de la pregunta por la materialidad al concepto, de la resignificación del grabado como territorio disciplinar a la "revelación de imágenes desde el pensamiento", del replanteo gráfico en el plano a la expansión espacial, de la difusión de tomas de partido estético-ideológicas por la tradicional vía del manifiesto a la estrategia discursiva "desmaterializada", de las exhibiciones postales a la centralidad de los espacios institucionales. Indagar sobre los planteos desplegados por esta agrupación en el transcurso de su breve pero denso período de actividad posibilita continuar ampliando la reflexión sobre las narrativas y los dinámicos.

Referencias

AMIGO, Roberto; DOLINKO, Silvia; ROSSI, Cristina (eds.). *Palabra de artista. Escritos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes, 2010.

BRUNSON, Cecilia (ed.). *Luis Camnitzer. Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Galería Metropolitana-Incubo, 2006.

CAMNITZER, Luis. A redefinition of the Print. *Artist's Proof*, n. 9-10, 1966.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM, CCE-CCEBA, 2008.

CAMNITZER, Luis. El New York Graphic Workshop. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, a. 5, n. 10, (segunda serie), San Juan de Puerto Rico, ICP, julio-diciembre de 2004.

CAMNITZER, Luis. José Guillermo Castillo 1938-1999. *ArtNexus* 33, Bogotá, julio-septiembre de 1999.

CASTILLO, Ramón; CROSS, Amalia; ALLENDE, Matías. *Antúnez centenario*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

CREACIÓN: bien público. *Confirmado*, Buenos Aires, a. V, n. 220, 3 de setiembre de 1969, p. 76.

DOLINKO, Silvia. Wrinkle, 1968. *Fundación Malba, Colección online*, 2017. Disponible en: https://coleccion.malba.org.ar/wrinkle/. Consultado el: 10 febrero 2025.

DONGHI, Tulio Halperín. *Historia contemporánea de América Latina.* Madrid: Alianza, 2000.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

HALART, Sophie. Wrinkles in Time. *Tate Research Publication*, 2018. Disponible en: https://www.tate.org.uk/research/in-focus/wrinkle/wrinkles-in-time. Consultado el: 10 febrero 2025.

LILIANA Porter. Durero, Industria, Objeto, Week-end. *El Mundo*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1966, 2ª sección, p. 41.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino.* Buenos Aires: Eudeba, 2010.

LUIS Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter, New York Graphic Workshop. Caracas, Museo de Bellas Artes, catálogo n. 3, enero de 1969. Archivo Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas, Buenos Aires.

VIGO, Edgardo. Exp.69-I/Di Tella. *Ritmo*, La Plata, 1969, p. 4. Archivo Instituto Torcuato Di Tella - Universidad Di Tella, Buenos Aires y Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

COMUNICAÇÕES

Colombia se conecta con el mundo: las bienales de Medellín y Cali (1968-1973)

Adriana Castellanos Olmedo
Profesora
Facultad de Artes Visuales y Aplicadas
Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia

Resumen: Esta ponencia plantea un estudio comparativo de las Bienales de Arte de Coltejer (Medellín) y la Bienales Americanas de Artes Gráficas (Cali), con el fin de trazar algunas líneas sobre la internacionalización del campo del arte en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Las bienales impulsadas desde Cali y Medellín abren nuevas escenas que desafían y cuestionan la injerencia del centro dentro del campo artístico colombiano, y, sobre todo, entablan diferentes conexiones con instituciones, artistas y agentes de diferentes países continentales, consolidando dos programas fundamentales para el estudio del arte latinoamericano del periodo.

Palabras clave: Internacionalización, Colombia, Bienales de arte, Redes, Años setenta.

Resumo: Esta apresentação propõe um estudo comparativo das Bienais de Arte de Coltejer (Medellín) e das Bienais Americanas de Artes Gráficas (Cali), com o objetivo de traçar algumas linhas sobre a internacionalização do campo artístico na Colômbia na segunda metade do século XX. As bienais promovidas em Cali e Medellín abrem novas cenas que desafiam e questionam a influência dos centros no campo artístico colombiano e, principalmente, estabelecem diferentes conexões com instituições, artistas e agentes de diversos países do continente, consolidando dois programas fundamentais para o estudo da arte latino-americana do período.

Palavras-chave: Internacionalização, Colômbia, Bienais da arte, Redes, Anos setenta.

La crítica argentina Marta Traba formula en su influyente libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (2005) una distribución de los países del continente americano en áreas abiertas y cerradas. Las áreas abiertas refieren a las que se encuentran permeables a las influencias externas, especialmente las provenientes de los centros artísticos dominantes, como Europa y Estados Unidos. Son también lugares con mayor migración de personas de diferentes países. Por otro lado, las áreas cerradas, son aquellas que se resisten a las influencias externas y buscan desarrollar un arte más conectado con las culturas y realidades locales. Colombia es considerado por Traba un área cerrada (Traba, 2005, pp. 92-93).

Estas categorías que plantea la crítica como una forma de entender el arte latinoamericano con sus complejidades y particularidades, también funciona para describir la incidencia de los países en el amplio entramado de la circulación y valoración artística durante el periodo de estudio, donde las áreas abiertas también responden a esos ejes hegemónicos de promoción artística y las cerradas son escenas secundarias y en su mayoría aisladas del gran circuito del arte.

A finales de los sesenta, como culminación de un proceso de modernización en Colombia que había iniciado en la década del cincuenta, en el que se crearon los museos de arte modernos en algunas ciudades como Bogotá y Cali, se organizaron los proyectos artísticos internacionales de más ambición hasta el momento en la historia del país: la Bienal de Arte de Coltejer en

Medellín y la Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali, realizadas por iniciativas individuales y empresas particulares.

Estas bienales abrieron y actualizaron nuevas escenas por fuera del centro artístico colombiano y, sobre todo, entablaron conexiones con instituciones, artistas y agentes de diferentes países continentales en un momento en el que el arte latinoamericano implementó un conjunto de estrategias para insertarse en el escenario internacional de la mano de programas desarrollistas en los que el arte ocupa un lugar de representación simbólica y en el que el rol de instituciones modernizadoras de aspiración internacionalista fundadas en el periodo de posguerra, van a funcionar como el soporte de lanzamiento y legitimación de los programas de renovación (Giunta, 1996).

Así, me planteo la siguiente pregunta ¿Qué nos pueden decir estos dos eventos realizados en dos ciudades periféricas en un país por fuera de los centros del arte continental sobre el campo artístico latinoamericano de ese periodo?

Sostengo que un estudio comparativo de estos dos eventos permite ampliar el espectro de análisis sobre la manera en que se implementaron los programas internacionalistas en el contexto de la Guerra Fría y sus redes institucionales no solamente en el campo del arte en Colombia, sino que a la vez posibilita ampliar el espectro de análisis a Latinoamérica.

Por comparativismo me refiero a una aproximación metodológica en la que se analizan y comparan diferentes fenómenos para identificar similitudes, diferencias, influencias mutuas, o contrastes y así trazar conexiones entre obras o eventos artísticos de distintos contextos, profundizando en cruces y en desplazamientos y que permita señalar cómo las particularidades locales se relacionan con tendencias geográficas más amplias o cómo se desarrollan corrientes similares en escenarios culturales diferentes (García, 2016). Lo anterior se puede articular a la noción de vanguardias simultáneas acuñado por Andrea Giunta que sostiene la invalidez del esquema de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo (Giunta, 2014).

Este enfoque refiere también a un interés por las redes y los circuitos artísticos, que, entre otras cosas, indican la movilidad y las relaciones de artistas, así como los intercambios entre instituciones, que inevitablemente conectan diferentes iniciativas y proponen un estudio más amplio y entrelazado.

A continuación, se señalarán algunos puntos de análisis comparativo entre los eventos de Cali y Medellín. Se tomarán como referencia temporal las tres ediciones de las bienales de Coltejer (1968-1972), la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* y las dos primeras ediciones de las Bienales Americanas de Artes Gráficas (1970-1973), un periodo de tiempo de cinco años en que los dos eventos funcionaron paralelamente.[1]

1 En los últimos años se han realizado algunas investigaciones doctorales sobre las Bienales de Medellín y Cali, sobre

Las Bienales de Arte de Coltejer

Las Bienales de Medellín, la segunda ciudad en tamaño e importancia de Colombia, después de Bogotá, surgen como un proyecto ideado por el artista Leonel Estrada que pudo ser realizado gracias al patrocinio de Coltejer, una importante empresa textilera colombiana. Estrada era el cuñado de Rodrigo Echevarría, presidente de la empresa, quien, al ser un entusiasta de las artes, consideró que este proyecto sería una buena forma para celebrar los sesenta años de creación de la compañía (Ardila Garcés, 2018).

La Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer tuvo su primera versión en 1968. En total se realizaron tres bienales, la segunda en 1970 y la tercera y última en 1972. Para la segunda edición la bienal cambia de nombre a Bienal de Arte Coltejer para dar cabida a otras disciplinas. Si bien cambió el nombre del evento, no así el recorte geográfico que siguió incluyendo, además de los países del continente americano, a España como país invitado a participar.

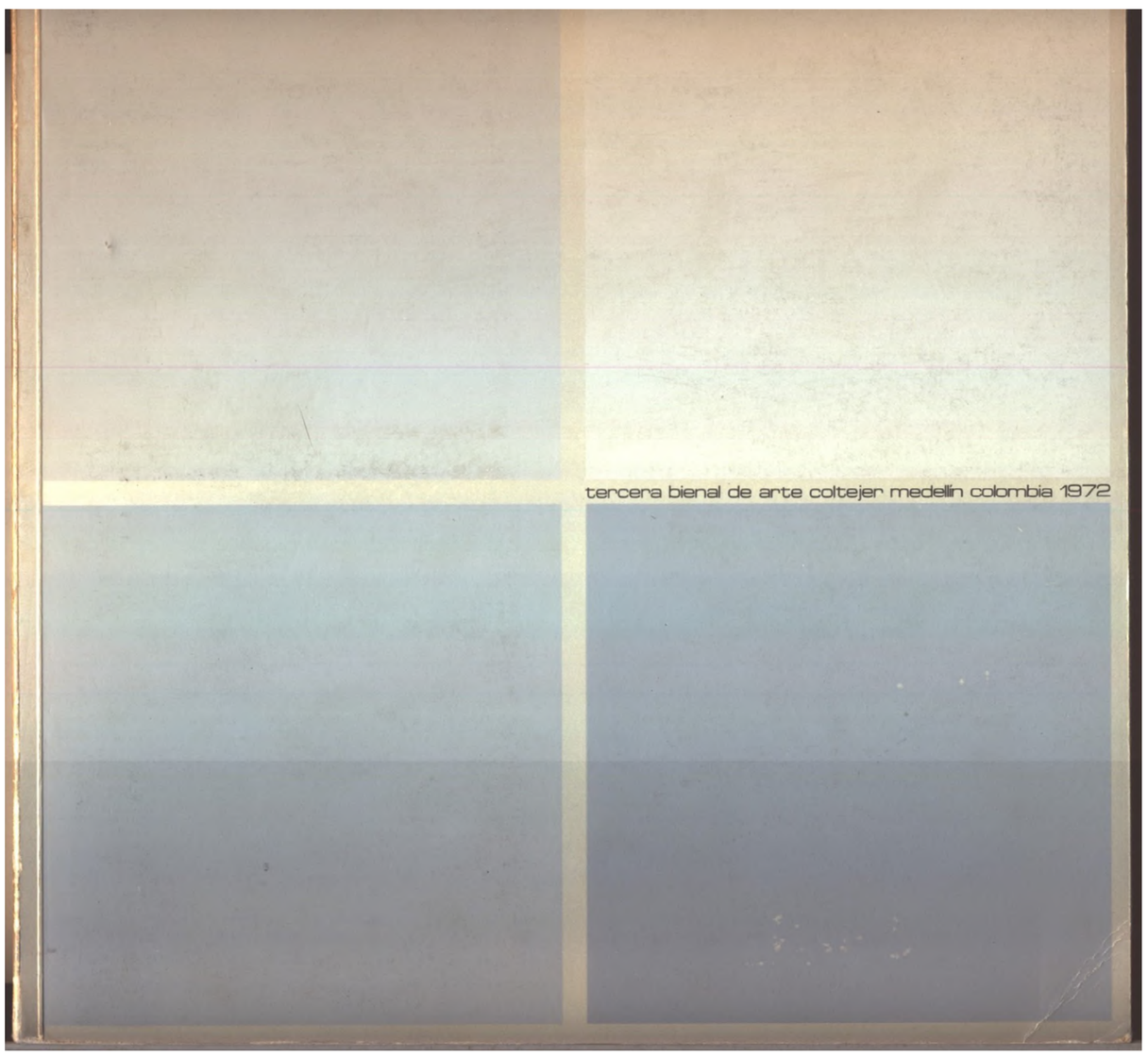


Figura 1: Portada Catálogo *Tercera Bienal de Arte Coltejer*, 1972. Archivo Centro de Documentación, Museo La Tertulia.

Las Bienales Americanas de Artes Gráficas

En Cali, la tercera ciudad de mayor población e incidencia del país también fue un artista quien originó la creación del evento continental. En 1970. Pedro Alcántara, después de visitar

---

las primeras están las tesis de Federico Ardila Garcés (2018) y Katia González Martínez (2020); y sobre las segundas, están mis investigaciones de maestría (2016) y doctorado (2022).

la I Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan en Puerto Rico, propuso la idea de la realización de la Bienal a Maritza Uribe de Urdinola, presidenta del Museo de Arte Moderno La Tertulia, museo que fue inaugurado en 1968, el primer Museo de Arte Moderno construido en el país ya que el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) inaugurado en 1962, no tuvo sede propia hasta 1979 y funcionaba en diferentes lugares como la Universidad Nacional (Castellanos Olmedo, 2016).

Las Bienales de Cali fueron patrocinadas por la multinacional papelera Cartón de Colombia, que ya llevaba algunos años apoyando diversos eventos culturales en la ciudad, particularmente a través de programas de promoción del diseño gráfico.

En total, se realizaron cinco ediciones, sin embargo, en 1970 se organizó la *Exposición Panamericana* que por su dimensión e importancia se considera como una bienal más. En 1971 fue la primera bienal, que se hizo en coincidencia con los VI Juegos Panamericanos celebrados en Cali. La segunda fue en 1973, la tercera bienal se realizó en 1976, la cuarta en 1981 y la quinta y última, en 1986.

Apuestas, jurados y premios

Los dos eventos tuvieron diferentes apuestas o posicionamientos en el campo artístico regional que se pueden leer a partir de los jurados y los premios otorgados. Esto a su vez ayuda a reconocer los circuitos internacionales del arte a los que se suscribieron.

En el caso de Medellín, su marcado carácter internacional, así como las aspiraciones de sus organizadores de ubicar a esta bienal en un lugar central del campo artístico, se ve reflejado en las palabras mencionadas en el discurso inaugural de la muestra:

> En el arte contemporáneo hay sólo una escuela, *la internacional*, en la que se van integrando, aún los artistas de países profundamente tradicionales […] Las Bienales traen intercambios de inquietudes, divulgación estética y cultural a los países que la promueven, los hacen partícipes de la carrera veloz de nuestro siglo en el que mencionar "ayer" es como hablar de un pasado lejano […] Las bienales famosas que se celebran en el mundo son las de París, Venecia, São Paulo, Córdoba, Tokio, Pittsburg y San Marino. La nuestra entrará a formar parte de este grupo selecto. Tenemos fe en su éxito y desde hoy empezamos a trabajar para la segunda bienal de 1970 (Uribe Echavarría, 1968).

Esta propuesta entró de alguna forma a ocupar el espacio dejado por las Bienales Americanas de Arte realizadas por las Industrias Kaiser en Córdoba, Argentina entre 1962 y 1966. Al igual que Córdoba, Medellín es una ciudad de provincia moderna e industrial, que, de manera similar a su contraparte argentina, privilegió en su evento un arte internacionalista de tendencias de vanguardia.

De hecho, Leonel Estrada tuvo acceso a documentos de la organización de las Bienales Kaiser como el reglamento operativo de su última edición en 1966 y lo tomó como modelo para su proyecto (Ardila, 2018, p. 59). Igualmente, la relación de premios y de algunos jurados, da cuenta de la conexión con la bienal argentina en sus planteos más generales.

Para la Primera Bienal Coltejer los jurados fueron el crítico de arte francés, Jean Clarence Lambert, el crítico de arte español, Alexander Cirici Pellicer y el arquitecto y diseñador colombiano, Dickens Castro que otorgaron el primer lugar al colombiano Luis Caballero, el segundo premio para la argentina Sarah Grillo y el tercer premio para el también argentino, José Fernández Muro.

La segunda bienal contó con la presencia del crítico italiano Giulio Carlo Argan, quien además de ser parte del jurado internacional de la Bienal de Venecia de 1960, había participado de la VII Bienal de São Paulo en 1963. A Argan lo acompañaron el crítico español Vicente Aguilera Cerni, parte del jurado del premio de la crítica de la Bienal de Venecia de 1961, y el influyente crítico británico Lawrence Alloway, también jurado de la Segunda Bienal de Arte de Córdoba. Los ganadores de la segunda bienal fueron los argentinos Luis Tomasello y Ary Brizzi (primer y tercer premio, respectivamente) y el segundo premio fue para el venezolano Francisco Salazar, los tres por obras de características abstractas y geométricas. Esta edición además contó con el argentino Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires CAYC, quién fue uno de los encargados de la selección de los artistas colombianos y que además llevó la muestra de arte de sistemas para exponer en el marco del evento.

La tercera bienal abolió la figura de premios y jurados, una junta asesora eligió algunas obras para que fueran adquiridas y pasaran a hacer parte de la Colección de Coltejer. Las tres personas encargadas de la selección para adquisición fueron la profesora polaca, nacionalizada británica, Jasia Reichardt, especializada en la emergencia del arte de sistemas, el profesor y crítico de arte italiano Gillo Dorfles y el crítico irlandés Brian O'Doherty, residente en Nueva York.

Una mirada a los jurados y premios de las bienales de Medellín permite establecer que ese programa respondía a estos postulados internacionalistas en boga durante la década del sesenta, con lo que buscaba actualizar la escena local, por ese entonces alejada de otras vibrantes capitales latinoamericanas del momento como São Paulo, Buenos Aires o incluso Caracas. Los jurados de las tres ediciones fueron en su mayoría personalidades de incidencia en la trama internacional del arte. Todos europeos o norteamericanos, sólo una mujer.

Medellín se alineaba entonces, de manera muy consciente, a las formas ya legitimadas en el circuito internacional del arte contemporáneo constituido a partir de eventos que reiteraban formatos, reglamentos, procedimientos, apuestas y jurados que premiaban las tendencias consideradas internacionales "distintitas modalidades del pop, del cinetismo y del minimalismo que se sucedieron casi siempre en este orden" (Giunta, 2008, pp. 232-233).

Figura 2: Afiche *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, Museo La Tertulia, Cartón de Colombia, 1971. Centro de Documentación Museo La Tertulia.

Las bienales de Cali proponían una apuesta bastante diferente. Para el Museo La Tertulia realizar un proyecto de promoción de la gráfica se conectaba a uno de los propósitos más elementales de la institución: "llevar el arte al pueblo", ya que la gráfica era un arte de alcance popular y de facilidad de circulación. En palabras de Uribe de Urdinola:

> las artes gráficas en este momento constituyen el vínculo más factible del arte con el mundo, puesto que los costos de las obras no sólo permiten traerlas de cualquier parte sino adquirirlas. El dibujo y el grabado será el arte de las masas. Lo otro en obras de arte seguirá siendo el trabajo de una élite para la élite, como ha sido desde siempre (Uribe de Urdinola, 1970).

Estas bienales tuvieron lugar en un momento donde hay una gran producción y circulación de obras gráficas en el continente americano y que fue validada por un circuito de exposiciones y bienales entre las que se destacan las Bienales Americanas de Grabado de Chile y la Bienal de Grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico. Las bienales de Cali fueron las primeras en incluir el dibujo y el diseño gráfico como categorías a premiar ampliando el espectro de valoración del grabado de los certámenes anteriores a la noción de la gráfica.

Para participar en las bienales se debía contar con invitación del Museo La Tertulia. Para esto, la Junta Directiva contaba con asesores en los diferentes países, quienes recomendaban a los artistas que ellos consideraban más destacados. En este intercambio de nombres, instituciones y agentes se puede rastrear una configuración de redes en torno a la gráfica americana durante los años setenta (Castellanos Olmedo, 2022).

En el caso de Cali, los jurados no eran grandes nombres del entramado internacional, sino más bien artistas y críticos de un circuito paralelo y hasta ahora considerado subyacente al no responder a los postulados del arte nuevo: la *Exposición Panamericana* contó con los artistas Peter Milton de Estados Unidos, Juan Antonio Roda de Colombia, Lorenzo Homar de Puerto Rico, Pedro Alcántara y el curador japonés Sadajiro Kubo. La primera bienal tuvo como jurados a Rodolfo Abularach, artista guatemalteco, Marc Berkowitz, crítico de arte brasileño – un enlace clave para entender las relaciones entre Brasil y Colombia durante ese periodo –, Luis Caballero, que había recibido el primer premio en la Bienal de Coltejer, el artista norteamericano Robert Nelson, Miguel Ángel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago y, en la categoría de Diseño Gráfico, el colombiano Dickens Castro, quien había sido jurado de la primera bienal de Coltejer, junto con el importante diseñador colombiano David Consuegra y el reconocido diseñador norteamericano John Massey.

Los jurados de la segunda bienal fueron el crítico colombiano Eugenio Barney, el artista venezolano Jesús Rafael Soto, el mexicano José Luis Cuevas, y el norteamericano Alan Fern. Para la categoría de Diseño Gráfico estuvieron el colombiano Ricardo Morales, el mexicano Jas Reuter y el alemán Hernnan Zapf. Al igual que en Medellín, hubo poca participación femenina. Ninguna mujer hizo parte del jurado hasta la tercera bienal, que contó con la cubana Adelaida de Juan. Esta fue una tendencia en la mayoría de los premios bienales del continente.[2] En cuanto a los ganadores (ver Tabla 1), se puede ver que al menos un colombiano ganó por edición, y que eran más premios y categorías para premiar, lo que, a diferencia de Medellín, indicaba más pluralidad e inclusión.

Los premios mostraron diversidad de tendencias, la mayoría destacadas por su uso de la técnica y el carácter expresivo. La cantidad de jurados latinoamericanos, muchos colombianos, así como el número de artistas en contraposición a críticos o curadores que lo conformaban, permite afirmar que Cali proponía una escena de encuentro más cercana, en la que, a pesar de contar con participantes y jurados estadounidenses, se fomentaba una relación más horizontal con los otros países de América Latina.

Estas relaciones de intercambio entre pares no es algo menor si se piensa en el tipo de encuentros que podrían presentarse entre los agentes e instituciones europeas y norteamericanas y los eventos latinoamericanos. De hecho, la intención de crear un circuito dentro de Latinoamérica era una noción que cobró fuerza por esos años, primero, por parte de los artistas

2 Para más sobre los jurados de los eventos continentales véase: Couto, 2023, pp. 147-178.

participantes, quienes, aun viviendo en centros internacionales del arte como París o Nueva York, encontraban atractivo e importante presentar sus trabajos en estos eventos latinoamericanos. De hecho, muchos de los artistas premiados en ambas bienales residían precisamente por fuera de América Latina.

Para los agentes e instituciones, la consolidación de una red de intercambio más cercana era igualmente atractiva. Jorge Glusberg, por ejemplo, expresó su intención de accionar en América Latina un propio circuito continental principalmente a través de las acciones del CAYC: "de la misma manera que museos europeos intercambian sus trabajos y artistas y se comunican a través de ellos". Para él, la exposición *Arte y Cibernética* presentada en la segunda bienal de Medellín fue una experiencia piloto del establecimiento de ese tipo de circuito (Glusberg, 1970).

	Exposición Panamericana	Primera Bienal	Segunda Bienal
Dibujo	Rodolfo Abularach (GUATEMALA) Simón Gouverner (VEN) Darío Morales (COL) Lucy Tejada (COL)	Pedro Alcántara (COL)* José Balmes (CHILE)	Omar Rayo (COL) Ever Astudillo (COL)
Grabado	Miguel Bresciano (URU) Leonel Góngora (COL) Alfonso Quijano (COL) Luis Solari (URU)	Roberto De Lamónica (BRA) Juan Antonio Roda* (COL)	Peter Milton (USA) Louise Nevelson (USA) Liliana Porter (ARG)
Diseño Gráfico	Edgar Agudelo Alfredo Izquierdo Luciano Jaramillo Rómulo Polo Flórez *Todos colombianos.	Jaime Mendoza (COL) Liliana Porter (ARG)	Juan Bernal Ponce (CHILE) Vera Frankel (CANADÁ)

Tabla 1: Premios bienales de Cali.

Este fortalecimiento de redes dentro de Latinoamérica presentado desde Cali refiere claramente de otro tipo de internacionalización, con otros matices y otras fórmulas, pero con una incidencia similar, ya que, si se amplía el estudio del circuito de arte gráfico latinoamericano, es identificable la repetición de nombres tanto en jurados como en premios.

En las bienales de Medellín, el caso de los artistas colombianos fue contrario a Cali ya que algunos de estos no encontraron un lugar propicio para su participación. Para la tercera bienal, realizaron directamente un boicot y muchos no participaron, quejándose, entre otras cosas, de la censura al artista Leonel Góngora por un desnudo en su trabajo que los organizadores consideraron pornográfico, así como por la no participación de artistas colombianos ni como jurados ni encargados de la selección u organización (Polémica…, 1972).

Lo anterior también puede dar cuenta de los distanciados que estaban los artistas en Colombia de los centros internacionales, con solo un premio y una mención (para Caballero y Bernardo Salcedo, respectivamente), ya sea por desconocimiento o provincialismo, lo que de alguna manera refuerza la idea de área cerrada de Traba. Esto a su vez puede explicar por qué los artistas argentinos ganaron tantos premios en el certamen.

Este alejamiento o desconocimiento de igual forma se hace evidente en la recepción del público, que no entendía las obras expuestas y hacía bromas sobre lo que veía. Para la mayoría de las personas asistentes a las exposiciones de la bienal, era difícil entender esas nuevas tendencias como arte. Conscientes de esta dificultad, los organizadores implementaron estrategias pedagógicas tales como charlas (Jorge Romero Brest presentó una conferencia titulada *Problemática del arte joven en la actualidad* en 1970), así como la publicación de un *Diccionario de Ismos*, dónde se explicaban algunas nociones de este nuevo arte.

En Cali también fue necesario educar al público en las posibilidades de la obra múltiple y sus diversidades técnicas. Publicaciones, charlas y talleres acompañaron esta sensibilización, y como consecuencia, las bienales de artes gráficas fueron determinantes en la expansión de la práctica del grabado en el país. Muchos artistas empezaron a producir obras gráficas aún sin conocer la técnica, apoyándose en la asistencia de grabadores en talleres, motivados también por las posibilidades económicas de la disciplina, que formó un público entusiasta por comprar estas obras de artistas importantes a menor precio.

Conexiones y cruces

Para terminar, se deja un punto de análisis abierto. Si bien se establece que los dos eventos marcan dos programas de internacionalización diferentes en propuestas artísticas y posicionamientos, también se identifican unas conexiones y cruces importantes. Principalmente llama la atención que algunos artistas participaron constantemente en los dos eventos. Esta doble participación se puede entender como un puente que conecta los dos circuitos en apariencia tan separados. Voy a referirme aquí sólo a un caso de estudio, el del argentino Julio Le Parc.

El artista argentino presentó en la segunda bienal de Medellín en 1970 las obras *Voltee los mitos* e *Identifique a sus enemigos*, unos "juegos-encuestas" en los que el espectador interactuaba lúdicamente con la obra. Es una obra muy paradigmática porque en vez de participar con su tradicional arte cinético y que le dio el premio de la Bienal de Venecia en 1964, una propuesta más adecuada para un evento como el de Medellín, Le Parc muestra obras más de tipo político, en sintonía con su militancia de ese periodo.

Lo anterior llevó a que su trabajo fuera criticado y casi que censurado por los organizadores de la bienal. Uno de los jurados, Lawrence Alloway, afirmó que, aunque el artista

> siente que la relación de la realidad social y el arte debe resolverse en favor de la acción, su iconografía del compromiso parece más una débil colección de estereotipos, que no corresponde a las realidades políticas colombianas ni son adecuadas como un manifiesto de una revolución más extensa (Alloway, 1970).

El arte revolucionario de Le Parc era, de hecho, dice Alloway, muy Mickey Mouse.

Figura 3: Julio Le Parc, *Voltee los mitos*, 1968. Catálogo Segunda Bienal Coltejer, 1970. Centro de Documentación Museo La Tertulia.

Un año después, el artista envía a Cali dos serigrafías realizadas en 1968 que ilustraban esas obras, y que dona a la colección del Museo La Tertulia. Con esto, Le Parc expone cómo dos variaciones de una misma obra pueden circular en dos escenarios distintos, con lecturas independientes, pero que a su vez invitan a una interpretación transversal de los dos momentos y objetos, mostrando un sugestivo diálogo entre prácticas más contemporáneas, que involucraban al espectador de una forma novedosa, y el lenguaje gráfico.

Se cree precisamente que una lectura de los trabajos presentados por los artistas en los dos eventos permite señalar la inscripción contemporánea de la gráfica, complejizando las características políticas y didácticas asociadas al medio. Igualmente, desmonta la narrativa de que sólo certámenes como los de Medellín, con ese tipo de internacionalismo, hacen referencia al "arte nuevo", ya que particularmente las bienales de artes gráficas de Cali plantean un escenario de renovación igualmente importante.

Desde otra perspectiva, se puede analizar que las bienales de Medellín proponen un escenario de encuentro latinoamericano que más allá de una estrategia de los organizadores con la selección de los jurados de mirar a esas escenas consagratorias, posibilitó el encuentro e intercambio regional. Además del ejemplo de Le Parc y de la importante la participación de Jorge Glusberg, quien también tuvo conexiones con Cali, aquí menciono brevemente la invitación que Leonel Estrada le hizo a Miguel Ángel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago, a dar una serie de conferencias en 1971 sobre el proyecto político-

artístico como parte del gobierno de Salvador Allende. Más tarde ese mismo año, Rojas Mix sería uno de los jurados de la primera bienal en Cali.

Figura 4: Julio Le Parc. *Imagen del juego-encuesta: Voltee los mitos*, serigrafía, 1968. Colección Museo La Tertulia. Fotografía: Juan Ignacio Muñoz.

Durante las tres ediciones del evento, las bienales de Medellín desplegaron una propuesta actualizada y cosmopolita del arte producido en América Latina. Para 1974, la industria textil enfrentó una importante crisis y, al igual que unos años atrás sucediera con IKA, Coltejer tuvo que abandonar el proyecto de las bienales. El aporte de la empresa privada fue crucial para el surgimiento y desarrollo de este tipo de eventos, así como el causal de su desaparición, una vez que ya no se pudo sostener su financiación.

En el caso de Cali, las Bienales Americanas de Artes Gráficas se siguieron realizando de manera intermitente hasta 1986, tiempo en el que se consolidó como un espacio central en el circuito del arte gráfico latinoamericano.

En 1981, los dos eventos vuelven a coincidir: mientras en Cali se celebraba la cuarta bienal, retrasada por problemas para su financiamiento después de que Cartón de Colombia renunciara a su patrocinio a finales de los años setenta, en Medellín se retomó la idea de la bienal – con otros patrocinadores – y se celebró la Cuarta Bienal de Medellín, también dirigida por Leonel Estada en paralelo al Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, organizado por el peruano Juan Acha y el colombiano Alberto Sierra.

Estos tres eventos internacionales realizados de manera simultánea en Cali y Medellín, comenzando la década de los ochenta, se podrían considerar un punto culminante de los proyectos que convirtieron a estas ciudades secundarias en lugares centrales de la escena artística continental y cuyo estudio posibilita una comprensión más amplia y a su vez más contrastada de las redes y circuitos del arte Latinoamericano durante el periodo, así como sus diferentes estrategias de internacionalización.

Referencias

ALLOWAY, Lawrence. Art. *The Nation*, 35 mayo 1979.

ARDILA GARCÉS, Federico. *Las tramas del modernismo: Mecenazgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*. 2018. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

CASTELLANOS OLMEDO, Adriana. Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, Buenos Aires, n. 8, pp. 17-30, 2016. Disponible en: https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2016-1-08-a03/. Consultado el: 22 diciembre 2024.

CASTELLANOS OLMEDO, Adriana. *Intercambios, representaciones y programas de la gráfica en Cali, Colombia, en la conformación de redes culturales en América Latina y el Caribe en los años setenta*. 2022. Tesis (Doctorado en Historia) – Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *A Bienal de São Paulo e a América Latina: Trânsitos e tensões (1950-1970)*. Campinas: Editora Unicamp, 2023.

GARCÍA, María Amalia. Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXXVIII, n. 109, 2016.

GIUNTA, Andrea. Comentarios sobre la reunión realizada en Oaxaca y propuestas para Bellagio. Disponible en: www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bellagio/complets/giunta_bellagio96.pdf. Consultado el: 15 mayo 2020.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

GIUNTA, Andrea. *¿Dónde comienza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GLUSBERG, Jorge. *Boletín del CAYC*. Buenos Aires: CAYC, 1970. Archivo Bienal Coltejer, Museo de Antioquia.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Katia. *Rutas de la Vanguardia en Colombia: Cali y Medellín en los largos años sesenta*. 2020. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) – Universidad Nacional Autónoma de México.

POLÉMICA sobre la Bienal: los artistas opinan. En: *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*. Medellín: Suramericana de Seguros, 2000. Archivo Bienal Coltejer, Museo de Antioquia.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México D.F: Siglo XXI, 2005.

URIBE DE URDINOLA, Maritza. El dibujo y el grabado serán el arte de las masas. *El País*, Cali, 1970.

URIBE ECHAVARRIA, Rodrigo. Discurso de apertura de la I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer. En: *Catálogo de la muestra*. Medellín, 1968.

Geopolítica institucional en dos colecciones de arte brasileño en Canadá

Alena Robin
Associate Professor
Department of Visual Arts
Western University, Canada

Resumen: Cuando se mencionan las relaciones geopolíticas entre Brasil y Canadá, es muy común referirse a la empresa Brascan, una compañía canadiense que se estableció en Brasil a finales del siglo XIX, dedicada al transporte por tranvía, abastecimiento de luz eléctrica, teléfono, gas, y agua. Llegó a ser una empresa muy poderosa, empleó a muchos brasileños, y duró en el país hasta finales de los años 1970. Lo que es menos conocido es el papel que Brascan jugó, y uno de sus últimos presidentes, John Henderson Moore, en introducir el arte brasileño en Canadá. Mi propósito es dar a conocer las colecciones de arte brasileño del Art Gallery of Ontario (AGO), en Toronto y en el Museum London, en la ciudad del mismo nombre, en Ontario, a través de documentos de primera mano y análisis de las obras de arte.

Palabras clave: Canadá, Brascan, John Henderson Moore, Museum London, Art Gallery of Ontario.

Abstract: When addressing business relations between Canada and Brazil, it is common to refer to Brascan, a Canadian company established in Brazil in the late 19th century as a tramway, light, and power company. It grew to be quite successful, employed many Brazilians, and stayed in the country until the late 1970s. What is less well-known is the role Brascan, and one of its last presidents, John Henderson Moore, played in introducing Brazilian art in Canada. In this occasion, I will address two fundamental initiatives, through archive works and close study of the Brazilian collections preserved in the Art Gallery of Ontario (AGO), in Toronto and Museum London (in London, Ontario).

Keywords: Canada, Brascan, John Henderson Moore, Museum London, Art Gallery of Ontario.

Al mencionar las relaciones geopolíticas entre Brasil y Canadá, es común referirse a Brascan, compañía canadiense establecida en Brasil a finales del siglo XIX, dedicada al transporte por tranvía y abastecimiento de energía eléctrica, teléfono, gas y agua en varias ciudades de Brasil (Barbosa, 2017 y 2007; Best y Shortell, 1988).[1] Llegó a ser una empresa muy poderosa, en los años 1940 empleaba a 50,000 personas, y se retiró del país a finales de los años 1970. Una faceta poco conocida es el papel que Brascan jugó para introducir el arte brasileño en Canadá gracias a uno de sus últimos presidentes, John Henderson Moore. La colección de arte brasileño de la Art Gallery of Ontario (AGO) se origina en una exposición itinerante auspiciada por Brascan que viajó por Canadá entre los años 1975-1976, mientras la colección de Museum London fue adquirida por el señor Moore durante su estancia en Brasil en los años 1970 siendo presidente de Brascan, y fue donada al Museum London en 1985. Mi propósito es dar a conocer estas

El presente proyecto agradece el apoyo de Western University (Strategic Support for SSHRC Success Program, 2022-2023, Research Knowledge Mobilization, Creation & Innovation Grant, 2023-2024), y del Social Sciences and Humanities Research Council, Partnership Engagement Grant (2023-2024). Agradezco la colaboración de mis asistentes de investigación en el proyecto, Rodrigo de Alcântara, Lauren Puley, y Bruno Sinder, así como el apoyo del personal de la Art Gallery of Ontario y del Museum London.

1 El nombre de Brascan se impuso en 1969, anteriormente se conocía como Brazilian Traction, Light, and Power Company Limited.

dos importantes colecciones de arte brasileño poco conocidas en Canadá, y de alguna manera pagar tributo a John Moore, quien hizo posible estas colecciones.

John Henderson Moore (1915-1997) fue un exitoso hombre de negocio y un entusiasta amante de las artes. Con su esposa Elizabeth Wood (1917-2017) empezaron a coleccionar arte en 1945, comprando una obra de arte al año, para su propio placer, y no como una inversión (Moore, 1980). John Moore nació y creció en London, Ontario, y después de trabajar en Toronto, regresó a su ciudad natal en 1952. La pareja empezó a involucrarse en la escena artística local y su apoyo fue particularmente importante en el establecimiento de un nuevo edificio para el museo de arte inaugurado en 1989 (Poole, 1984). En 1969, John Moore fue nombrado presidente del consejo de la cervecería Labatt, en la ciudad de London, y presidente de Brascan, con oficinas en Toronto (Moore, 1972). En sus viajes de negocio, incluyendo sus estancias en Brasil, el señor Moore interactuaba con las comunidades artísticas de varias ciudades y obras de estos centros entraron en su colección (Poole, 1984).

Entre 1974 y 1976, los Moore donaron más de 400 obras de su colección privada a la Ontario Heritage Foundation, quien designó a Museum London como custodio de esta colección (Moore, 1980). La donación inicial fue creciendo a través de los años y el desarrollo de la colección permanente del museo fue enriquecida por el aporte de la pareja (Smart, 1990). Las obras eran de tamaño modesto pues habían sido adquiridas para ser apreciadas en su residencia. La colección estaba compuesta principalmente de obras de artistas europeos y canadienses del siglo XX. En cuanto al arte latinoamericano, a parte de la colección brasileña, tema de este ensayo, en algún momento Museum London poseyó una obra de Fernando Botero, y aún conserva una instalación de Jesús Rafael Soto, también donadas por el señor Moore.

Brascan, la diplomacia cultural y el nacimiento de un proyecto

Una carta fechada en noviembre de 1972 resume previas conversaciones entre E. Murray Tevlyn, director de relaciones públicas de Brascan, y William J. Withrow, director de la AGO, para que el museo recibiera una exposición de pintura contemporánea brasileña (Murray Tevlyn, 1972). La razón principal de esta exposición fue la política extranjera canadiense y su falta de conocimiento y comprensión sobre América Latina. Brascan, establecida por más de 70 años en Brasil podía compartir su experiencia sobre el tema. La compañía siempre abogaba por un mejor entendimiento entre Brasil y Canadá, para beneficio de ambos países en términos comerciales y culturales. Se determinó que, dada la vitalidad de la pintura brasileña contemporánea, el paso más lógico para iniciar un programa de colaboración entre ambas naciones era que Brascan financiaría una exposición de arte brasileño contemporáneo en Canadá. La compañía ofrecía comprar obras de los pintores más representativos de varias corrientes del arte brasileño, asistido por un comité de selección conformado de las figuras más prominentes del mundo del

arte brasileño (Bastos, 1973). La empresa buscaba establecer una colaboración con una galería de arte en Canadá, con la capacidad de entablar contactos para que la exposición viajara a distintas partes del país.

En lo general, el proyecto se cumplió casi exactamente como fue delineado en los planes iniciales de 1972. En estas tempranas conversaciones, también se mencionó hacer exposiciones individuales de algunos artistas brasileños en Canadá, como Yutaka Toyota y Osmar Dillon, pero no se concretizaron estos proyectos (Bastos, 1973).

10 artistas brasileños: una exposición itinerante en Canadá

El director del AGO manifestó interés en reunirse con el comité de selección de las obras y visitar galerías de arte en Rio de Janeiro y São Paulo. Brascan ofreció cubrir sus gastos y hacer todos los arreglos necesarios para facilitar contactos con la escena artística brasileña (Murray Tevlyn, 1972). La correspondencia entre Withrow y José Rubem Fonseca, director de publicidad e información de Brascan, confirma que la selección de obras no se terminó durante la visita, pero fue finalizada por el comité, basada en una lista de preferencias establecida por Withrow durante su visita (Withrow, 1973a). Por ejemplo, hubo discusión alrededor de la corriente de arte llamada primitiva y al final se decidió eliminar esta categoría del proyecto. Withrow no siempre estuvo de acuerdo con el comité en cuanto a la selección de los artistas. Por diferentes razones, se opuso a ciertas inclusiones y cuestionó unas omisiones (Withrow, 1973b). Para agosto de 1973, algunas adquisiciones ya se habían realizado, pero la planeación de la exposición se pospuso hasta 1975, en parte debido a la complejidad de adquirir y mandar las obras desde Brasil a Canadá, pero sobre todo por la construcción de un nuevo edificio para la AGO, que se inauguró en octubre de 1974 (Fonseca, 1973a).

Figura 1: Tomie Ohtake, *Opus 3*, 1973. Oil on canvas, Overall: 165.1 x 165.1 cm. Art Gallery of Ontario. Gift of Brascan Limited, 1976. 76/184. © Instituto Tomie Ohtake. Photo: AGO

Los artistas seleccionados estaban en alta demanda, y las obras seleccionadas para el proyecto canadiense se expusieron en museos de alto nivel en Brasil, como el Museo de Arte Moderno de São Paulo, y algunos de los artistas seleccionados por Withrow ganaban importantes premios y reconocimientos en la escena brasileña (Fonseca, 1973c). La mayoría estaba activa en la escena internacional, menos Paulo Roberto Leal, que, a sus 28 años, era el más joven del grupo. El comité brasileño, en consulta con Withrow, finalmente seleccionó 30 obras de arte, 3 por cada artista. Los artistas provenían de diferentes tradiciones de la escena artística de Brasil, e incluían pintura al óleo, acrílico, escultura de acero y materiales mixtos. La lista de artistas incluye: Antonio Maia, Arcangelo Ianelli, Ivan Freitas, João Câmara, Osmar Dillon, Paulo Roberto Leal, Rubem Valentim, Rubens Gerchman, Tomie Ohtake, Yutaka Toyota. Antes de viajar a Canadá, la colección fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de São Paulo y de ahí viajó al Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. La posibilidad de exponerla en Brasília fue considerada, pero no se realizó (Bastos, 1974).

Figura 2: Rubem Valentim, *Emblem No.16*, 1973. Acrylic on canvas, Overall: 150.5 x 100.3 cm. Art Gallery of Ontario. Gift of Brascan Limited, 1976. 76/190. © Rubem Valentim Institute. Photo: AGO

El papel del señor Moore en la planeación de la exposición fue discreto, pero una multitud de empleados de Brascan estuvieron involucrados y se debe entender que estaban atendiendo sus solicitudes. Moore aprobó los gastos para el transporte interno de la exposición dentro de Canadá, y el costo de la publicación del catálogo. La publicación se hizo en inglés y francés, los idiomas oficiales de Canadá, e incluye un prefacio de Withrow, director del AGO, una

introducción por Walmir Ayala, crítico de arte y miembro del comité de apoyo en Brasil, una biografía de cada artista con una fotografía en blanco y negro, y la reproducción a color de cada una de las obras de arte incluidas en la exposición. El señor Moore es mencionado un par de veces alrededor del desarrollo de la exposición. Por ejemplo, participó en la planeación de la inauguración, expresando su deseo de que el embajador de Brasil en Canadá acudiera a la ceremonia de apertura, y el señor Moore también organizó una cena para la noche. Además, las invitaciones se mandaron a nombre del señor Moore y del presidente del AGO (Murray Tevlyn, 1974). El señor Moore también fue consultado para la distribución de las obras de arte al terminar la exposición itinerante (Cecil-Stuart, 1976).

Figura 3: Photographer unknown. Viewing "Testimonial" by João Câmara at the exhibition opening of *10 Brazilian Artists*, presented by Brascan Ltd., Sr. Enaldo Camaz de Magalhães, Chargé d'Affaires, Brazilian Embassy in Canada; William Withrow, Director of AGO; John H. Moore, President, Brascan Ltd.; and Marvin B. Gelber, President, AGO, April 4, 1975. AGO Photographic Collection, Edward P. Taylor Library & Archives, Art Gallery of Ontario. 4367. Artwork © João Câmara. Photo: AGO.

Después de la inauguración en el AGO, la colección hizo una gira por diferentes ciudades de Canadá, desde la costa Este hasta las Praderas canadienses. El servicio de extensión del AGO en Toronto estuvo a cargo de la logística, contactando a museos y otras instituciones artísticas con las cuales había colaborado en el pasado. La galería de Oakville, en los suburbios de Toronto, rechazó la invitación debido a una "fatiga de la exposición" ya que la exposición ya había viajado a varias ciudades de Ontario (Hushion, 1975). El National Arts Centre en

Ottawa fue contemplado como posible destino en la capital, pero después de una visita del sitio, se consideró el lugar inapropiado para la exposición, pues no había sido construido para exposiciones de artes visuales y presentaba varias limitaciones (Hamilton Southam, 1975). El Glenbow-Alberta Institute en Calgary y la Vancouver Art Gallery fueron contempladas, pero al final no participaron en la exposición, en el primer caso por mudarse a un nuevo edificio, y en el segundo caso, por la falta de disponibilidad en su agenda (Watkinson, 1974). Tal como el plan inicial se había propuesto, Brascan se hizo cargo de los costos de las adquisiciones de las obras, el envío, seguro, publicación del catálogo, y otros gastos de la exposición itinerante.

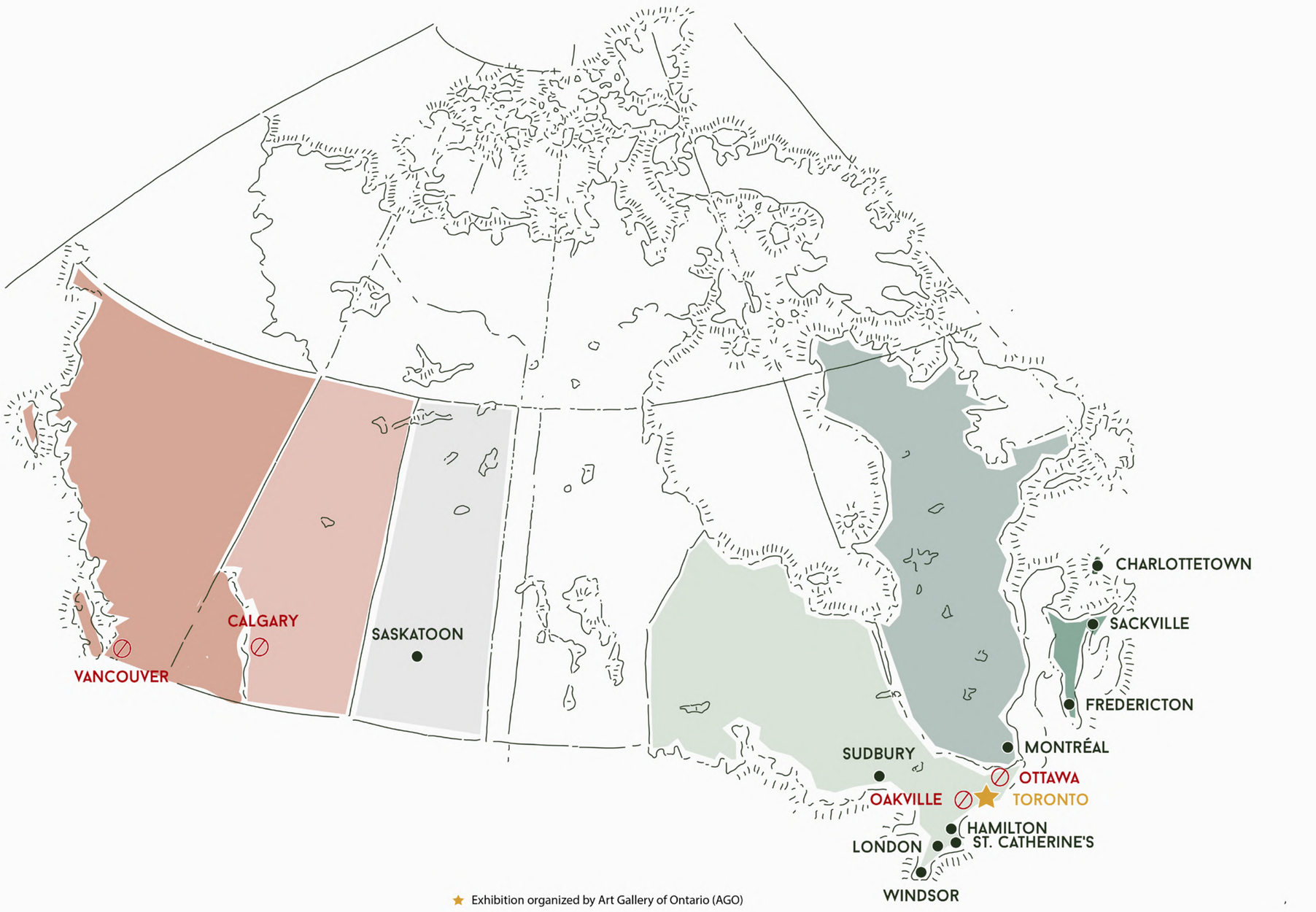


Figura 4: Mapa de Canadá, indicando el itinerario y ciudades que recibieron la exposición itinerante. © Brittany Forrest.

AGO (5-27 de abril, 1975); Sudbury Museum and Arts Centre (20 de junio-23 de julio, 1975); London Art Gallery (1-29 de agosto, 1975); Art Gallery of Hamilton (5-26 de septiembre, 1975); The Art Gallery of Windsor (3 de octubre–2 de noviembre, 1975); The Saskatoon Gallery and Conservatory Corporation (15 de noviembre-15 de diciembre, 1975); St. Catharines and District Art Council (9 de enero - 8 de febrero, 1976); Musée d'Art Contemporain in Montréal (1-26 de marzo, 1976); Confederation Centre of the Arts in Charlottetown, PEI (6-25 de abril, 1976); Beaverbrooks Art Gallery in Fredericton, NB (6-30 de mayo, 1976); Owens Art Gallery in Sackville, NB (8 de junio - 4 de julio, 1976).

También se menciona que Moore estaba en comunicación con socios suyos para organizar la exposición en Chicago y Detroit (Murray Tevlyn, 1974). Durante una visita a Washington,

Withrow entabló conversación con el Brazilian Cultural Institute quien mostró interés por recibir la exposición y Moore fue consultado al respecto (Withrow, 1975). Sin embargo, los planes para que la exposición viajara al sur de la frontera canadiense no tuvieron éxito.

Recepción de *10 artistas brasileños*

Dos materiales audiovisuales complementaban la exposición: una película ofrecía una visión general del arte contemporáneo brasileño y otra fue realizada específicamente para acompañar la exposición y presentar información acerca de los 10 artistas seleccionados.[2] A pesar de este apoyo didáctico, la apreciación de la exposición fue de alguna manera mitigada por el hecho de que el público canadiense no había sido anteriormente expuesto al arte brasileño. Este aspecto fue mencionado por Museum London cuando recibió las transparencias de las obras con la invitación a participar en la exposición itinerante. El comité expresó su sorpresa al comentar que la obra era muy internacional en carácter, pero a la vez reconociendo que ninguno de ellos estaba familiarizado con el arte brasileño y esperaban tal vez algo con "sabor más sudamericano" (O'Brien, 1974).

Los registros de asistencia sometidos por las diferentes galerías estimaron los números de visitantes. Solo la Art Gallery of Hamilton ofreció un comentario que permite entender cómo la exposición fue recibida: "fue bien atendida, pero no gustó mucho" (Art Gallery, 1975). El periódico local *The Spectator*, por su parte aludió al título de la exposición que ofrecía un tono nacionalista, creando la expectativa de una colección representativa del país, algo que la exposición contradecía, pues "las pinturas e instalaciones a la vista eran tales que podrían haber sido producida en cualquier país del mundo" (The Spectator, 1975). Esta falta de "identificación nacional inmediata" es algo que Withrow había mencionado en la introducción del catálogo, y que también se describe en carteles didácticos de algunos de los centros artísticos participantes de la exposición, lo cual pudo haber influido en la opinión del público (10 Brazilian Artists, 1975). Por su parte, la Confederation Centre of the Arts en Charlottetown reportó unas "reacciones mixtas de la exposición global – pero respuesta favorable a obras individuales" y señaló que el público hizo preguntas (Confederation Centre, 1976). El *London Free Press*, periódico de la ciudad de London, describió la exposición como un reflejo de "la naturaleza exuberante del paisaje brasileño y el rango internacional que Brasil está adquiriendo. El color y la variedad de obras reflejan una cultura que se mueve rápidamente donde el cambio constante ha resultado en un arte que integra técnica, estilo, e imaginería" (Andreae, 1975).

---

2 Memo interno de Mela a Anne, Art Gallery of Ontario, Nov. 20, 1974, General Organization, Ten Brazilian Artists, File #1: Exhibition Data, Correspondence, Exhibition Services, Box 91, Archivo AGO. No he podido acceder a este material.

Después de la gira en las 10 ciudades

Al completar la gira de la exposición, Brascan puso las obras a la disposición de los centros que habían participado en la exposición. El AGO seleccionó 17 obras, pero los criterios de selección no se expresan claramente en la correspondencia revisada. Las demás instituciones fueron contactadas de manera simultánea con una lista de las obras disponibles, donde se les pedía que regresaran la lista marcando sus preferencias.

La distribución de las obras quedó de la siguiente manera: Musée d'art contemporain, Montreal: Ivan Freitas, *Mechanical Face*, João Câmara, *Circus Image*; Laurentian Art Centre, Sudbury: Antonio Maia, *Life*, Arcangelo Ianelli, *Orange in Diagonal*; Owens Art Gallery, Sackville: Paulo Roberto Leal, *Image 22*, Rubem Valentin, *Emblem no. 17*; Confederation Art Centre, Charlottetown: Yutaka Toyota, *Space-Harmony*, Mendel Art Gallery, Saskatoon: Rubens Gerchman, *Language*, Tomie Ohtake, *Opus no. 2*; Art Gallery, Windsor: Paulo Roberto Leal, *Image 23*; Art Gallery of Hamilton: Rubens Gerchman, *Penetration*; Rodman Hall Art Centre, St. Catherines: Antonio Maia, *Expentency*, João Câmara, *Woman and Five Seasons*, Rubens Gerchman, *Scar*.

La Beaverbrook Art Gallery en Fredericton declinó la oferta, pues decía que el arte brasileño contemporáneo estaba fuera del enfoque de su colección permanente, el espacio restringido y los fondos limitados y "las probabilidades de que una obra de esta exposición fuese expuesta las veces que su calidad lo amerita no es muy alta" (Lumsden, 1977). Museum London tampoco adquirió obras para el museo, indicando limitaciones del espacio, y el hecho de que su colección era predominantemente canadiense, agregando que una sola pintura brasileña sería "como un pez fuera del agua" (O'Brien, 1977). Pero las cosas estaban a punto de cambiar.

Museum London y su colección de arte brasileño

Actualmente, Museum London tiene en su colección 31 obras entre pinturas, grabados y textiles de 24 artistas, siendo la colección más numerosa de arte brasileño en Canadá. La colección era más grande, pero a principios del siglo XXI, 9 obras fueron dadas de baja.[3] La colección fue ensamblada a raíz del trabajo del señor Moore con Brascan, durante la estancia de la pareja en Brasil. La colección fue donada al Museo London en 1985 y poco después fue expuesta en dos ocasiones en el museo, en las exposiciones *Brazilian Painting from the Collection* (diciembre 1985–junio 1986) y *Brazilian Art in the Permanent Collection* (diciembre 1987-febrero 1988). Sin embargo, no se publicó catálogo alguno, el archivo del museo no tiene rastro de las propuestas curatoriales, ni hay fotografías de la instalación. El periódico local, *The London Free Press*, es muy genérico en sus comentarios por lo que no resulta claro cómo las exposiciones

3 La colección contaba originalmente con obras de los siguientes artistas: Carlos Scliar, Frans Krajcberg, Jose Paulo Moreira da Fonseca, Manabu Mabe, Milton da Costa, Roberto Burle Marx, Reynaldo Fonseca.

fueron recibidas por el público. Desafortunadamente, Museo London tiene poca documentación sobre su colección brasileña, y en la actualidad permanece en la bodega del museo.

La lista de los artistas es como sigue: Antonio Maia, Bruno Tausz, César G. Villela, Elenir de Oliveira Teixeira, Enrico Bianco, Farnese de Andrade, Fernando da Silva, Francisco da Silva, Genaro de Carvalho, Gilda Azeredo de Azevedo, Glauco Rodrigues, Hélio Basto, Hélio Rôla, Ivan Moraes, Jorge Maia, José Saboia, Luciano Maurício, Manoel Alexandre Filho, Manoel Chatel Dias, Manxa (Ziltamir Soares de Maria), Napoleão Poty Lazzarotto, Raquel Trindade Kambinda, Renina Katz, Sebastião Januário.

Figura 5: Elenir de Oliveira Teixeira (Brazilian, b. 1935), *Untitled*, 1973, acrylic on canvas, 35 x 48.9 cm, Collection of Museum London, Gift of Mr. & Mrs. John H. Moore, London, Ontario, 1985

Muchas obras en la colección brasileña de Museo London son figurativas e ilustran temas relacionados con la identidad brasileña, por ejemplo, el sincretismo religioso, el folklore, y la cultura popular. Hay escenas de paisajes, como hay escenas de interiores que podrían describirse como "típicamente brasileños". Este aspecto es interesante pues balancea la falta de carácter brasileño a que se aludió alrededor de la exposición itinerante de los *10 artistas brasileños*. También es interesante notar que dos artistas inicialmente mencionados en la correspondencia

temprana del proyecto de los *10 artistas brasileños* no figuran en la selección final, pero obras suyas fueron adquiridas por los Moore y forman parte de la colección de Museo London: Manoel Alexandre Filho y Farnese de Andrade (Fonseca, 1973b). Solo el artista Antonio Maia figura en ambas colecciones.

Figura 6: Manuel Alexandre Filho (Brazilian, b. 1932), *Carangueijo e Cajus*, 1970, oil on masonite, 35 x 53.9 cm, Collection of Museum London, Gift of Mr. & Mrs. John H. Moore, London, Ontario, 1985

Al iniciar mi estudio de la colección de Museum London, una de mis metas era reactivar la colección. Mientras sigo adelante con la investigación de la colección de London, es importante tener presente la colección de la Galería de Arte de Ontario ya que se originaron en un contexto similar: Brascan y el señor Moore. Este proyecto es un primer paso para apreciar y estudiar de manera apropiada el arte brasileño en Canadá, una semilla que sembró Brascan hace más de 50 años.

Referencias de archivos, Art Gallery of Ontario, Edward P. Taylor Library & Archives

ART GALLERY OF HAMILTON, Publicity and Attendance Report, September 6-26, 1975, Extension Services, Box 92, Exhibitions General, 10 Brazilian Artists, File # 6: Publicity and Attendance Reports.

BASTOS, Martha. Carta a W.J. Withrow, Mayo 15, 1973, Exhibitions: Curatorial 1975-1976A, Ten Brazilian Artists, April 5-27, 1975.

BASTOS, Martha. Carta a W.J. Withrow, Feb. 13, 1974, Exhibitions: Curatorial 1975-1976A, Ten Brazilian Artists, April 5-27, 1975.

CECIL-STUART, Wendy M. Carta a W.J. Withrow Agosto 24, 1976, Exhibitions: Curatorial, 1975-1976A, Ten Brazilian Artists.

CONFEDERATION CENTRE ART GALLERY, Exhibition Attendance and Publicity Report, April 1976, General Organization, Ten Brazilian Artists, File #1: Exhibition Data, Correspondence, Box 91.

FONSECA, José Rubem. Carta a W.J. Withrow, Agosto 16, 1973a, Extension Services, Exhibitions General, Ten Brazilian Artists, File # 1, Box 91, Correspondence with Coordinators.

FONSECA, José Rubem. Carta a E.M. Tevlin, Sept. 11, 1973b, Exhibitions: Curatorial 1975-1976A, Ten Brazilian Artists, April 5-27, 1975.

FONSECA, José Rubem. Carta a W.J. Withrow, Nov. 29, 1973c, Extension Services, Exhibitions General, Ten Brazilian Artists, file # 1, Correspondence with Coordinators, Box 91

HAMILTON SOUTHAM, G. Carta a E. Murray Tevlin, Mayo 23, 1975, General Organization, Ten Brazilian Artists, File #1: Exhibition Data, Correspondence, Exhibition Services, Box 91.

HUSHION, Nancy. Carta a W.J. Withrow, Junio 20, 1975, General Organization, Ten Brazilian Artists, File #1: Exhibition Data, Correspondence, Exhibition Services, Box 91.

LUMSDEN, Ian G. Carta a Roald Nasgaard, Feb. 10, 1977, Exhibitions: Curatorial, 1975-1976A, Ten Brazilian Artists.

MOORE, J.H. Biographical Details, Feb. 1972, Exhibitions: Curatorial 1975-1976A, Ten Brazilian Artists, April 5-27, 1975.

MURRAY TEVLYN, E. Carta a W.J. Withrow, Nov. 23, 1972, Exhibitions: Curatorial 1975-1976A, Ten Brazilian Artists, April 5-27, 1975.

MURRAY TEVLYN, E. Carta a W.J. Withrow Oct. 11, 1974, Co-ordination, Gallery Openings, 1974-1976, Openings 1975, Ten Brazilian Artists

O'BRIEN, P.D. Carta a W.J. Withdrow, Junio 12, 1974, Extension Services, Exhibitions General, box 91, Ten Brazilian Artists, File #2: Correspondence, Insurance, Arrangements, 1974-1976, Correspondence with Circulating Centres.

O'BRIEN, P.D. Carta a Roald Nasgard, Marzo 15, 1977, Exhibitions: Curatorial, 1975-1976A, Ten Brazilian Artists.

THE SPECTATOR, "Brazil's Artists Striking," Sept. 13, 1975, Extension Services, Box 92, Exhibitions General, 10 Brazilian Artists, File # 6: Publicity and Attendance Reports.

WATKINSON, Anne. Carta a Lorne Render, Sept. 11, 1974, Correspondence with Circulating Centres, The Brazilian Artists, file #2: Correspondence, Insurance Arrangements, General Organization, Ten Brazilian Artists, Box 91.

WITHROW, W.J. Carta a José Rubem Fonseca, Abril 6, 1973a, Extension Services, Exhibitions General, Ten Brazilian Artists, file # 1, Correspondence with Coordinator, Box 91.

WITHROW, W.J. Carta a José Rubem Fonseca, Junio 6, 1973b, Extension Services, Exhibitions General, Ten Brazilian Artists, file # 1, Correspondence with Coordinators, Box 91.

WITHROW, W.J. Carta a E. Murray Tevlin Abril 1, 1975, Exhibitions: Curatorial 1975-1976A, Ten Brazilian Artists, April 5-27, 1975.

Referencias bibliográficas

10 BRAZILIAN Artists/10 artistes brésiliens. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1975.

ANDREAE, Janice. Artists Show Mood of Brazil. Exuberant, vigorous. *London Free Press*, August 20, 1975.

BARBOSA, Rosana. *Brazil and Canada: Economic, Political, and Migratory Ties, 1820s to 1970s*. Lanham, Maryland: Lexington Books, an imprint of Rowman & Littlefield Group, Inc, 2017.

BARBOSA, Rosana. *Brazil and Canada in the Americas*. Halifax, N.S: Gorsebrook Research Institute, 2007.

BEST, Patricia; SHORTELL, Ann. *The Brass Ring: Power, Influence, and the Brascan Empire*. Toronto: Random House of Canada, 1988.

GETTY, Cassandra; FAIR, Barry. *The Desire to Acquire: London Collects*. London, ON: Museum London, 2016.

MOORE, John H. *The Moore Gift: To the Ontario Heritage Foundation: London Regional Art Gallery, London, Canada: Exhibition, June 20-August 17, 1980.* London, Ont: The Gallery, 1980.

POOLE, Nancy Geddes. *The Art of London, 1830-1980*. London, Ont: Blackpool Press, 1984.

ROBERTSON, Kirsty; ANDERSON, Stephanie G; DIGGON, Elizabeth; MOUSSA, Ahlia; SMITH, Sarah E. K. 'More a Diplomatic than an Esthetic Event': Canada, Brazil, and Cultural Brokering in the São Paulo Biennial and 'Isumavut.' *Journal of Canadian Studies* 47 (2): 60–88, 2013. https://doi.org/10.3138/jcs.47.2.60.

ROBIN, Alena. Mapping the Presence of Latin American Art in Canadian Museums and Universities. *Latin American and Latinx Visual Culture* 1 (2): 33–57, 2019. https://doi.org/10.1525/lavc.2019.120004.

SMART, Tom. *The Collection, London, Canada*. London, Ont: London Regional Art and Historical Museums, 1990.

A evocação da radicalidade na exposição *Manobras Radicais*: intervenções ou fluxo feministas?

Camila Vitório Siqueira
Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Resumo: O presente trabalho pretende construir uma análise da exposição Manobras Radicais realizada em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, com a curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff. A construção dessa análise tem como referência central os conceitos e metodologias da historiadora social da arte Griselda Pollock. A partir disso, se questiona se essa exposição construiu uma crítica contundente das estruturas de ocultação dos trabalhos realizados por mulheres artistas, nela apresentados, ou se as estruturas canônicas da história da arte foram apropriadas para se refletir sobre a exposição, sem que fossem problematizados seu processo de construção discursiva e como este asseverou a obliteração de determinados grupos.

Palavras-chave: Feminismo Artístico, História das Exposições, História da Arte.

Abstract: The present paper aims to construct an analysis of the exhibition Manobras Radicais, held in 2006 at the Centro Cultural Banco do Brasil in São Paulo, curated by Heloisa Buarque de Hollanda and Paulo Herkenhoff. The foundation of this analysis is based on the concepts and methodologies of social art historian Griselda Pollock. From this perspective, the paper questions whether the exhibition constructed a sharp critique of the structures that obscure the work of the women artists presented, or if the canonical structures of art history were appropriated to reflect on the exhibition without problematizing its discursive construction process and how it perpetuated the erasure of certain groups.

Keywords: Artistic Feminism, Exhibition History, Art History.

Introdução

As instituições têm realizado contribuições para o afrouxamento dos cânones da história da arte, atuando para a participação de grupos sistematicamente olvidados – mulheres, negros, dissidentes sexuais, dentro do diálogo do sistema artístico. Essas ações podem ser vistas na realização de exposições coletivas e individuais comprometidas com esses grupos.

Essas exposições permitem combater o apagamento desses atores nas esferas da arte, expandir o conhecimento do público sobre os trabalhos produzidos, compreender questões sociais e políticas muitas vezes presentes nesses trabalhos, aumentar a bagagem e repertório visual dos espectadores e tecer percepções inéditas sobre o mundo, refletindo sua construção através das violências sistemáticas que estão presentes na confecção da história da arte e outras áreas, mas principalmente entendendo outras percepções até então ocultas das narrativas centrais e colocando-as como pares, devido à sua potência cultural, narrativa e visual.

Exclusivamente, no que tange à produção realizada por mulheres artistas, foram realizadas diversas exposições acerca da sua produção no contexto brasileiro. E apesar da atuação pouco efusiva da mídia em relação a essas exposições (Trizoli, 2023), algumas ganharam notável sucesso no público e trouxeram recortes importantes sobre essa produção para o Brasil.

Tendo como foco um desses empreendimentos, o presente trabalho pretende construir uma análise da exposição *Manobras Radicais* realizada em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, com a curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff. Para construção crítica dessa análise, o trabalho irá abarcar como referência central os conceitos e metodologias da historiadora social Griselda Pollock. Essa escolha provém da relevância conceitual de Griselda Pollock para abordagens afiliadas ao feminismo artístico e permite tensionar esses discursos, pondo questões como "*Is adding women to art history the same as producing feminist art history?*" (Pollock, 1998, p. 1),[1] trazendo tal indagação para a esfera expositiva e questionando se essa exposição promove uma crítica contundente das estruturas de ocultação do trabalho realizado por mulheres artistas, nela apresentados, ou se ela se apropria das estruturas canônicas da história da arte sem problematizar sua construção baseada no asseguramento de determinadas exclusões.

Tendo em vista esse arcabouço conceitual, a exposição será analisada, privilegiando-se o seu contexto de ocorrência, sua importância, as distinções entre os curadores, suas atuações e seus possíveis impactos, quais perguntas são cardeais no discurso curatorial e como são desenvolvidas, buscando-se traçar o significado de radicalidade evocado pelos curadores.

A análise terá como fonte principal o catálogo da exposição, devido à impossibilidade da autora de estar presente na exposição e tal documento ser uma forma de se recompor discursivamente a exposição e se recuperar parcialmente o evento expositivo.

Manobras Radicais

A exposição *Manobras Radicais* (Figura 1) foi realizada entre os dias 08 de agosto e 15 de outubro de 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, com curadoria do crítico de arte Paulo Herkenhoff e da crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda. O recorte de *Manobras Radicais* reuniu sessenta e uma artistas brasileiras,[2] atuantes entre os anos de 1886 e 2005. Essa seleção, além de compor um quadro abrangente e importante da produção de mulheres artistas brasileiras, também enunciou desde o início uma postura abertamente feminista, demonstrando um posicionamento pioneiro no campo expositivo brasileiro. No próprio catálogo, logo no seu primeiro parágrafo, essa postura é destacada:

---

1 Adicionar mulheres à história da arte é o mesmo que produzir história da arte feminista? (tradução da autora).

2 Conforme a lista de obras expostas, reproduzidas entre as páginas 232 e 237 do catálogo da exposição, estavam presentes em *Manobras Radicais*, as artistas: Adriana Varejão, Amélia Toledo, Ana Maria Tavares, Ana Miguel, Ana Vitória Mussi, Anita Malfatti, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Beatriz Milhazes, Brígida Baltar, Carmela Gross, Clarissa Borges, Claudia Andujar, Cristina Salgado, Eliane Prolik, Elida Tessler, Elisa de Magalhães, Ester Grinspum, Fayga Ostrower, Fernanda Gomes, Iole de Freitas, Jac Leirner, Karin Lambrecht, Karin Schneider, Katie Van Scherpenberg, Leda Catunda, Lena Bergstein, Leonora de Barros, Letícia Parente, Márcia Xavier, Maria Bonomi, Maria Martins, Marilá Dardot, Mira Schendel, Nailana Thielly, Nazareth Pacheco, Niura Bellavinha, Paula Sampaio, Paula Trope, Regina Silveira, Regina Vater, Renina Katz, Rivane Neuenschwander, Rochelle Costi, Rosana Palazian, Rosana Paulino, Rosangela Rennó, Sandra Cinto, Sônia Andrade, Tarsila do Amaral, Tatiana Grinberg, Thereza Miranda, Tomie Ohtake, Walda Marques, Wanda Pimentel e Zélia Salgado.

> Esta é uma exposição brasileira que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias e manobras. Grandes ou pequenas manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloisa Buarque de Hollanda, crítica literária (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 9).

Essa conduta demonstra o ineditismo discursivo da exposição e a opção por uma construção baseada no discurso dialógico. Isso pode ser visto na estruturação do próprio catálogo, pontuado pelas marcações de "fala" de ambos os curadores e pela combinação de duas falas especializadas (a de Hollanda e a de Herkenhoff) de âmbito distintos, como apontou Hollanda (2006, p, 15): "A especialização tem se tornado, comprovadamente, cada vez mais ineficaz para produzir conhecimento, o que, no fim das contas, é a tarefa real da curadoria". A interseção entre pontos de vistas contribuiu para a concepção de um discurso abrangente e qualificado, sem as limitações dos modelos canônicos, sobre a produção dessas artistas. Produções que necessitavam de um olhar interdisciplinar devido ao fato de serem atravessadas por particularidades sociais, políticas e discursivas, que fogem às categorizações unicamente formais e estilísticas.

Figura 1: Reportagem realizada sobre a exposição Manobras Radicais.
Fonte: https://www.uol.com.br/esporte/videos/videos.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicais-04029C-316CD4A143A6. Acesso em: 20 nov. 2023.

Nesse aspecto, cabe destacar a trajetória dos curadores e como eles convergiram para que empreendessem o projeto expositivo de *Manobras Radicais*. Primeiramente, Heloísa Buarque de Hollanda ou, como prefere ser chamada atualmente, Heloísa Teixeira,[3] com formação concentrada na literatura e mais tarde na sociologia da cultura, construiu sua pesquisa tendo como focos sociedade, gênero, etnicidade e poesia, acumulando ampla bibliografia. Hollanda con-

---

3 Em entrevista recente, para a sessão de Cultura do Jornal O Globo, ás vésperas de assumir cadeira na ABL, a pesquisadora anunciou a mudança de nome de Heloísa Buarque de Hollanda para Heloísa Teixeira, renunciando ao sobrenome do seu falecido marido e restabelecendo a sua alcunha materna. Segundo a pesquisadora, essa decisão vem da percepção despertada pela sua consciência feminista e da contradição de continuar usando o nome do seu falecido marido. No entanto, no presente trabalho, optamos por manter o nome Heloísa Buarque de Hollanda, tendo em vista, a longeva produção intelectual da autora com essa denominação. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/17/nao-vou-morrer-heloisa-buarque-de-hollanda-diz-uma-das-maiores-pensadoras-do-feminismo-brasileiro-que-nao-quer-mais-ser-reconhecida-pelo-sobrenome-do-marido.ghtml. Acesso em: 13 nov. 2023.

solidou-se como uma das pensadoras feministas mais emblemáticas no contexto brasileiro e realiza ações engajadas para a difusão local do pensamento feminista, como a organização das coletâneas *Pensamento Feminista Hoje*, valorizando um variado escopo de perspectivas e pensadoras relevantes para o pensamento feminista contemporâneo.

No que tange ao crítico de arte Paulo Herkenhoff, seu percurso como crítico de arte e curador apresenta um vasto currículo. Destacam-se projetos como a curadoria do *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* da XXIV Bienal de São Paulo de 1998, conhecida como a *Bienal da Antropofagia*, em que se observou na sua fatura um procedimento de contaminações das visualidades no exterior e suas ressonância no cenário brasileiro. Sua pesquisa tem tido como foco a arte brasileira, com publicações voltadas para o trabalho de artistas como Cildo Meireles, Maria Leontina e Beatriz Milhazes. Herkenhoff atuou em cargos extremamente importantes de direção de instituições culturais brasileiras e no exterior, como foi o caso da sua atuação entre os anos de 1999 e 2002, como Curador Adjunto no departamento de pintura e escultura no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

Traçadas brevemente as trajetórias de Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff, cabe entender como seus caminhos se encontram para a realização de *Manobras Radicais*. Como aponta a pesquisadora Talita Trizoli, na sua análise da complicada relação entre exposições feministas e mídia no Brasil, *Manobras Radicais*

> [...] é resultado do encontro de duas investigações independentes: a de Paulo Herkenhoff, que constatou que entre as décadas de 1980 e 1990 não havia ainda uma pesquisa historiográfica da arte na cena artística brasileira disposta a recuperar a trajetória de mulheres artistas, muito diferente do que ocorria na cena norte-americana desde a década de 1970, e , de outro lado, a pesquisa de Heloisa Buarque de Hollanda, junto a suas alunas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que já elaboraram projetos enciclopédicos da atuação feminina no âmbito cultural nacional. Importante frisar que essas pesquisas apenas se convergiram a partir do convite aos curadores de algumas artistas mulheres da época, como Cristina Salgado, que almejavam uma exposição para tratar dos temas de feminilidade e feminismos (Trizoli, 2023, p. 168).

Manobras Radicais é marcada pela enunciação tanto do processo intelectual desses curadores, quanto por um reconhecimento das artistas atuantes no contexto brasileiro da necessidade de mapear e expor trabalhos que se relacionavam a temáticas caras à sua produção e que foram longamente olvidadas.

O ineditismo da empreitada realizada por Herkenhoff e Hollanda, na filiação clara ao feminismo, ganha nuances mais assertivas ao território brasileiro e às próprias feições do feminismo contemporâneo, ao entendê-lo por uma abordagem plural, como pontuado logo no texto de apresentação da instituição no catálogo:

> Se ainda é cedo para dimensionar a importância das transformações políticas e culturais decorrentes do feminismo, a própria constatação de que hoje em dia só faz sentido falar em feminismos, no plural, é a prova que a multiplicidade e a diversidade foram definitivamente incorporadas ao debate ideológico e à práxis intelectual e artística (Herkenhoff; Hollanda, 2006, p. 3).

Esse posicionamento também ecoa em consonância intelectual com a tríade proposta por Griselda Pollock, tendo em vista que articular os feminismos em pluralidade torna necessário o estabelecimento de análises que contemplem outras categorias, como raça, classe e gênero (Pollock, 1988). Essa questão é acentuada no território brasileiro, em que a atuação de mulheres artistas e de mulheres em cargos institucionais culturais em períodos ulteriores, na maioria das vezes marcava seu pertencimento a posições de classes elevadas. Podemos citar, por exemplo, a própria artista Tarsila do Amaral, colocada por Herkenhoff como uma "mulher oriunda da oligarquia" (Herkenhoff, 2006, p. 54).

Uma posição discursiva importante em *Manobras Radicais* é o combate à ideia de uma produção essencialmente feminina, fator que contribuiu para uma homogeneização do que seria a produção realizada por mulheres artistas nos campos discursivos e para a segregação de produções que não se adequavam a esses parâmetros. Essa postura acarretou a neutralização de trabalhos no ambiente expositivo e ocasionou a construção de outras categorias de ocultação. Os curadores tiveram uma postura bastante enfática nesse aspecto e Hollanda afirmou não crer na existência de uma sensibilidade ou linguagens femininas, entendendo o uso de tais categorizações de forma quase diabólica ao tratar do trabalho das mulheres artistas. Essa postura assume consonância com diversas pensadoras como Linda Nochlin, Griselda Pollock e, no contexto brasileiro, Ana Paula Simioni, que já evidenciaram o quanto essa categorização da produção realizada por mulheres artistas apenas asseverou sua ocultação e segregação.

Outro ponto convergente do discurso expositivo com as indagações orquestradas por Pollock está na compreensão de que não é possível conceber uma "história da arte das mulheres na arte brasileira" (Hollanda, 2006, p. 11), evidenciando um olhar categórico ao compreender que não é realizável adicionar mulheres artistas dentro de um sistema construído com modelos que asseguravam sua opressão, reforçando alternativamente a estruturação de exposições alinhadas com a reflexão da história da arte em pluralidade. No decorrer do catálogo, em diversos momentos, existe uma delimitação bastante nítida dos curadores em relação à impossibilidade dessa operação. Como pontua Hollanda (2006, p. 11):

> E evitamos fazer uma história das mulheres na arte brasileira porque, durante o trabalho, tornou-se cada vez claro que não seria um eixo eficaz para a compreensão da trajetória de nossas mulheres artistas. Suas obras, de forma recorrente, escapavam, não cabiam, deslizavam em nexos, associações e articulações próprias, comprovando que a historiografia tradicional

> da arte, tal como concebida, definitivamente não dá conta dos sentidos da arte feita pelas mulheres nem hoje, nem ontem.

Essa assertiva reforça, além da inviabilidade de inserção nesses quadros, o entendimento de que a produção realizada pelas mulheres artistas é múltipla, estremecendo novamente a falácia de uma "arte essencialmente feminista". Essa diversidade não é restringida somente às visualidades, sendo estendida para as mulheres escritoras. O catálogo se apoia nessa abordagem, utilizando as perspectivas de Hollanda e Herkenhoff. Através da construção de um fluido diálogo entre eles, é estabelecido o panorama do contexto político, as alterações nos papéis sociais da mulher e a atuação de mulheres artistas brasileiras, tantos nos territórios das visualidades quanto das letras.[4] Essa opção enriquece o projeto, ao permitir a construção de um vasto panorama da produção das mulheres artistas no Brasil, dando ao leitor do catálogo a oportunidade de entender os antecedentes e desdobramentos dessa produção, sem se ater à abordagem cronológica canônica, mas através da construção de uma complexa trama de relações através do diálogo dos curadores.

Ademais, a exposição teve como um dos pontos basilares do seu discurso e denominação, a ideia de radicalidade. Nesse aspecto, o catálogo elucida como a ideia de radicalidade é compreendida pelos curadores e os critérios determinantes para a seleção das artistas e obras.

A seleção de artistas não contempla critérios como mérito ou representatividade, pois como aponta Hollanda, o Brasil apresenta "um contexto que indicia um sistema não-democrático das artes" (2006, p. 9), e os critérios canônicos de seleção ligados à historiografia artística provavelmente replicaram um recorte ou visões baseadas em figuras recorrentes nessa narrativa. A curadoria parte de outra abordagem, fora desses paradigmas, conforme aponta Hollanda: "Investimos, ao contrário, nas lógicas de microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão" (p. 10).

Para além da ausência de reconhecimento de determinadas artistas, algumas produziram durante a Ditadura Militar Brasileira (1965-1984), o que contribuiu para a repressão de determinados trabalhos e tornou necessário mostrar suas oposições políticas com sutileza ou mesmo utilizando suportes ideais para a esfera privada, como foi o caso dos artistas do vídeo nos anos 1970. Temos como um dos expoentes o vídeo *Marca Registrada* (Figura 2) da artista Letícia Parente, realizado em 1975.

---

4 No catálogo e no diálogo entre os curadores, o contexto dos anos 1960 a 1980 será tratado com mais atenção, apesar das obras escolhidas contemplarem os anos de 1886 a 2005.

Figura 2: Frames do vídeo *Marca Registrada* da artista Letícia Parente. Fonte: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/marca-registrada-trademark. Acesso em: 13 nov. 2023.

Presente na exposição, no vídeo vemos um único plano, focado na sola do pé de Parente, enquanto ela realiza o processo de costurar *Made In Brazil*, indicando a própria procedência da artista como um "produto nacional" e criticando acidamente os ideais profundamente nacionalistas engendrados pela ditadura e sua articulação para justificativa de atos bárbaros.

Alguns trabalhos presentes na exposição utilizaram estereótipos ou características comumente ligadas ao feminino, tecendo críticas baseadas na exacerbação desses elementos de forma ácida e irônica. É nesse aspecto que reside outra evocação da radicalidade, esta através do "uso radical de objetivos e perspectivas aparentemente insólitos" (Hollanda, 2006, p. 10), expandindo as pesquisas para além dos suportes e materialidades usuais. Essa operação pode ser vista pelo uso de brinquedos, como ocorreu na obra *Homem Bebê* (2002) de Cristiana Salgado. A obra foi realizada com uma boneca de plástico, sapatos, meias e tipos de tintas variadas. Ao orquestrar elementos comuns às esferas da infância e essencialmente de uma perspectiva dos papéis ocupados pela mulher na esfera doméstica, Salgado criou uma abordagem irônica sobre os papéis assumidos pela masculinidade, desterritorializando os signos comuns à experiência feminina.

Destaca-se o uso de outros objetos, como as facas no trabalho de Lise Lobato (Figura 3). Em *As facas de meu pai* (2005), a artista apresenta uma coleção de 106 facas e suas bainhas que pertenciam a seu pai. Através da alusão a um elemento violento, Lobato exibe um processo de memória afetiva da sua ancestralidade. A obra estabelece um contraponto com a obra *Inda* (1996) de Elida Tessler, em que é exibida uma coleção de meias calças expostas por sua mãe.

O contraponto entre as duas obras é exaltado por Tessler em entrevista[5] e contribui para demonstrar a diferença dos papéis ocupados pelas figuras paterna e materna e a drástica oposição simbólica entre eles.

Figura 3: Obra *As facas de meu pai* da artista Lise Lobato. Fonte: https://www.oliberal.com/cultura/o-para-no-radar-do-panorama-da-arte-brasileira-1.183636. Acesso em: 13 nov. 2023.

Havia também a iniciativa de selecionar artistas exteriores ao eixo cultural brasileiro - concentrado contemporaneamente entre Rio de Janeiro e mais marcadamente São Paulo, como uma iniciativa de Herkenhoff e sua consciência da centralidade do dinheiro e seus impactos na arte.[6] Ele opta por trazer artistas pouco expostas, advindas do Sul do Brasil, demonstrando uma importante preocupação, pois acrescenta uma nova categoria para refletir sobre a presença de mulheres artistas no circuito, entendendo que existem certas hierarquias geográficas para a visibilidade e disseminação desses trabalhos. Ainda assim, como pontua Talita Trizoli (2023), a exposição terá majoritariamente artistas sudestinas, mas especificamente concentradas entre Rio de Janeiro e São Paulo, contribuindo para refletir sobre como esses limites criam outras categorizações de ocultação para obras dentro da arte.

No entanto, mesmo que a exposição se comprometa a refletir sobre o posicionamento das mulheres de forma plural, a representação racial é bastante reduzida, o que não apaga a importância de trazer a obra *Protótipo para bastidores* (1996-1997) (Figura 4) de Rosana Paulino para dentro do diálogo.

---

5 A entrevista está disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/videos/videos.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicais-04029C316CD4A143A6>. Acesso em: 20 de nov. de 2023.

6 Como aponta Herkenhoff (2006, p. 90) no catálogo: “O mundo, hoje, está definitivamente sem centro e a arte brasileira já não passa pelo crivo da crítica brasileira, nem de nossas instituições. O Brasil também não tem mais centro. O que temos é uma excessiva centralização do poder e do dinheiro, que já não é mais bipolar. As artistas do Nordeste, do Norte e do Centro-Oeste se ressentem desse isolamento”.

Figura 4: Obra *Bastidores* da artista Rosana Paulino.
Fonte: https://www.ufrgs.br/arteversa/rosana-paulino/. Acesso em: 20 nov. 2023.

Paulino faz uso do autorretrato e, ao escolher esse gênero, reivindica como mulher e como mulher negra a necessidade de ocupar os espaços de representação, redesenhando paradigmas de olhar e representação. A artista também utiliza elementos comumente associados a tarefas femininas e à domesticidade. Ao evocar a materialidade do bordado, Paulino explora essa linguagem longamente posta em subalternidade no panorama das artes e a utiliza para denúncia. O autorretrato de Paulino é acompanhado por uma sutura em sua boca, expressando a opressão sofrida pelas mulheres negras na sociedade brasileira.

A análise de Herkenhoff, ao contrapor o trabalho de Rosana Paulino e Anna Maria Maiolino, demonstra a preocupação dos curadores em expandir a categoria do gênero, olhando para as questões de classe e raça durante a análise, para estabelecer uma visão situada de determinadas produções, seus contextos, opressões, impactos na circulação dentro do sistema e outras questões. Conforme pontua o curador:

> Há outro sentido em jogo: a persistência, digamos, da estrutura da sociedade, em que mesmo a relação das mulheres passa pela questão de classes. E, na questão de classes, encontra-se a questão da negritude. Acho que isso é importante. (Herkenhoff, 2006, p. 98).

Considerações finais: entre fluxos feministas e intervenções feministas

Durante a presente análise, observamos o alinhamento conceitual do discurso curatorial com alguns pensamentos trazidos por Pollock, como a consideração de outras categorias (raça, gênero e classe) para observar as particularidades das mulheres artistas enquanto produtoras, a compreensão de que o discurso da história da arte brasileira não deixa frestas para "introduzir" esses trabalhos nesse campo devido à sua própria concepção.

Pollock, diante da impossibilidade de inclusão das mulheres artistas nos quadros oficiais da história da arte, articula como uma alternativa a produção de "intervenções feministas" na história da arte.

> Feminist interventions demand recognition of gender power relations, making visible the mechanisms of male power, the social construction of sexual difference and the role of cultural representations in that construction (Pollock, 1989, p. 12).[7]

Esse procedimento pode ser visto em diversos trabalhos presentes em *Manobras Radicais*, com a evocação de signos comuns e representantes da ideia de diferença sexual, deixando expostos mecanismos de poder masculinos e tensionando as representações, transcrevendo essas questões no campo das visualidades. Essa afirmação da diferenciação dos mecanismos de poder pode ser vista através do oxímoro realizado entre os trabalhos de Lobato e Tessler, abordados anteriormente na presente análise.

Ademais, a própria fatura da exposição pode ser vista enquanto uma "intervenção feminista", afinal ela permite através de um discurso denso, interdisciplinar, panorâmico, ciente das categorizações sociais e seus efeitos, cumprir um dos principais objetivos de uma intervenção feminista na perspectiva de Pollock (1989, p. 15): "*One of the primary responsabilities of a feminist intervention must be the study of women as producers*".[8]

Por fim, cabe destacar a eleição dos curadores por construir a exposição diante da ideia de "fluxos femininos", advinda de sua percepção ao tentar construir um núcleo histórico num momento curatorial anterior, em que ambicionavam centrar a curadoria em trabalhos de artistas a partir dos anos 1990. Diante da confirmação da assertiva de que a historiografia tradicional da arte e sua estruturação cronológica jamais conseguiram "dar conta" de tratar do trabalho produzido por mulheres artistas, um dos curadores da exposição elucida:

---

7 Intervenções feministas demandam reconhecer as relações de poder do gênero, deixando visíveis mecanismos de poder masculino, a construção social da diferença sexual e o papel das representações culturais nessa representação (tradução da autora).

8 Uma das principais responsabilidades das intervenções feministas deve ser estudar as mulheres enquanto produtoras (tradução da autora).

> Por isso, a proposta de que víssemos a exposição como um fluxo feminino da linguagem, composto por um conjunto de trabalhos que fosse a celebração não de individualidades, mas sim de relações conceituais (Herkenhoff, 2006, p. 105).

Refletir sobre a produção das mulheres artistas através de "intervenções feministas" ou em "fluxos feministas"[9] permite não continuar propagando modelos de análise baseados na historiografia canônica, que por uma série de questões nunca previram a participação efetiva de mulheres e outros grupos dentro das suas equações, afinal como apontou Nochlin (2016), a figura do gênio é irredutivelmente masculina.

Devido a isso, as exposições marcadamente feministas precisam ser analisadas com um olhar severo, para averiguar se o que fazem é promover ideias essencialistas sobre mulheres artistas ou se tentam, através da criação de um espaço separatista, realizar uma suposta inclusão das mulheres artistas dentro da história da arte.

Diante da análise empreendida no presente trabalho, os conceitos e reflexões da historiadora social Griselda Pollock despontam como um importante arcabouço intelectual para se construírem análises críticas dessas exposições e não se perpetuar o uso do feminismo como um conceito vazio ou singular, denunciando muito mais interesses tendenciosos do que uma real reflexão sobre o trabalho produzido pelas mulheres artistas.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Heloísa Buarque de Hollanda é eleita na ABL. 20 de abr. de 2023. Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/heloisa-buarque-de-hollanda-e-eleita-na-abl>. Acesso em: 13 de out. de 2023.

CAVALCANTI SIMIONI, A. P. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *Artcultura*, v. 9, n. 14, 2008. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450. Acesso em: 22 de mai. de 2022.

FORTUNA, Maria. 'Não vou morrer Heloisa Buarque de Hollanda', diz uma das maiores pensadoras do feminismo brasileiro, que não quer mais ser reconhecida pelo sobrenome do marido. *O Globo*, 17 jul. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/17/nao-vou-morrer-heloisa-buarque-de-hollanda-diz-uma-das-maiores-pensadoras-do-feminismo-brasileiro-que-nao-quer-mais-ser-reconhecida-pelo-sobrenome-do-marido.ghtml. Acesso em: 13 nov. 2023.

FÓRUM PERMANENTE. Paulo Herkenhoff. Curador Crítico e Historiador da Arte. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/convidados/p_herkenhoff>. Acesso em: 01 de set. de 2023.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Paulo Herkenhoff. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/5473#exposicoes>. Acesso em: 01 de set. de 2023.

9 Talvez "fluxos feministas" seja mais apropriado para pensar as obras produzidas por mulheres artistas em estado de exposição, devido às possibilidades de relações conceituais presentes no ato expositivo. Essa é uma questão, no entanto, que carece de mais pesquisa e aprofundamento.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços de Feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.) *História das Mulheres, histórias feministas: Antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. New York: Routledge, 1988.

TRIZOLI, T. Febre feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*. Campinas, v. 7, n. 2, pp. 163–210, 2023. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672099. Acesso em: 21 jul. 2023.

UOL televisão. Vídeo: Metrópolis: Exposição 'Manobras Radicais'. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/videos/videos.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicais-04029C316CD4A143A6>. Acesso em: 20 de nov. de 2023.

A arquitetura brasileira ganha o mundo: as exposições do Ministério das Relações Exteriores

Catarina Flaksman
Doutoranda
History of Art and Architecture
Harvard University, Estados Unidos da América

Resumo: A inauguração de Brasília em 1960 marcou o ápice de um processo de modernização liderado pelo Estado brasileiro, que se apropriou da arquitetura moderna primeiro como uma ferramenta de construção da nação e, mais tarde, como parte de um projeto de criação de mundo. Entre as décadas de 1930 e 1960, a arquitetura desempenhou um papel fundamental na política cultural do Brasil e as exposições de arquitetura, em particular, tornaram-se um meio para construir e disseminar imaginários culturais e políticos alinhados aos interesses do Estado. Este artigo investiga uma série de exposições itinerantes de arquitetura organizadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil que estabeleceram redes transnacionais de agentes e instituições públicas e privadas, lançando luz sobre um projeto cultural orquestrado e ambicioso, altamente dependente de mecanismos expositivos.

Palavras-chave: Diplomacia cultural, Arquitetura moderna, Exposições, Redes, Brasil.

Abstract: The inauguration of Brasília in 1960 marked the culmination of a decades-long process of modernization led by the Brazilian state, which appropriated modern architecture first as a nation-building tool and, later, as part of a world-making project. Between the 1930s and the 1960s, architecture played a fundamental role in the cultural politics of Brazil, and architecture exhibitions, in particular, became a medium to construct and disseminate cultural and political imaginaries aligned with the interests of the state. This paper investigates a series of traveling architecture exhibitions organized by Brazil's Ministry of Foreign Affairs which established transnational networks of public and private agents and institutions, shedding light on an orchestrated and ambitious cultural project highly dependent on mechanisms of display.

Keywords: Cultural diplomacy, Modern architecture, Exhibitions, Networks, Brazil.

Em 1956, em seu prefácio para o livro *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, o historiador de arquitetura suíço Sigfried Giedion afirmou que a arquitetura brasileira estava se espalhando como uma planta tropical – no original em inglês, Giedion anunciava: "*the wonder of Brazilian architecture is spreading like a tropical plant*" (Giedion, 1956, p. IX).[1] A narrativa de Giedion, essencial para a construção de um discurso hegemônico da arquitetura moderna, via esta expansão da arquitetura brasileira com surpresa, como algo inesperado que fugia de uma explicação racional e, portanto, também de um controle. Como uma planta tropical, a nova arquitetura brasileira crescia naturalmente, maravilhando e ao mesmo tempo causando certa ansiedade ao ultrapassar as fronteiras delimitadas pelos centros de poder do hemisfério norte. Ao contrário do que Giedion sugeria, porém, não havia nada de espontâneo ou orgânico na difusão da ainda incipiente arquitetura moderna brasileira, mas sim um projeto de política cultural orquestrado ao longo dos anos. Esse artigo propõe que a arquitetura teve um papel fundamental na política cultural do Brasil, tanto dentro quanto fora do país, e que as ex-

1 Na versão em português do livro, o sentido de crescimento ou expansão se perde com a troca do verbo "espalhar" por "florescer": "o prodígio da arquitetura brasileira floresce como uma planta tropical."

posições de arquitetura, em particular, tornaram-se um meio para construir e disseminar uma narrativa de modernização alinhada aos interesses do Estado.

Ao investigar a projeção internacional da arquitetura moderna brasileira através de uma série de exposições itinerantes organizadas pelo Ministério das Relações Exteriores, esse artigo lança luz sobre um projeto cultural orquestrado e ambicioso, liderado pelo Estado e altamente dependente de mecanismos expositivos. Com base em documentos de arquivo, materiais que acompanharam as exposições, como catálogos e cartazes, e periódicos da época, a pesquisa tem como desafio rastrear os registros destas exposições a fim de mapeá-las e reconstruí-las: desde seu planejamento, conteúdo e design até sua recepção e reverberações.[2] Por fim, esta reconstrução pretende revelar a instrumentalização da arquitetura a partir de exposições promovidas pelo Estado e dependentes de redes transnacionais de agentes e instituições públicos e privados.

Entre as décadas de 1930 e 1960, a política cultural brasileira contou com o desenvolvimento de um "complexo expositivo", traduzindo o termo cunhado pelo sociólogo Tony Bennett (1988).[3] O Ministério da Educação e Saúde, criado em 1930, inaugurou a abordagem intervencionista do Estado em relação à cultura, intensificada com a gestão de Gustavo Capanema entre 1934 e 1945. Foi, portanto, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas que o Estado se tornou árbitro e promotor da produção cultural a fim de construir uma identidade nova, moderna e unificada para o país baseada na ideia de brasilidade (Martins, 1988, p. 294). Já em 1938, a *Exposição Nacional do Estado Novo*, no Rio de Janeiro, se aproveitou do uso político e propagandístico das exposições e do potencial da arquitetura de materializar as aspirações para o "Novo Brasil" idealizado pelo regime autoritário de Vargas. Desde cedo, esse "complexo expositivo" em formação viu na arquitetura um grande potencial, interessando-se tanto por edifícios construídos, representando as realizações do regime, quanto pelos diversos modos de representação que imaginavam possibilidades para o futuro. Assim, a exposição de arquitetura tornou-se um importante mecanismo desenvolvido pelo aparato estatal em colaboração com uma ampla rede que incluía arquitetos e designers. Trabalhando dentro e fora do país, como profissionais e funcionários públicos, esses agentes desempenharam um papel fundamental na construção de imaginários culturais e políticos que se expandiram muito além das fronteiras do Brasil, inicialmente entrelaçados a projetos de construção da nação e, mais tarde, de construção de mundo.

Na década de 1950, redemocratização e otimismo resultaram na intensificação do projeto de política cultural do Brasil, que ganhou aspirações globais sob os cuidados do Ministério das Relações Exteriores, ou Itamaraty, no contexto da Guerra Fria. Criada em 1946, a Divisão

---

2 Esta pesquisa é parte do meu projeto de doutorado em andamento e até então se deu sobretudo a partir de pesquisa no Arquivo Histórico do Itamaraty no Rio de Janeiro, no acervo de Olavo Redig de Campos no Instituto Moreira Salles, na coleção das bibliotecas da Harvard University e no Museum of Modern Art Archives em Nova York.

3 No original em inglês, "exhibitionary complex".

Cultural do Ministério iniciou, em 1951, um projeto para disseminar a cultura brasileira no exterior por meio de livros, filmes, artes plásticas, música e arquitetura.[4] Em seu programa, assinado pelo então chefe da divisão Mario Guimarães, um dos itens anunciava: "A Divisão Cultural está interessada em que os nossos arquitetos preparem uma exposição, que as Missões diplomáticas brasileiras esperam com ansiedade" (Guimarães, 1951). A partir disto, podemos nos perguntar o que seria entendido como cultura brasileira naquele momento e qual seria o papel da arquitetura no projeto de diplomacia cultural concebido pelo Itamaraty.

É importante ressaltar que o reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira foi impulsionado, desde o início, por mecanismos expositivos. Em 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York inaugurou a exposição inédita *Brazil Builds* – e publicou o catálogo que a acompanhava – no contexto da Política de Boa Vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial, organizada juntamente com o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (Del Real, 2022). Desde então, o Estado modernizador brasileiro compreendeu o potencial da arquitetura para servir como ferramenta política, e das exposições para se tornarem um meio de promoção de sua ideologia para um público nacional e internacional. Além de viajar para cidades nos Estados Unidos, Canadá e México, *Brazil Builds* foi instalada em dez cidades brasileiras entre 1943 e 1946 como resultado do interesse e investimento de autoridades locais, como por exemplo a prefeitura e o departamento de cultura de São Paulo (Quesado Deckker, 2001). Se naquele momento o centro político e cultural gravitava ao redor dos Estados Unidos, a partir dos anos 1950 o Brasil vê a possibilidade de ocupar um papel central na geopolítica do pós-guerra.

Logo após *Brazil Builds* lançar a arquitetura brasileira no mundo, legitimando o modernismo da escola carioca como estilo nacional, o Estado continuaria a associar construção a crescimento econômico e arquitetura moderna a progresso. A arquitetura era capaz de materializar não apenas as conquistas ou ações do Estado, mas também suas aspirações, que naquele momento atingiriam uma escala global. Assim, as exposições do Ministério das Relações Exteriores da década de 1950 seguiram o modelo bem-sucedido do MoMA, fazendo uso de fotografias e até se apropriando de seu título, *Brazil Builds*, traduzindo-o para diferentes idiomas. Mas, com o passar do tempo, o Brasil transformou o modelo estadunidense em uma ferramenta própria para disseminar sua imagem de nação moderna, progressista e democrática internacionalmente, através da arquitetura, como parte de um ambicioso projeto de construção de mundo que atingiria seu ápice com a inauguração de Brasília.

A exposição *Brasil constrói* deu início à mobilização da arquitetura moderna na política cultural do Itamaraty. Instalada pela primeira vez em 1952 na sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, o edifício-ícone do modernismo brasileiro, a exposição contava com design expositivo de Oscar Niemeyer. Em seguida, exposições de arquitetura contemporânea

---

4 Para um breve resumo histórico da diplomacia cultural brasileira, ver: Dumont; Fléchet, 2014, pp. 203-221.

brasileira viajaram para cidades do mundo todo ao menos até o início da década de 1960, incluindo Londres, Lisboa, Zurique, Copenhagen, Paris, Roma, Berlim, Viena, Madri, Barcelona, Tóquio, Buenos Aires e até San José, na Costa Rica. Estas exposições itinerantes de arquitetura tornaram-se uma ferramenta fundamental de diplomacia cultural, especialmente no âmbito do projeto nacional desenvolvimentista que marcou a presidência de Juscelino Kubitschek entre 1956 e 1961.

6

A exposição "Brasil constróe"
em Zurique, Suiça

Com exceção da extensa e patriótica obra de divulgação que há um lustro vem fazendo *Habitat*, a primeira revista brasileira inteiramente dedicada à vulgarização do que vai de melhor no setor das artes e da arquitetura contemporânea, sòmente nestes últimos anos é que alguma coisa vem sendo feita no sentido de ser mostrado às demais nações que o Brasil continua reafirmando sua invejavel posição de país vanguardeiro no tocante aos problemas da ciência e da arte de projetar e construir segundo a época que vivemos.

Circulando no mundo inteiro, *Habitat* tem mostrado em suas páginas que a arquitetura brasileira não ficou parada com a construção dos edifícios da A.B.I. e do Ministério de Educação e Cultura na Esplanada do Castelo, ou então, no conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, e no Viaduto do Chá, em São Paulo.

Muito ao contrário, pois a equipe de arquitetos brasileiros, com um Lucio Costa ou então os Roberto ou um Niemeyer e Reidy à frente ou mesmo aqueles que como Warchavchik vieram de outras terras e ràpidamente se integraram na vida e nas coisas do Brasil, dia a dia, num trabalho contínuo e apaixonante, vêm realizando novas obras como o conjunto de Pedregulho, numa afirmação de trabalho e de capacidade realizadora, para perene admiração dos brasileiros e de outras nações.

No entretanto, verdade seja dita, o esfôrço de *Habitat* raras vezes tem encontrado seguidores, sejam êles órgãos de divulgação ou então pelos poderes públicos que deveriam ser os primeiros a zelarem pelos esforços dos seus valores espirituais, incentivando-os e facilitando a consecução de suas realizações.

Somando-se ao programa que esta revista vem rezlizando, a Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, desde 1952, vem promovendo em várias capitais européias uma exposição de arquitetura brasileira bem como de trabalhos de gravadores nacionais.

Esta exposição, inaugurada primeiramente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1952, constituida de farto material fotográfico, focaliza obras construidas pelos nossos arquitetos que vêm realizando admiráveis obras arquitetônicas e dos quais destacamos Abelardo de Souza, Affonso Eduardo Reidy, Alcides da Rocha Miranda, Aldary Toledo, Alvaro Vital Brasil, Artur Arcuri, Atilio Corrêa Lima, Carlos Frederico Ferreira, Carlos Leão, Edgard Graeff, Ernani Mendes de Vasconcellos, Fernando Saturnino de Brito, Firmino Fernandes Saldanha, Francisco Bolonha, Gregori Warchavchik, Henrique E. Mindlin, Ícaro de Castro Mello, Jorge Ferreira, Jorge Machado Moreira, Lucio Costa, M. M. M. Roberto, Olavo Redig de Campos, Oscar Niemeyer Filho, Osvaldo Arthur Bratke, Paulo Antunes Ribeiro, Roberto Cerqueira Cesar e Sergio Bernardes. São estas algumas das principais figuras da arquitetura contemporânea brasileira.

A exposição fotográfica em aprêço foi exibida em Londres, em 1953, no Building Center; em Stuttgart, no mesmo ano, na Escola Tecnica Superior; em Lisbôa, na Sociedade Nacional de Belas Artes e no decorrer de 1954, na Galeria Würthle, em Viena, Austria, seguindo-se a exibição, na Galeria d'Arte Moderna, em Roma e depois no Salão das Colunas do Circulo de Belas Artes de Madri e ainda em Barcelona e Oviedo. Em Zurique no Kunstgewerbemuseum, como parte integrante da Exposição *"Brasilien baut"* foi exibida a referida exposição. Releva destacar que o cartaz publicitário dessa exposição foi de autoria da artista brasileira Mary Vieira, a qual com seu trabalho alcançou honroso lugar entre os dezoito melhores cartazes do ano, na Suiça, sendo destarte, a primeira estrangeira a ser escolhida nesse cortêjo anual.

No decorrer do ano em curso, a exposição, depois do processo de recondicionamento dos paineis e de ser acrescida de fotografias atualizadas e de obras recentes, será exibida em Düsseldorf, Estocolmo e Oslo.

7

Alguns aspectos fotográficos da Exposição "Brasilien baut" (Brasil constroi), realizada no Kunstgewerbemuseum de Zurique, Suiça, de 29 de outubro a 23 de dezembro de 1954, organizada pelo Ministério de Relações Exteriores do Brasil.

Figura 1: A exposição "Brasil constróe" em Zurique, na Suíça. Revista Habitat, março/abril 1955. Acervo pessoal.

Como toda exposição de arquitetura, as exposições do Itamaraty enfrentaram o desafio de trazer a arquitetura para o espaço expositivo. Recorrendo a reproduções, elas fizeram uso principalmente de fotografias para que a arquitetura se transformasse em imagem, o que também permitiu sua circulação por outras mídias, ampliando seu alcance através de catálogos, publicações especializadas, jornais e revistas (Figura 1). Composta principalmente por painéis fotográficos, como no MoMA, a exposição era constantemente atualizada e ampliada para dar conta da produção arquitetônica mais recente do país. Ao mesmo tempo em que seu conteúdo era atualizado, sua linguagem estética também era alterada, alinhando-se ao vocabulário abstrato do concretismo, que ganhava força na década de 1950 (Figura 2).

Em cada itinerância, a exposição – acompanhada por catálogos, palestras e eventos de abertura – construía uma rede internacional expandida, colocando em prática o projeto do Ministério das Relações Exteriores de cooperação intelectual por meio do intercâmbio cultural. Pensando a partir do conceito das "políticas de atração" investigado por Dária Jaremtchuk (2023), propõe-se um desvio de foco, dos Estados Unidos para o Brasil, entendendo o projeto de diplomacia cultural promovido pelo Itamaraty como uma forma de resposta, ou apropriação, capaz de formar redes transnacionais e influenciar o cenário global.

Figura 2: Mary Vieira. Cartaz *brasilien baut*, Zurique, 1954. Acervo Museum of Modern Art, Nova York.

Para cada exposição, o Ministério das Relações Exteriores contava com uma ampla rede de agentes culturais, incluindo figuras como o arquiteto carioca Olavo Redig de Campos, que trabalhou para o Ministério por muitos anos.[5] Além de projetar e construir embaixadas brasileiras, uma de suas responsabilidades foi apresentar exposições de arquitetura para o público estrangeiro, incluindo autoridades de diversos países (Figura 3).[6] A designer-artista brasileira Mary Vieira, por outro lado, foi uma figura-chave na elaboração da identidade visual destas exposições. Entre 1954 e 1960, Vieira foi responsável pelo design de cartazes, catálogos e até mesmo de algumas das exposições, incluindo a instalação da mostra *brasilien baut* de 1954 em Zurique, onde vivia. Radicada na Suíça e aluna de Max Bill, Vieira trabalhou entre o design, a arte, e o espaço, consolidando-se mais tarde como escultora com suas formas geométricas

5 Redig de Campos trabalhou para o Itamaraty entre 1946 e 1976, comprovando que havia certa continuidade nas políticas de relações exteriores apesar das intensas transformações políticas do período.

6 Redig de Campos substituiu o arquiteto Wladimir Alves de Souza, que até 1954 foi encarregado de acompanhar as exposições itinerantes.

em movimento. O envolvimento de Vieira aponta para a estreita relação entre a arquitetura moderna e o vocabulário da abstração que estava sendo desenvolvido por artistas e designers na mesma época, e que também se tornou fundamental para a política cultural do Brasil. A integração da arquitetura moderna, da fotografia, das artes e do design serviu à missão do Ministério das Relações Exteriores de promover um imaginário moderno do Brasil no exterior.[7] Analisar o envolvimento de figuras como Vieira e Redig de Campos nestas exposições aponta para os diversos agentes responsáveis pela produção do imaginário moderno promovido pelo Itamaraty, assim como para os vários locais onde se dava essa produção.

Figura 3: Olavo Redig de Campos apresenta exposição de arquitetura para o Ministro da Educação da Espanha, Joaquim Luiz Ximenes, e o Diretor Geral de Arquitetura da Espanha, Francisco Prieto Moreno, Madri, 6 de abril de 1954. Fundo Correio da Manhã; Acervo Arquivo Nacional; Domínio Público.

Em alguns casos, a mostra de arquitetura era acompanhada por uma seção dedicada às artes plásticas, como em Zurique, onde obras de Geraldo de Barros, Fayga Ostrower e Mary Vieira também foram expostas e incluídas no catálogo. Assim, estabelecia-se uma relação direta entre projetos modernistas de arquitetos como Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy e do paisagista Roberto Burle Marx, e a produção artística do concretismo e abstração (Figura 4).

Mary Vieira também foi responsável pelo design gráfico e expositivo de outra exposição, em 1957, em Berlim. Logo após a realização do concurso para Brasília, *Brasilien baut Brasília,* ou *Brasil constrói Brasília,* apresentou o plano-piloto de Lucio Costa e os projetos arquitetônicos de

7 Como um dos resultados, o cartaz de volumes geométricos idealizado por Vieira para a exposição *brasilien baut* em Zurique recebeu o prêmio de melhor cartaz do ano na Suíça.

Oscar Niemeyer pela primeira vez a um público europeu. A exposição fez parte da Interbau, a Exposição Internacional de Arquitetura de Berlim, em uma seção apropriadamente dedicada ao tema "a cidade do amanhã". No contexto de reconstrução europeia após a guerra, Brasília era exposta como um modelo de cidade do futuro apto para exportação (na escala da arquitetura, a exposição também contou com a construção de um edifício residencial de Niemeyer servindo como solução para o problema da habitação).

Com a construção de Brasília, o Brasil pretendia consolidar sua imagem de "país do futuro", saindo de sua posição frequentemente vista como "atrasada" ou subdesenvolvida. Mas antes mesmo de sua inauguração em 1960, a narrativa mítica da cidade foi construída e propagada, em grande parte, por exposições organizadas pelo Itamaraty que viajaram para embaixadas brasileiras nas Américas, Europa, Ásia e África. O catálogo expandido sobre Brasília, publicado em 1960, deixava claro seu objetivo diplomático, visando uma larga distribuição internacional através de textos em inglês, francês e espanhol assinados por Lucio Costa, Oscar Niemeyer e pelo diplomata e então chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, José Osvaldo de Meira Penna (Figura 5).

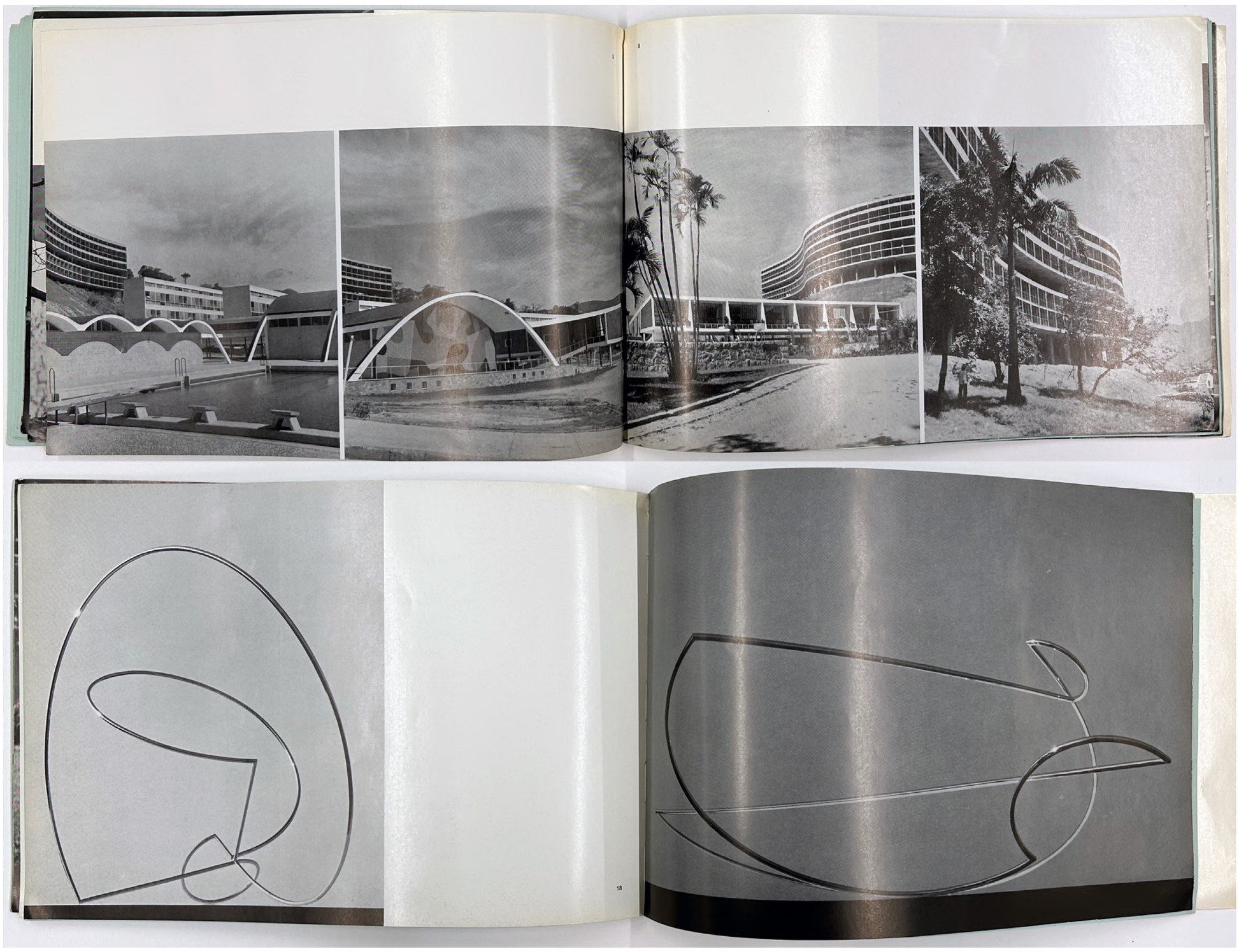


Figura 4: Mary Vieira. Catálogo *brasilien baut* (fotos do Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, e esculturas de Mary Vieira), Zurique, 1954. Acervo Frances Loeb Library Special Collections, Harvard University.

Apesar das significativas transformações políticas entre o fim da década de 1930 e o início da década de 1960, o projeto cultural do Brasil, liderado pelo Estado, dependeu, de forma contínua e crescente, de exposições de arquitetura como ferramentas fundamentais para a circulação de imagens e ideias alinhadas com um projeto de modernidade – incluindo suas tensões, contradições e transformações. Como Juliette Dumont e Anais Fléchet argumentam, "precocidade, continuidade e pragmatismo são três características da diplomacia cultural brasileira" que abrangem o período entre o Estado Novo, a Nova República e a Ditadura Militar (Dumont; Fléchet, 2014, p. 216). Portanto, é possível afirmar que houve certa independência – e, como consequência, distância – entre a política cultural do Itamaraty promovendo a cultura brasileira no exterior e o poder político voltado à esfera nacional.

Figura 5: Mary Vieira. Catálogo *brasília*, Zurique, 1960. Acervo Widener Library, Harvard University.

Para concluir, as exposições itinerantes de arquitetura organizadas pelo Itamaraty serviram como um instrumento para o Brasil se reposicionar no centro do cenário global através da mobilização da arquitetura em um momento de mudanças geopolíticas após o fim da Segunda Guerra Mundial.[8] O estudo destas exposições e das redes que elas construíram sugere uma reorientação da modernidade em direção a geografias em expansão e oferece novas leituras da

8 Pode-se dizer, assim, que a arquitetura moderna brasileira se tornou um produto de exportação, como sugere Lauro Cavalcanti (2006), servindo a interesses econômicos, políticos e comerciais.

complexa relação entre arquitetura, mecanismos expositivos e política cultural. Consideradas "missões culturais" do século XX, as exposições itinerantes reverteram uma história iniciada com a chamada Missão Artística Francesa de 1816, enviada ao Brasil com a família real portuguesa. Agora, era o Brasil que enviaria sua cultura para o exterior, reimaginando a modernidade e redirecionando seu fluxo.

Referências

ARRHENIUS, Thordis; LENDING, Mari; MILLER, Wallis; MCGOWAN, Jérémie. *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2014.

BENNETT, Tony. The Exhibitionary Complex. *New Formations*, no. 4, pp. 73-102, 1988.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DARYLE, Williams. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930–1945*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

DEL REAL, Patricio. *Constructing Latin America: Architecture, Politics, and Race at the Museum of Modern Art*. New Haven: Yale University Press, 2022.

DUMONT, Juliette; FLECHET, Anais. "Pelo que é nosso!": a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, nº 67, pp. 203-221, 2014.

GUIMARÃES, Mario. O trabalho da divisão cultural. Arquivo Histórico do Itamaraty, Rio de Janeiro, 15 fev. 1951.

JAREMTCHUK, Dária. *Políticas de Atração: Relações Artístico-Culturais Entre Estados Unidos e Brasil Nas Décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: Editora UNESP, 2023.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. "Há algo de irracional…" Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira (1999). In: GUERRA, Abílio (org.) *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, vol. 1. São Paulo: Romano Guerra Editora, pp. 131-168, 2010.

MEDEIROS, Ana Elisabete de Almeida *et al*. O arquiteto da diplomacia: a trajetória professional de Olavo Redig de Campos. Anais do 13º Seminário docomomo brasil, Salvador, 2019.

MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. New York: Reinhold Pub. Corp, 1956.

QUESADO DECKKER, Zilah. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London; New York: E&FN Spon, 2001.

O fantástico mundo de Gregorio Corelli

Daniele Machado
Pós-Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em História da Arte
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: No século XIX, Gregorio Corelli desenvolve um espaço independente de arte próprio, na capital do Império brasileiro. Artista, professor, naturalista, colecionador, empresário, entre muitas outras atividades, o italiano colabora ativamente com a pequena indústria cultural do Rio de Janeiro. Personagem excêntrico, estabelece conexões aristocráticas e está presente no imaginário popular da época. No presente texto, buscamos defender a relevância de sua atuação e seus pioneirismos e sistematizar parte das fontes primárias e da literatura que o menciona.

Palavras-chave: História da Arte, Espaço Independente de Arte, Brasil Império, Gregorio Corelli.

Abstract: In the 19th century, Gregorio Corelli developed his own independent art space in the capital of the Brazilian Empire. Artist, teacher, naturalist, collector, businessman, among many other activities, the Italian actively collaborated with the small cultural industry of Rio de Janeiro. An eccentric character, he established aristocratic connections and was present in the popular imagination of the time. In this text, we seek to defend the relevance of his work and his pioneering work and to systematize part of the primary sources and literature that mention him.

Keywords: Art History, Independent art space, Brazilian Empire, Gregorio Corelli.

> [...] salla na rua do Ouvidor N. 120,[1] quasi a chegar a rua dos Ourives, aonde se poderá ver huma grande collecção de pinturas em quadros, dos quaes o dito Corelli he o auctor. Portanto roga se ao intelligente Publico desta Capital, e especialmente aos Srs. Artistas e amadores das bellas Artes, que das 10 horas da manhã até ás 5 da tarde, a dita salla estará aberta a todas as pessoas que com suas presenças quizerem honrar o dito professor (Noticias..., 1828a, p. 3).

O ano de 1829 se encerra com a realização da suposta primeira mostra pública de arte do país, a *1ª Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes*, organizada pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). No entanto, a alguns minutos de caminhada da jovem instituição, uma exposição individual vinha sendo divulgada nos jornais, desde 1828, como aberta a todos os interessados. Os anúncios informam o horário de funcionamento, das 10h às 17h, a relação de obras expostas e o artista, Gregorio Corelli (1796-1869).

1 À direita da fotografia de Marc Ferrez (Figura 1), encontra-se o prédio da Rua do Ouvidor, 120, anunciado por Corelli como endereço de seu espaço.

Figura 1: Marc Ferrez, *Rua do Ouvidor*, c. 1890, Gelatina/Prata, 24 x 18 cm. Acervo: Instituto Moreira Salles, Coleção Gilberto Ferrez. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Um espaço independente de arte na Corte Imperial

Natural de Roma, Corelli chega ao Brasil em 1828, com 32 anos de idade, estabelecendo-se no Centro do Rio de Janeiro. Sua exposição ocupa diversos endereços próximos à antiga sede da AIBA. Nos mesmos locais, oferece os serviços de ensino de arte, de vendas e de restauro de obras e de trabalhos sob encomenda, concorrendo com a Academia.[2] O italiano constrói o que é chamado, posteriormente, de espaço independente de arte.

Seu espaço sofre todos os infortúnios característicos desse tipo de organização, como dezenas de mudanças de endereço, mas sobrevive por cerca de quatro décadas, um feito excepcional – até na atualidade – que pode ser explicado, em parte, pelo investimento que faz, aos poucos, em diversos setores da tímida indústria cultural do período, incorporando novas ati-

2 “[...] tira retratos em oleo, e miniatura [...] tambem conserta alguns, que estejão defeituosos [...]” (Noticias..., 1831b, p. 3); “[...] no primeiro dia de Novembro principiará a dar lições, de Dezenho, tanto de Figuras como de ornatos [...] promete a ensinar os seus Discipulos que no fim de hum anno estarão capaz de poder tirar hum Retrato pois tem hum methodo fácil para ensinar” (Noticias..., 1830b, p. 3).

vidades e serviços, bem como buscando oportunidades de formar e ampliar seu público. Tudo indica que sua saga foi premeditada.

Até 1835, enquanto suas atividades profissionais eram restritas ao universo artístico, constrói, concomitantemente, uma coleção de objetos de história natural[3] e adquire um cosmorama. Neste ano, regulariza seu espaço independente, obtendo uma licença da Câmara Municipal para o funcionamento de um museu particular que ofereceria, entre os outros serviços, o cosmorama (Códice 43-4-6, 1835 *apud* Silva, 2006). Logo no início de 1836, o empreendimento é anunciado nos jornais já como museu, com novidades na exposição que passa a funcionar também à noite. Nela, é incluída a coleção, já com 8 mil itens, alguns disponíveis à venda, além do dispositivo óptico (Museo..., 1836).

Fomentando a indústria cultural

A regularidade e a quantidade de anúncios em diversos jornais realizados por Corelli, demonstram sua preocupação com a formação de público. Nos textos, convida quem tem "[...] gosto pelas letras e amor para tudo quanto he nobre, nada tem que invejar aos povos da Europa" (Annuncios..., 1837, p. 3); interessados em "[...] pinturas de novo gosto" (Noticias..., 1830a, p. 3), os amantes das curiosidades (Aos amantes..., 1840); "Quem tiver bom gosto [...] não ficará arrependido" (Museo..., 1836, p. 3). Seu espetáculo é "[...] divertido, interessante e instructivo" (Aviso..., 1841, p. 3).

Na divulgação de rua, o endereço do Largo de São de Francisco de Paula, 4, um dos mais duradouros, possui um cartaz na porta com a imagem estereotipada de um homem chinês. O vocabulário da alta cultura pode ser analisado como parte da estratégia de mesclar diversos estratos socioeconômicos em sua clientela, buscando tornar seu espaço símbolo de *status*. O ingresso tem um valor fixo,[4] mas crianças não pagam (Annuncios..., 1840) e as "[...] familias na entrada dão o que quiserem" (Museo..., 1855, p. 4).

Em 1840, Corelli faz mais um pedido de licença à Câmara Municipal, desta vez, para integrar a programação da tradicional Festa do Divino Espírito Santo, no Campo d'Aclamação, atual Campo de Santana, quando incorpora um novo ramo em suas atividades, um gabinete zoológico, com uma cobra jiboia, camelos, dromedários e outros animais vivos. Segundo Maria Cristina Miranda da Silva (2006), o episódio é simbólico na história dos dispositivos ópticos

---

3 Segundo Leite (1995, p. 10), já no período colonial, a Coroa Portuguesa incentivava a atividade de naturalista. No século XIX, o setor cresceu consideravelmente com a vinda de estrangeiros e com escravizados e ex-escravizados: "[...] escravos e homens e mulheres livres ocupados em empalhar pássaros ou em organizar herbários e colecionar minérios como atividade habitual."

4 Alguns preços de ingressos anunciados por Corelli: 320 réis (Annuncios..., 1839); 1.000 réis (Exposição..., 1855). Segundo Boucinhas (2019), no Rio de Janeiro da década de 1870, o custo mínimo mensal de alimentação por pessoa era de doze mil réis. Correspondendo para a atualidade, estimamos os valores de R$ 32,00 e de R$ 100,00, respectivamente.

no Brasil, por inaugurar este ramo nas festas públicas que organizavam a sociabilidade urbana do Império, sendo frequentadas por diversas classes sociais.

A pesquisadora ressalta que Corelli foi fundamental para a circulação e a popularização dos dispositivos ópticos como um todo, sendo um dos primeiros empresários a investir de forma regularizada no ramo e um dos poucos que manteve o empreendimento a longo prazo. Ao longo dos anos seguintes, o italiano solicita novas licenças para esses eventos.

Além da quantidade de pedidos que fez, a estrutura complexa de planejamento e de documentação que anexava aos requerimentos à Câmara permite considerar que o seu investimento na indústria cultural carioca da época obteve sucesso.

No entanto, a situação de falência em que se encontrou em 1842 demonstra que Corelli se arriscava sem reservas financeiras. Em uma das festas de que participou, seu espaço foi atingido pela explosão gerada por fogos de artifício. Sem ter como pagar os empréstimos que fez para financiar sua participação no evento, decretou falência e leiloou sua coleção.

Nesse momento delicado, conta com as suas conexões aristocráticas. Em 1841, Gennaro Merolla (1793-1850), cônsul-geral do reino das Duas Sicílias no Rio de Janeiro, tenta ajudá-lo a vender sua coleção de história natural para o Museu Zoológico da Real Universidade de Nápoles, sem sucesso (Scalera *et. al*, 2013, p. 65).

Segundo Cappelli (2015), o cônsul foi um dos responsáveis pela iniciativa diplomática que resultou no casamento de Dom Pedro II com a imperatriz Teresa Cristina de Bourbon, irmã de Ferdinando II, rei das Duas Sicílias. É provável que ele tenha introduzido Corelli à Família Imperial, pois, também em 1841, a Casa Imperial adquire 10 telas que representavam as *loggias* do Vaticano, por 100.000 réis. Em 1845, ocorre uma nova aquisição, dois quadros com uma coleção de beija-flores, por 300.00 réis (Museo Imperial, 1841-1845 *apud* Arquivo Nacional, 1862).[5]

Em busca de se refazer, deixou o Rio de Janeiro e seguiu para a Bahia, onde passará algumas temporadas nos próximos anos. Por meio da imprensa baiana, é possível localizar a repetição da operação que colocou em prática na capital brasileira. Começa anunciando seus serviços como artista, professor e restaurador, além de seu cosmorama.

Um pintor italiano e a academia francesa

Logo no início de sua temporada no Brasil, Corelli promove a divulgação específica de seus serviços de artista. Em 1830, anuncia a venda de retratos da Família Imperial (Noticias..., 1830b). No ano seguinte, comunica que as obras encomendadas por seus clientes estavam prontas e que deveriam buscá-las (Noticias..., 1831a). Em seu currículo, é formado pela Aca-

5 Como nos cálculos da quarta nota de rodapé, a partir de Boucinhas (2019), estimamos o valor de cada pintura como cerca de R$ 1.000,00 e o de cada quadro de beija-flores, R$ 15.000,00.

demia de Belas Artes de Roma e discípulo de Vincenzo Camuccini.[6] Nada disso foi suficiente para acelerar seu relacionamento com o circuito artístico nobre, em torno do AIBA.

Talvez, a venda de 1841 para o Imperador tenha lhe ajudado a participar quatro vezes da Exposição Geral de Belas Artes, no fim desta década. A primeira vez foi em 1847, na oitava edição, com a pintura *O Sumo Pontifice reinante Pio IX* (Mello Júnior, 1984; Capute, 2018). No ano seguinte, *Cristóvão Colombo em sua viagem à Europa* (Mello Júnior, 1984). Na última edição da qual participa, em 1850, exibe *Norma* (Academia..., 1850).[7]

A partir de tais títulos, junto aos das obras anunciadas nos jornais (Noticias..., 1828a; Noticias..., 1828b), é possível estimar o perfil de sua pintura. Há o diálogo com a tradição artística em *Uma vênus*, por exemplo, mas é a exaltação de suas origens que constituem o pano de fundo da maior parte dos trabalhos. O poder do antigo Império Romano é repercutido tanto em sua vertente cristã, quanto na pagã. A primeira se apresenta com mais intensidade.

Há cenas cristãs com composições mais tradicionais, como *Jesus Nazareno*; outras com temas atuais em retrato, mais próximas da pintura histórica – *O Papa agora existente*; e representações de tipos e de classes, em torno da pintura de gênero – *Uma beata virgem*, *Um monsenhor prelado da primeira ordem* e *Um capitão suíço, guarda do Papa*. Do lado pagão, se aponta a mitologia romana, as origens de Roma e seus vínculos com a Grécia, com a obra *Os amores de Eneias e Didone*. Também se apresenta a História – *Costume do Secundário de Roma* e *Duas repartições da História romana feitas com a pena*.

O trabalho sobre tipos e gêneros se destaca, devido à quantidade de obras, havendo, além das questões religiosas, as obras *Uma princesa romana*, *Uma francesa* e *Uma Italiana* – permanecendo em evidência a terra natal do artista. Em sua primeira fase brasileira, o pintor se distingue da forte influência francesa na AIBA e no Império como um todo.

> Ignorão que o publico fluminense, menos conhecedor, contenta se com pouco, e que não há caiador que se possa julgar artista, vendo admitido á exposição a Norma do Sr. Corelli? [...] Por maior que fosse o meu prazer em contemplar a producção desses artistas, seria muito inferior ao calafrio que sinto correr-me pelo corpo ao lembrar-me da horribilissima Norma do Sr. Corelli (Academia..., 1850, p. 2).

A admissão de Corelli na nobre mostra da AIBA não é bem recebida pela crítica especializada. A obra que Corelli apresenta na 11ª edição da mostra anual da AIBA, em 1850, repercute negativamente na imprensa e o pintor francês Félix Émile Taunay (1795-1881) é responsabilizado. Então diretor da instituição, foi o idealizador do projeto que vinha ocorrendo desde 1840, sem critérios de seleção e aberto aos interessados, inclusive não acadêmicos. É a última participação do italiano no evento.

6 Vincenzo Camuccini (1771-1844), pintor italiano neoclássico de grande prestígio acadêmico e colecionador.

7 Não localizamos a obra apresentada na edição de 1849, nem informações adicionais das apresentadas nas outras edições.

O naturalista influente

Dentro do escopo extenso de atividades desempenhadas por Corelli, cabe listar ainda que sua influência alcançava o teatro e outras esferas do governo. Em 1857, organizou peças no prestigiado Theatro de São Pedro de Alcantara, atual Teatro João Caetano, contando com o próprio João Caetano (1808-1863) – "pai do teatro brasileiro" – no elenco de algumas delas (Theatro..., 1857; Espetaculos..., 1857). Em 1861, o italiano contribui com a Exposição Nacional – Primeira Exposição Nacional da Indústria –, que tinha como objetivo preparar a participação brasileira na Exposição Universal do ano seguinte, em Londres. O naturalista apresenta uma grande mesa de observação no setor de entomologia e recebe uma crítica positiva da imprensa, como único ponto válido da seção (Exposition..., 1962).

> *Il Pungolo di Napoli del 16 annunzia che la fregata ad elice Regina e la corveta Ercole, atualmente di stazione a Montevideo, hanno ricevuto ordine di ritornare in Italia, e precisamente a Napoli. Nel retorno, quelle due navi approderanno a Rio Janeiro, per imbarcarvi l'importante collezione di oggetti di storia naturale, molti dei quali rarissimi, appartenenti in generale al Brasile. Questa collezione è messa insieme dal distinto naturalista italiano, signor Gregorio Corello che da circa 40 anni è domiciliato in quelle reggioni, e di null'altro occupato che di completare ed arricchire il suo museo. Ora egli, trovandosi nella grave età di oltre 70 anni, desidera di venire a morire in pátria, ed è quindi entrato in trattative col Governo per cedergli la sua collezione, mediante équo compenso* (Italia..., 1868, p. 1070).

Em 1860, oferece sua coleção a museus italianos de história natural. Segundo o periódico veneziano, são necessários dois navios para fazer o transporte, uma fragata e uma corveta. Tendo o conjunto sido leiloado em 1842, devido à falência, resta saber se ele omite parte de sua coleção na ocasião ou se constrói uma nova após o episódio. A segunda hipótese parece improvável, considerando a sua situação financeira. Entre 1853 e 1854, sua residência estava localizada no mesmo endereço de uma escola pública, o que pode indicar dificuldades econômicas.[8]

Em 1866, o Museu de História Natural de Florença recusa a análise da compra da coleção por não haver um catálogo que fosse minimamente detalhado e legitimado por especialistas (Archivio R. Museo di Física e Storia Naturale, 1868-1869). No ano seguinte, Corelli tem 71 anos de idade e solicita auxílio ao Imperador Dom Pedro II para regressar à Itália (Museu Imperial, 1867 *apud* Arquivo Nacional, 1962). É provável que a ajuda não tenha sido obtida, pois, em 1968, conforme relata a *Gazzetta Uffiziale di Venezia* citada acima, o naturalista ainda buscava retornar "[...] à sua terra natal para morrer [...]"[9] (Italia..., 1868, p. 1070).

---

8 Borges (2014) apresenta a hipótese de que Corelli pudesse até morar de favor, ao analisar que residia no mesmo endereço de uma escola pública.

9 Tradução nossa.

> *A number of items of various kinds had come to the museum from South America, sent by Gregorio Corelli, who died in 1869 before concluding the transaction. The legitimate heir, after a lawsuit against the museum, saw his rights recognized, and the affair ended to everyone's satisfaction with the museum's purchase of many objects for a large sum of money* (Bigoni; Roselli, 2014, p. 160).

Com o passar dos anos, o processo de aquisição acaba avançando, sendo concluído em 1871, sem que Corelli tenha se beneficiado (Archivio R. Museo di Física e Storia Naturale, 1868-1969). O italiano falece em 1869. Não conseguimos localizar a informação do êxito de seu regresso, nem de onde ocorre a sua morte. A seguir, as Figuras 1 e 2 ilustram que uma parte do conjunto, adquirido pelo museu florentino, voltava-se a objetos indígenas.

Figura 2: Autor desconhecido, *Ornamento peitoral de penas costuradas em tecido de casca de árvore (tapa), Norte da Amazônia*, sem data, penas e casca de árvore, dimensões não informadas. Acervo: Museu de História Natural da Universidade de Florença, Coleção Gregorio Corelli. Fonte: Museu de História Natural da Universidade de Florença.

Figura 3: Autor desconhecido, *Ornamento para antebraço feito com penas de araras e de mutuns, Munduruku, Região Tapajós-Madeira, Amazônia*, sem data, penas de araras e de mutuns, dimensões não informadas. Acervo: Museu de História Natural da Universidade de Florença, Coleção Gregorio Corelli. Fonte: Museu de História Natural da Universidade de Florença.

Conclusão

Artista, pintor, naturalista, professor, preparador de objetos de história natural, restaurador, empresário, colecionador, proprietário de um museu particular, de um gabinete de história natural e de um gabinete zoológico, antiquário, galerista e tantas outras atribuições poderiam ser estendidas ao homem versátil que foi Gregorio Corelli. Tinha "[...] cabelos castanhos, olhos pardos, nariz comprido, bastante barba" (Arquivo Nacional, 1862, p. 17). Nunca se casou. Entre altos e baixos, o italiano não passou despercebido na capital do Império, ousando viver do setor da cultura e fomentá-lo.[10] Para além de suas conexões aristocráticas, ele estava presente no imaginário popular, mesmo depois de sua morte, como podemos verificar na célebre e bem-humorada *Semana Illustrada*, em 1871:

10 Até o presente momento, não localizamos um estudo aprofundado sobre Gregorio Corelli. Em todas as fontes, ele é mencionado brevemente, exceto em Silva (2006), dedicada à relação com os dispositivos ópticos; em Borges (2014), sobre residir no mesmo endereço de uma escola pública; e em Dias (2019), específica sobre a pintura *Norma*. Além das fontes já citadas ao longo do texto, ele é listado junto à reprodução de conteúdos de alguns de seus anúncios por Los Rios Filhos (1941), Bardi (1975) e Ferreira (1994) – no primeiro, é contextualizado como parte dos italianos, entre os artistas estrangeiros do período no Rio de Janeiro; no último, como exceção em 1834, ano desfavorável para a litografia, por anunciar retratos sob encomenda com esta técnica.

> Eu nunca vi Londres nem Pariz, Napoles nem Roma, Berlim nem Lisboa, e confesso que é um pesar que me róe cá por dentro. Mas como o engenho humano pode tudo, vi já todas essas cidades por um oculo, e de graça, em casa dos amigos. O Corelli mostrava-as por cinco tostões. Conheceram o Corelli? Era um velho italiano que morava ali ao pé do Gymnazio, - já lá vão dez anos, - justamente no lugar em que está hoje o theatro de S. Luiz. Alli passava elle as noites, á espera do curioso adventicio, que quizesse meditar diante das ruinas do Coliseo ou suspirar nas aguas do Rialto. A paga não era elevada nem os freguezes numerosos, e por isso estou que o Corelli não deixou herdeiros nem processos (Badaladas..., 1871, p. 4346).

Referências

ACADEMIA de Belas Artes: Exposição de Pintura de 1850. *Jornal do Commercio*, p. 2, Rio de Janeiro, 17 dez. 1850.

ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 ago. 1837.

ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 7 dez. 1839.

ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 8 fev. 1840.

AOS AMANTES das curiosidades. *O Despertador Commercial e Politico*, Rio de Janeiro, p. 4, 3 jun. 1840.

ARCHIVIO R. MUSEO DI FÍSICA E STORIA NATURALE. Carteggio della Direzione. Florença, aff. 26, c. 254 m, nov. 1868 - dez. 1869.

ARQUIVO NACIONAL. Registro de estrangeiros, 1831-1839. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1962.

AVISO. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 1º mai. 1841.

BADALADAS. *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, p. 4346, 14 mai. 1871.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BIGONI, Francesca; ROSELLI, Maria Gloria. Four centuries of collecting in the Florentine museum recount the history of the indigenous peoples of South America. Em: CECCHI, Jacopo Moggi; STANYON, Roscoe. *The Museum of Natural History of the University of Florence. The Anthropological and Ethnological Collections*. Florença: Firenze University Press, 2014.

BORGES, Angélica. *A urdidura do magistério primário na Corte Imperial: um professor na trama de relações e agências*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2014. (Tese de Doutorado)

BOUCINHAS, André. Muito além do consumo de pão: condições de vida no Rio de Janeiro na década de 1870. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, pp. 171-194, jan.-abr., 2019.

CAPPELLI, Vittorio. *A Belle Époque italiana no Rio de Janeiro: aspectos e história da emigração meridional na modernidade carioca*. Niterói: Eduff, 2015.

CAPUTE, Álvaro. *Pintura de temática religiosa: uma abordagem introdutória a partir das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes – 1840 e 1884*. Juiz de Fora: Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Juiz de Fora, 2018. (Trabalho de Conclusão de Curso)

DIAS, Elaine. O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 73, pp. 170-193, ago. 2019.

ESPETACULO, Theatro de S. Pedro de Alcantara. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 4, 30 ago. 1857.

EXPOSIÇÃO de um novo museo e cosmorama. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 4, 24 ago. 1855.

EXPOSITION nationale VI. *Courrier du Brésil*, Rio de Janeiro, p. 3, 19 jan. 1862.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: introdução à bibliologia brasileira, a imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ITALIA. *Gazzetta Uffiziale di Venezia*, Veneza, p. 1070, out. 1868.

LEITE, Miriam L. Moreira. *Naturalistas viajantes*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, pp. 7-19, nov. 1994 - fev. 1995.

LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. *Grandjean de Montihny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941.

MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. *Revista IHGB, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado, Comissão de História Artística*, Rio de Janeiro, Brasília, v. 1, pp. 204-352, 1984.

MUSEO e Cosmorama. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 mar. 1836.

MUSEO e Cosmorama. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 abr. 1836.

MUSEO e Cosmorama. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 25 dez. 1855.

NOTICIAS particulares: 46. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 3, 3 set. 1828a.

NOTICIAS particulares: 28. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 4 set. 1828b.

NOTICIAS particulares: 26. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 24 ago. 1830a.

NOTICIAS particulares: 24. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 3, 9 out. 1830b.

NOTICIAS particulares: 9. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 11 jun. 1831a.

NOTICIAS particulares: 68. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 3, 3 set. 1831b.

ROSCILLI, Antonella Rita. D. Teresa Cristina de Bourbon, filha do rei das Duas Sicílias e esposa do imperador d. Pedro II. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, Museu Imperial, v. 2, pp. 103-118, 2021.

SCALERA, Adriana; SARTORIO, Barbara Menghi; GARAVINI, Brunella; TORRES, Magda Maria Jaolino; OLIVEIRA, Maria Leda de; PEZZI, Nicola (orgs.). *Guia de fontes para a História do Brasil colonial conservadas nos institutos e arquivos italianos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença de aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. (Tese de Doutorado)

THEATRO de S. Pedro de Alcantara. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 3, 3 ago. 1857.

Espaço aberto ao tempo e ao delírio: um novo olhar curatorial sobre a díade arte-loucura

Fernanda Abranches
Pesquisadora independente
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo observa a pertinência da mostra coletiva Lugares do Delírio em especial diálogo com a produção artística do Espaço Aberto ao Tempo (EAT), um centro de atendimento psicossocial criado em 1988 pela iniciativa do médico e artista Lula Wanderley. Em Lugares do Delírio, o tema arte-loucura adquire uma nova abordagem com a escolha de um denominador comum, o "delírio". Essa instância conceitual parece ter indicado um caminho possível de superação para as práticas curatoriais anteriores que, ao fim e ao cabo, insistiam em manter os muros simbólicos dos asilos.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Loucura, Curadoria.

Abstract: The paper notes the relevance of the collective exhibition Lugares do Delírio in special dialogue with the artistic production of Espaço Aberto ao Tempo (EAT- Space Open to Time), a psychosocial care center created in 1988 by the initiative of the doctor and artist Lula Wanderley. In Lugares do Delírio (Places of Delirium), the theme art-madness is presented with a new approach taking a common denominator, the "delirium". This conceptual instance seems to have indicated a possible way of overcoming the previous curatorial practices that, in the end, insisted on maintaining the symbolic walls of the asylums.

Keywords: Contemporary art, Madness, Curatorship.

Aberta entre fevereiro e setembro de 2017 no Museu de Arte do Rio (MAR), a exposição *Lugares do Delírio* apresentou um olhar curatorial contemporâneo para a histórica relação entre a arte e a loucura. Para essa atualização, em linha com as mudanças operadas pela Reforma Psiquiátrica brasileira, em curso há mais de três décadas,[1] a curadora e psicanalista Tania Rivera propôs um entendimento amplo do que seria o "delírio", usando-o como chave conceitual. A vivência delirante de uma realidade alterada, no contexto da exposição, foi uma transitoriedade positivada, sem recair na romantização do sofrimento psíquico: o delírio do psicótico, assim como o do artista, carregaria o potencial inventivo,[2] tanto para atravessar uma dor, como para criar uma obra.

Ainda em 2014, motivada pela proposta temática do então diretor cultural do MAR, Paulo Herkenhoff, Tania Rivera iniciou uma pesquisa que duraria mais de dois anos, frutificando na referida mostra, que ganhou, entre abril e julho de 2018, uma segunda edição no SESC

---

1 A Reforma Psiquiátrica brasileira foi desencadeada com a mobilização de profissionais de saúde mental e familiares de pacientes com transtornos mentais no fim da década de 1970, no contexto de nossa redemocratização. Em 1989, o deputado Paulo Delgado (PT/MG) apresentou um projeto de lei no Congresso Nacional visando regulamentar os direitos das pessoas com transtornos mentais e a extinção progressiva dos manicômios em nosso território. O projeto foi aprovado e sancionado apenas em 2001, após 12 anos. A Lei que regulamenta o modelo de Caps só foi aprovada em 2011.

2 Rivera parte da ideia freudiana de delírio, trabalhada na sua tese *La Perte de Realité dans l'CEuvre Freudienne. Entre Névrose, Psychose et Perversion, L'Art?*, defendida em 1996 na Université Catholique de Louvain, Bélgica.

Pompeia. Ainda como fruto dessa pesquisa, foi publicado em 2023 o livro *Lugares do delírio: Arte e expressão, loucura e política*, importante referência para esta comunicação. Complemento com as palavras de Rivera ao explicitar a escolha do termo *delírio* para pensar a exposição:

> Busco com ele positivar formas desviantes de construção de realidade e disseminá-las no mundo, recusando a caracterização de algo "próprio" e restrito a uma categoria médica, para lançá-lo como potência estética e política que se põe em obra entre nós. Não se trata, nesta perspectiva, de simplesmente eliminar os termos "louco" e "loucura", mas de colocá-los em suspenso, repetida e incessantemente – ou de fazê-los girarem, talvez, em relação a outros termos (Rivera, 2023, p. 53).

A adoção do "delírio" como conceito foi um posicionamento crítico e, também, uma prática diante da díade arte-loucura, que no início do século XX fomentou livros, exposições e debates, tanto no campo da psiquiatria, quanto no universo da arte. Uma das decisões mais efetivas da curadoria, que elencou cerca de 50 artistas e 150 trabalhos, foi a não distinção entre obras dos ditos normais daquelas criadas por artistas diagnosticados com transtornos psíquicos. O visitante menos familiarizado com biografias de criadores asilados como Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Aurora Cursino (1896-1959) e Fernando Diniz (1919-1999), poderiam sair da exposição sem esse referencial, dada a horizontalidade e a organicidade materializadas pela expografia. Criações de Cildo Meirelles (1948), Lygia Clark (1920-1988) e Wlademir Dias-Pino (1927-2018), por exemplo, se presentificaram igualmente como "produtos" do próprio delírio ou para dar vazão ao delírio de um "outro", o público. Como bem lembrou a curadora, delirar é também "sair dos trilhos", modo que não está ligado unicamente ao sofrimento psíquico, pois se expressa "na festa, na brincadeira, mas também na rebelião, na revolta contra uma sociedade injusta e violenta" (Rivera, 2018, p. 7).

Figura 1: Núcleo *Psiquiatria Poética* na mostra *Lugares do Delírio*, edição do SESC Pompeia, 2018. Autor desconhecido.
Fonte: http://www.artes.uff.br/taniarivera/exposicoes/curaadoria-de-lugares-do-delirio-sesc-pompeia/

Um núcleo específico de *Lugares do Delírio*, chamado *Psiquiatria Poética*, ofereceu, a meu ver, uma síntese privilegiada dessa abordagem curatorial. *Psiquiatria Poética* é o termo que o médico e artista Lula Wanderley dá ao seu modo de exercer a prática clínica: "Trabalho como quem faz um poema", diz ele (Wanderley, 2017). Tania Rivera tomou emprestada tal denominação para situar parte da produção artística do Espaço Aberto ao Tempo (EAT), um serviço público de saúde do Rio de Janeiro criado em 1988 por Lula Wanderley, com a colaboração de trabalhadores e usuários de serviços de saúde mental.

Em *Lugares do Delírio*, a indiferenciação entre artistas que se desenvolveram em meio ao circuito tradicional e outros "descobertos" em asilos manicomiais ou, mais recentemente, selecionados em ateliês de CAPs, se sintoniza com uma importante decisão tomada por Lula Wanderley e integrantes do EAT, já no fim dos anos 1980: a abolição de uniformes, muitas vezes sendo difícil saber quem era "louco" e quem era "normal". A "mistura" de papeis, combinada com a atmosfera de liberdade, pela gestão democrática e oferta diária de atividades para convivência e criação, sempre de portas abertas, garantia a irreverência daquele serviço público de saúde mental, que chegou a ter oficinas diárias de expressão plástica, corporal, marcenaria, *silkscreen* etc. e grupos semanais de música, de teatro, cinema e escrita. *Lugares do Delírio* foi a exposição que, finalmente, abriu as portas de um museu para sua produção, como um território livre, arejado pelos ventos da Reforma Psiquiátrica.

O núcleo *Psiquiatria Poética* apresentou vídeos, registros de performances e registros de shows performados pelo grupo musical *Sistema Nervoso Alterado*. Criadas de modo coletivo ou em dupla – como é o caso da parceria com o cliente Wanderley Ribamar na videoinstalação *Insônia* –, todas as obras vindas do EAT foram resultadas de processos terapêuticos ou recursos terapêuticos em si, como a formação musical do SNA, com seus ensaios e engajamentos para um rico calendário de eventos. A conexão dos usuários do EAT com o mundo dito "normal" se dava por passeios, campeonatos de futebol, apresentações em espaços públicos como universidades, casas de shows e até mesmo em programa de TV.[3] O "Dr. Lula", como o chamam seus clientes, procurou ser um mediador entre a produção do EAT e a cena artística, participando de festivais, convidando curadores e artistas do circuito para conhecerem os ateliês e participarem de eventos comemorativos do serviço.

Profundamente ligado ao movimento político da luta antimanicomial, de 1976 a 1988 Lula Wanderley colaborou com a Casa das Palmeiras e o Museu de Imagens do Inconsciente (MII), criados por Nise da Silveira, tendo incorporado essas e outras influências no campo das artes para garantir o espírito livre e disruptivo do EAT. Também localizado no então Centro Psiquiátrico Pedro II – hoje Instituto Municipal Nise da Silveira (IMNS) –, esse serviço de saúde incluiu em sua rotina de atendimento um outro aprendizado, umbilicalmente ligado à arte contemporânea brasileira: a proposição *Estruturação do Self* (1976), criada por Lygia Clark. A

3 Em 2008, Lula Wanderley e o grupo Sistema Nervoso Alterado estiveram no Programa televisivo *Atitude.com* da TV Brasil.

artista conhecera Lula Wanderley em 1978 por intermédio de sua companheira, a psicóloga Gina Ferreira, e ambos se tornaram legítimos herdeiros dessa prática que transita entre a arte e a terapia. Assim, com quase dez anos em atendimentos particulares usando a *Estruturação do Self* e apoio de quadros reformistas do CPPII, esse recurso alternativo foi sendo implementado por Lula Wanderley no atendimento público de saúde mental nos anos 1980, antes mesmo de o EAT ser criado. Se realizava algo próximo à expectativa de Lygia Clark em 1971 com suas proposições relacionais, anteriores à *Estruturação do Self*, quando aventou levá-las para uma instituição psiquiátrica na França a convite do historiador da arte Jean Clay: "Se isso der certo será minha salvação, o que é um paradoxo, pois quem como eu fez arte para escapar do hospício, acabar lá é incrível! Mas não há lugar para mim no mundo dos normais" (Clark, 1971/1996, p. 191).

Em 1983 a artista escreveu ao crítico de arte Guy Brett mencionando o "Dr. Luiz Carlos" – o Lula Wanderley – e a experiência com a *Estruturação do Self* realizada por ele em um "ambulatório", onde atendia esquizofrênicos. Esse documento evidencia que a artista acompanhava a chegada de sua obra no serviço público, atendendo pessoas de baixa renda. Lygia Clark faleceu no mesmo ano em que o EAT foi criado, lugar onde sua obra relacional sobreviveu fora dos museus, fazendo parte da vida de pessoas em tratamento, por pelo menos três décadas.

Além de *Lugares do Delírio* ter proporcionado a estreia do EAT em uma exposição de arte, de um só golpe apresentou essa produção com o trabalho artístico solo de Lula Wanderley, representado pela obra *Diálogos de projeção do olhar* (1984/2017) que podia ser manipulada pelos participantes, em uma íntima conexão com as proposições de Lygia Clark. A poética de Lula Wanderley sempre se moveu entre criações solo como artista visual e as surgidas na coletividade do EAT, em uma fluidez entre os campos da arte e da saúde mental, um trânsito que claramente se percebia nas escolhas de *Lugares do Delírio*.

Lula Wanderley faz parte do circuito de artes visuais desde os anos 1970 e tem uma produção discreta, porém consistente, que participou de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Até onde foi possível verificar, seu trabalho solo não integra coleções de museus nem é representado por galerias, dois itinerários bastante comuns na carreira de um artista com reconhecimento, como Lula Wanderley. Essa singularidade pode ter se dado por sua dedicação ao funcionalismo público da saúde, fato que lhe tirou o imperativo de criar arte para dela sobreviver; ele produz simplesmente porque é um artista e, como tal, também cria a própria terapêutica a cada encontro com seus clientes.

Assim, a participação do EAT em *Lugares do Delírio* tornou visível, em espaços expositivos importantes, um outro território onde a produção artística de Lula Wanderley transita. Até então, sua conexão com Lygia Clark havia eclipsado outras criações incorporadas na *Psiquiatria Poética*. A abertura que o circuito de arte conferia ao trabalho terapêutico de Lula Wanderley derivava da prática com a *Estruturação do Self* (1976) e, ao lado de Gina Ferreira, participou de

incontáveis eventos ao redor dessa temática. Como já declarou, Lula Wanderley se vê como um "artificio linguístico ambíguo e enganoso, capaz de conciliar coisas aparentemente irreconciliáveis como arte e loucura, é carregar em si a frustração de nunca ser. Um nunca se tornará um. Uns são – Eu sou" (Wanderley, 2021, p. 28).

Desconhecido do público geral, o EAT dividiu a atenção e o espaço com dezenas de coletivos e artistas que, em certa medida, estariam representados por duas obras inaugurais, como "abre alas" conceituais da mostra: *Razão/Loucura* (1976/2017), de Cildo Meireles, e *Arco e flecha, "ORFA"* (s/d), de Arthur Bispo do Rosário. Esses dois grandes nomes da arte contemporânea brasileira compartilham o fato de já terem representado o Brasil na tradicional Bienal de Veneza[4] e participado de diferentes edições da Bienal de São Paulo, ainda que o primeiro tenha tido mais presença nesses dois eventos. Em 2000, ambos estiveram na coletiva *Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento*, sob condição bem distinta daquela em que se encontravam em *Lugares do Delírio*: Cildo fora exposto no núcleo *Arte Contemporânea* e Bispo ficara encerrado, com outros artistas asilados, sob o recorte *Imagens do Inconsciente*. A curadoria de Tania Rivera, portanto, ousou delirar e sair do lugar comum, não circunscrevendo-o na condição de artista louco, mas como alguém que refletiu seu tempo e seu contexto pela linguagem artística, algo que também se poderia afirmar sobre Cildo Meirelles.

> Lado a lado, as obras de Cildo e Bispo abrem a exposição, desenhando arcos e flechas como a chamar nossa mão a lançar algo no ar. Minha intenção era ter nelas uma espécie de definição poética de Lugares do Delírio. Queria também salientar, com essa proximidade, a dimensão conceitual do trabalho de Bispo do Rosário, tentando distanciá-lo do universo da arte popular ou naif e de categorias que historicamente encerram a produção realizada em instituições psiquiátricas, como "arte bruta" (Rivera, 2018, p. 13).

Desde as primeiras décadas em que o circuito de arte brasileiro lidou com a temática da loucura ou que deu destaque à produção de pacientes psiquiátricos – a parceria do psiquiatra Osório Cesar com Flávio de Carvalho, nos anos 1930 e de Nise da Silveira com Mário Pedrosa, a partir de 1947 – pouco se evoluiu na direção de uma integração desses artistas com seus pares do circuito de arte, mesmo que postumamente, por meio de suas obras. Entre o fim dos anos 1980 e os anos 2010, com a Reforma Psiquiátrica já em curso, prevaleceu o peso histórico, o fascínio do senso comum e o estigma que a loucura carrega. Como se as instituições e outros agentes do sistema de arte mantivessem erguidos os muros simbólicos do asilo, não conseguindo, ou sequer pretendendo, se desvencilhar de uma prática segregadora, sob o álibi do recorte temático que toda curadoria encerra.

---

4 Arthur Bispo Bispo representou o Brasil na Bienal de Veneza em 1995, sete anos após seu falecimento. Em 2013 retornou, mas na grande sala do Arsenal. Sua estreia na Bienal de São Paulo aconteceu em 2012, tendo retornado apenas em 2023 em Coreografias do Impossível. Em comparação numérica de participações em grandes Bienais, Cildo Meirelles leva "vantagem", dado que esteve em três Bienais de Veneza (1976, 2003 e 2009) e em cinco Bienais de São Paulo (1981, 1989, 1994, 1998 e 2010). Além do abismo social que separou os dois artistas, Cildo fez sua primeira participação em Veneza uma década antes de Bispo do Rosário ter sido descoberto e reconhecido como artista.

Entre a primeira aparição de Arthur Bispo do Rosário na TV, em 1980, e seu reconhecimento como artista dado por Frederico Morais em 1982, acontecia a 16ª Bienal de São Paulo (1981), curada por Walter Zanini. A mostra internacional expôs o núcleo *Arte Incomum*, onde foram exibidas obras da coleção de *Arte Bruta*, de Jean Dubuffet e, como não poderiam deixar de estar, trabalhos de artistas ligados ao Hospital do Juquery e ao antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, onde se encontra o Museu de Imagens do Inconsciente (MII). Um detalhe evidenciou uma prática desqualificadora que remonta às primeiras exposições com obras de internos, no início do século XX: a identificação dos artistas apenas pelo prenome. Aurora Cursino, uma das pintoras mais importantes que o ateliê do Juquery produziu, foi chamada simplesmente de "Aurora". Artistas do MII também foram identificados apenas pelo primeiro nome: "Adelina" (Gomes), "Carlos" (Pertuis), "Emygdio" (de Barros), "Fernando" (Diniz), "Isaac" (Liberato), "Raphael" (Domingues). A exceção desse grupo de "camafeus", como são chamados os artistas clientes da Dra. Nise da Silveira, foi Otávio Inácio. Em trecho do texto curatorial, Zanini afirma:

> Por Arte Incomum, entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos. Por outras palavras, ainda, a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome da artisticidade, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional (Zanini, 1981, p. 7).

A 16ª Bienal de São Paulo repetia, assim, o "combo" tradicional, pois mesmo reconhecendo o valor daquelas obras e dando-lhes visibilidade, reforçava a marginalização daqueles artistas em relação aos demais, com a segmentação em um núcleo específico, a desqualificação ao omitir sobrenomes e a associação daquela produção a uma ideia de pureza e de livre expressão, como fez em 1945 Jean Dubuffet com a definição de "Arte Bruta", e Mário Pedrosa, em 1950, com o conceito de "Arte Virgem". Em um primeiro momento essas categorizações foram importantes para dar legitimidade a um tipo de produção não erudita ou que estava à margem do circuito tradicional da arte, porém, quatro décadas depois, se tornava problemático adotá-las de modo acrítico.

Vinte anos depois dessa 16ª Bienal e do reconhecimento de Arthur Bispo do Rosário pelo crítico Frederico Morais, o artista se juntaria aos "camafeus" do MII na já citada *Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento* sob o guarda-chuva *Imagens do Inconsciente*, nome tornado indissociável da obra de Nise da Silveira e com a qual Bispo não tinha qualquer relação mais profunda, a não ser por também integrar a complexa constelação chamada "loucura". Esses dois exemplos marcam o que usualmente se adotou em exposições ao longo do processo de desinstitucionalização psiquiátrica, cheio de percalços, ataques e riscos de retrocesso.

Partindo da hipótese de que *Lugares do Delírio* foi um divisor de águas, foi possível elencar mostras posteriores que, de algum modo, operaram deslocamentos. Em 2023, duas exposições

coletivas com circulação em mais de uma instituição do país incluíram obras de Arthur Bispo do Rosário sem enfatizar seu transtorno mental: *Carolina Maria de Jesus, um Brasil para os brasileiros* (MAR) e *Dos Brasis: arte e pensamento negro* (2023, SESC Belenzinho). Ambas as curadorias[5] o integraram a criadores negros de diversas linguagens e gerações. Os recortes racial e social das duas mostras reverberaram muito mais o caráter crítico e insurgente de Bispo do que sua condição asilar e a fetichização dos seus objetos como frutos da loucura. Gostaria ainda de mencionar outras exposições com grande repercussão midiática e itinerância pelo território nacional que indicaram movimentos de avanços, mas também recuos: *Nise – A Revolução pelo Afeto,*[6] e a 35ª Bienal de São Paulo, intitulada *Coreografias do Impossível.*[7]

Como indica o nome, *Nise – A Revolução pelo Afeto,* é um tributo à obra da importante psiquiatra. Inaugurada em 2021 no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-Rio) e ainda circulando pelo Brasil, a mostra apresenta obras dos mais importantes artistas do MII, como Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz e a menos conhecida Albertina Borges d'Rocha. Esses personagens entraram de modo secundário numa exposição centrada na figura solar de Nise da Silveira. Ademais, ainda que tenha havido uma tentativa de diálogo e atualização com a presença de artistas contemporâneos como Zé Carlos Garcia, Rafael Bqueer e Tiago Sant'ana, a curadoria manteve as habituais minibiografias daqueles pintores asilados, demarcando espaços e origens.

Já *Coreografias do Impossível*, de 2023, expõe em salas próximas, sem uma demarcação enfática, artistas que produziram à margem do circuito como Stella do Patrocínio, Aurora Cursino, Ubirajara Ferreira Braga, a norte americana Judith Scott e a austríaca Ceija Stojka, todos "convivendo" com outras presenças de itinerário mais tradicional como Sônia Gomes e Rubem Valentim. No mesmo andar, mas a muitos metros dali, expuseram bordados de Arthur Bispo do Rosário, próximos de *Parede da Memória* (1994) de Rosana Paulino e de pinturas do surrealista cubano Wilfredo Lam. Esses exemplos recentes, guardadas suas especificidades, nos informam experiências de fluidez e uma nova tendência para exibir obras atravessadas pela questão da loucura ou por *outsiders* como Scott e Stojka, tendência possivelmente corolária de *Lugares do Delírio*.

Para criar o Espaço Aberto ao Tempo e alimentá-lo com a sua *Psiquiatria Poética*, Lula Wanderley teve a ajuda da equipe e dos próprios usuários para quebrar cadeados, extinguir a medicação forçada e qualquer outro tipo de violência na rotina da antiga enfermaria. Forjada como uma célula rebelde dentro do hospício, foi uma questão de tempo para que o EAT ocupasse os espaços da cidade com sua arte. Sem citá-lo, Tania Rivera parece se referir à *Psiquiatria Poética* neste trecho do livro *Lugares do Delírio*:

---

5 *Carolina Maria de Jesus, um Brasil para os brasileiros* teve curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto; já *Dos Brasis: arte e pensamento negro*, contou com Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos.

6 Curadoria de Letícia Stallone, Isabel Seixas e Diogo Rezende.

7 Curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel.

> Em vez de tentar corrigir ou eliminar as ideias delirantes, o clínico está, por essa via, em posição de testemunhar delas o relato ou suas eventuais manifestações escritas, objetuais, visuais, sonoras etc. E tal testemunho pode, eventualmente, se ampliar e tornar plural através do reconhecimento destes como arte por outros. Na clínica, como na arte, o delírio pode inscrever-se e tornar-se parte do mundo (Rivera, 2023, p. 61).

Vejamos como Lula Wanderley descreve seu modo de lidar com quadros de crise em seus clientes e os possíveis desdobramentos em obras:

> Aí você pode deflagrar nele essa busca por uma reconstrução que está nos desenhos de Marcos Inácio, na dízima periódica (Roberto Garcia), nos poemas de Regina. Tudo são construções internas que são traduzidas criativamente como um objeto de arte [...]. Se esse objeto de arte for extremamente criativo você muda de postura, você já não está diante de uma crise, você está diante de uma produção literária, uma produção pictórica, uma produção musical. Aí você muda o contato com ele e encaminha para que aquilo seja uma comunicação do sujeito com o mundo, dando forma, organizando com um livro, organizando com um espetáculo (Wanderley, 2020).

Poderia dizer que o EAT também nasceu por um delírio compartilhado, com rebeldias contra o manicômio e festejos que celebravam a liberdade e a inclusão. Nascido em antagonismo ao asilo, contraditoriamente, o dinamismo do EAT foi se perdendo à medida que a Reforma Psiquiátrica avançava e o serviço ia se adaptando ao modelo de um Caps3. Sua origem como espaço aglutinador de uma comunidade – pacientes e colaboradores da saúde – acabou perecendo com um objetivo central da Reforma Psiquiátrica, o de integrar os usuários com o que o território da cidade oferece, desestimulando sua permanência regular na instituição. A realização das duas edições de *Lugares do Delírio*, em 2017 e 2018, coincidiu com a oficialização do EAT como "Caps 3 EAT Severino dos Santos" e com a inauguração de sua nova sede, com portas abertas para o território da cidade.[8] Além de todas as confluências entre a proposta da curadoria e o corpo de trabalho da *Psiquiatria Poética*, a realização dessa mostra foi uma espécie de marco para o EAT, que encerrou um ciclo para dar passagem a outro.

---

8 A mudança de espaço físico em 2018 não foi o único fator que descaracterizou o EAT, mas um novo tipo de burocratização e adaptação ao SUS que foi se configurando ao longo de pelo menos uma década, modelo que não era capaz de incorporar as premissas inventivas que deram vida ao EAT. Não é meu objetivo entrar nessa seara institucional da saúde. Também, em minha tese, – *Lula Wanderley e a proposição-processo Espaço Aberto ao Tempo: quando a arte e a saúde mental se encontram em uma obra coletiva* (Abranches, 2021) – apenas me propus a contar a história desse serviço a partir de sua relação com as artes visuais, vendo-o como uma criação artística coletiva e, de modo tangencial, lidei com questões da reforma psiquiátrica.

Referências

ABRANCHES, Fernanda. *Lula Wanderley e a proposição-processo Espaço Aberto ao Tempo: quando a arte e a saúde mental se encontram em uma obra coletiva*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

CABAÑAS, Kaira M. *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.

CLARK, Lygia; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RIVERA, Tania (org.). *Lugares do delírio*. Catálogo de exposição. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2018.

RIVERA, Tania. *Lugares do delírio. Arte, expressão, loucura e política*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e n-1 edições, 2023.

WANDERLEY, Lula; CABAÑAS, Kaira M. (org.). *No silêncio que as palavras guardam: o sofrimento psíquico, o Objeto Relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo*. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

ZANINI, Walter. A Bienal e os artistas incomuns. In: *XVI Bienal de São Paulo. Arte Incomum*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

Modernismos em rede: trânsitos da arte têxtil de Aldo Bonadei no Brasil dos anos 1950

Hellen Alves Cabral
Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O presente artigo trata dos trânsitos da produção têxtil do artista paulista Aldo Bonadei entre meios e agentes do campo artístico brasileiro nos anos 1950, enfatizando as conexões, agenciamentos e redes colaborativas em torno das artes têxteis como parte do contexto de consolidação da arte moderna no Brasil.

Palavras-chave: Arte, Têxteis, Modernismos.

Abstract: This paper is about the circulation of Aldo Bonadei's textile art, an artist from São Paulo, between circuits and agents in the Brazilian artistic field in the 1950's, emphasizing the connections, agencies and collaborative networks around textile arts as part of the context of consolidation of modern art in Brasil.

Keywords: Art, Textiles, Modernisms.

Introdução

O artigo apresenta parte da nossa atual pesquisa de doutorado que estuda a produção têxtil de Aldo Bonadei, expoente nome da pintura paulista, em meados do século XX. O presente trabalho se concentra nos trânsitos de tais criações no meio artístico dos anos 1950, a partir de uma exposição pouco conhecida que marcou a trajetória do artista.

No mês de junho de 1955, Mark Berkowitz informava aos leitores da *Revista Rio* sobre "uma exposição diferente e de grande interesse" que ocorria na Petite Galerie (PG):[1]

> No Rio, o movimento das artes continua intenso. A Petite Galerie, depois do grande sucesso da exposição de Volpi, está apresentando as maravilhosas saias (*sim, saias!*), pintadas por Bonadei, e executadas nestes belíssimos tecidos de Anamaria Fiocca. Junto com as saias, Aldo Bonadei também apresentou alguns quadros e os desenhos que o levaram às saias. Uma exposição diferente, e de grande interesse (Berkowitz, 1955, pp. 70-71, grifo da autora)

Ao enfatizar "Sim, saias!", Berkowitz destacou a presença inusitada das roupas na exposição. Afinal, Bonadei era mais conhecido por sua pintura, e o debate crítico girava majoritariamente em torno das artes visuais. Quem esperaria ver objetos de tal natureza em um dos espaços mais movimentados do circuito artístico?

---

1 A Petite Galerie (1953-1988) foi inaugurada por Mario Agostinelli e adquirida por Franco Terranova em 1954. Com a segunda gestão, se tornou um importante ponto no fluxo de arte na capital carioca.

Bonadei não parecia ter dúvidas sobre o lugar de suas criações têxteis ao situá-las junto de desenhos e pinturas. A presença desses objetos evocou, também, o papel de outros agentes além do artista, pois foram feitos com tecidos criados por Anna Maria Fiocca, fundadora da Domus.[2] Não menos importante foi a contribuição de Franco Terranova, diretor da PG, ao abarcar as incursões têxteis de Bonadei na galeria de arte.

Partimos, então, de algumas perguntas que guiam nossa reflexão. Onde se insere tal produção na trajetória e obra do artista? Como sua circulação dialogava com outros agentes também envolvidos no ramo têxtil? Poderíamos, a partir da exibição na PG, esboçar um lugar para os artefatos têxteis no panorama da arte moderna dos anos 1950?

Em busca de respostas, o trabalho segue uma abordagem multidisciplinar que soma perspectivas da sociologia e antropologia da arte à história das exposições. Na metodologia, partimos da pesquisa em jornais e revistas, acervos e entrevistas, cruzando dados entre pequenas ocorrências e anúncios, imagens, objetos museológicos e depoimentos para tecer um contexto ainda pouco abordado na história da arte brasileira.

Aldo Bonadei, multiartista

Filho de italianos imigrantes, Aldo nasceu em São Paulo em 1906 e iniciou sua educação artística na década de 1920, quando passou a ter aulas de desenho com Pedro Alexandrino e a frequentar o curso de Desenho e Artes do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Nos anos 1930, passou um período na Itália e ingressou na Academia de Belas Artes de Florença. Nas décadas seguintes, atuou como professor de artes, figurinista,[3] e exibiu pinturas em salões e bienais, sendo consagrado com o Prêmio Matarazzo (1947) e o Prêmio Leirner de Aquisição (1960), entre outros.

Segundo a historiadora da arte Lisbeth Rebollo Gonçalves (2012), a trajetória multiartística do pintor ecoou em seus percursos estéticos, marcados pelo aproveitamento de diversos saberes adquiridos. Somamos à leitura da autora a ideia de que a diversidade na produção do artista foi moldada por experiências de coletividade características do contexto artístico da época.

Inserido em cenário de expansão da metrópole paulista, porém de escassa infraestrutura cultural, atuar em rede era necessário à subsistência dos artistas (Ajzenberg, 2002). Nos anos 1930, período de ascensão do pintor, eram poucas as instituições atuantes e os salões se restringiam a tradições já canonizadas. Restava aos artistas se organizar coletivamente para exibir suas obras.

---

2 A Domus (1947-1952) é considerada a primeira galeria de arte moderna em São Paulo.

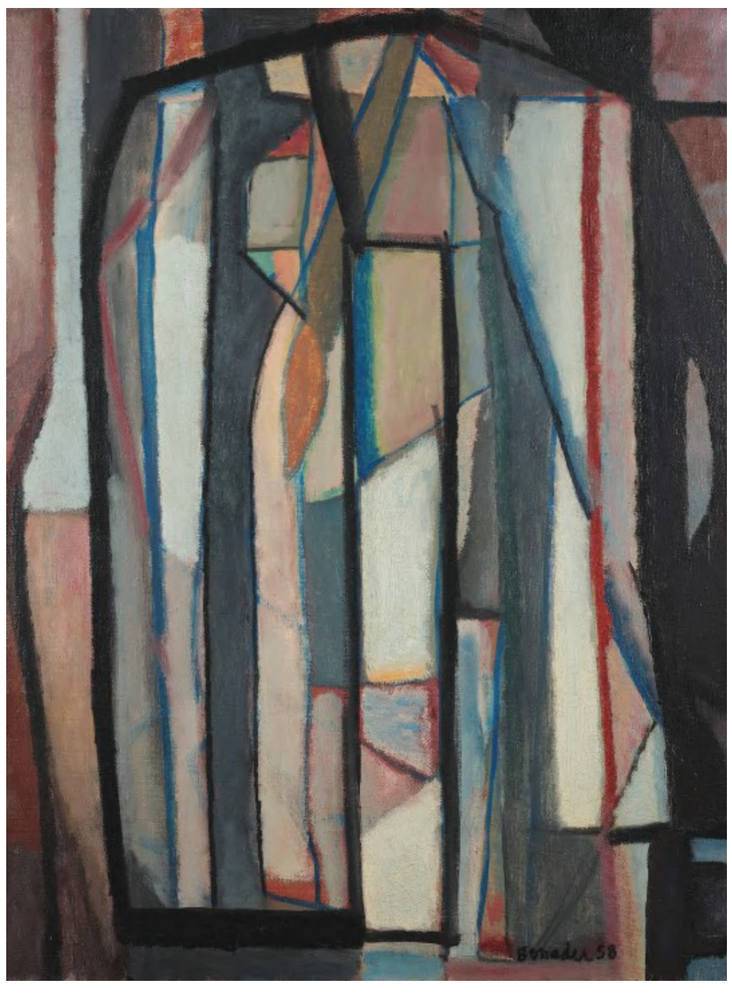
3 Como figurinista, Bonadei criou trajes para as peças *Vestido de noiva* e *Casamento suspeito* da Companhia Nídia Lícia - Sérgio Cardoso, em 1958, e para dois filmes de longa-metragem de Walter Hugo Khoury, *Fronteiras do Inferno* (1958), e *Garganta do diabo* (1959).

Um dos coletivos mais conhecidos foi o Grupo Santa Helena, frequentado por Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fúlvio Pennacchi, Manoel Martins e Mário Zanini. Reunidos no Palacete Santa Helena, se encontravam para pintar, debater sobre arte e realizar encomendas de decoração em edifícios e residências. O vínculo profissional era fator decisivo para a aproximação dos artistas, pois juntos tinham acesso ao trabalho (Ajzenberg, 2002).

Aldo ingressou no coletivo após retornar da Itália, em meados dos anos 1930. Entretanto, já vivenciava a criação coletiva antes mesmo da passagem pelo grupo. Entre os anos 1920 e 1950, sua família manteve uma manufatura domiciliar de costura onde o jovem artista auxiliava a mãe, Amélia, e irmãs, Júlia e Inês, a criar trajes e bordados à máquina, e a aplicar plissês e pinturas em tecidos e roupas (Gonçalves, 1990).

Os primeiros ateliês de pintura de Aldo foram montados em espaço compartilhado com essa oficina, configurando um ponto de convergência entre a arte pictórica e têxtil. A experiência nesse espaço coletivo e multiartístico moldou o perfil de artista inquieto que o levou a conjugar sua pintura com outras linguagens, como na realização de suas *Impressões musicais*, série de pinturas dos anos 1940 na qual Bonadei buscou registrar sons e notas musicais no espaço da tela.

E foi em torno da questão do espaço que se desenvolveu sua pesquisa abstrata, caracterizada pela dimensão estruturante da cor, pela dialética entre figurativo e abstrato, e pela evidência do gesto pictórico. Vemos tais aspectos em obra intitulada *Vitral* (Figura 1), de 1958, cujo recorte aproximado revela a materialidade da pintura destacada pela gestualidade da pincelada e pela tinta cruamente trabalhada sobre a superfície, de modo a ressaltar a trama têxtil da lona da tela (Figura 2).



Figuras 1 e 2: *Vitral*, Aldo Bonadei, 1958. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Arquivo da autora, 2022.

Em paralelo ao ofício de pintor, Aldo atuou como costureiro mesmo após o fim da oficina da família. Com o falecimento de sua mãe em 1955, que dirigia a manufatura, o artista se mudou para um apartamento, instalando-se inicialmente com sua irmã Inês. A nova residência abrigou seu ateliê onde pintava telas e criava roupas exclusivas, feitas sob medida para atrizes, modelos, senhoras da elite paulistana e pessoas de sua amizade (Frydman, 1959). Suas criações acompanhavam elementos como bordados à máquina e pinturas manuais, e eram tão diferentes para a época que despertavam a curiosidade das pessoas[4] (Wiechmann, 2022).

Analisamos a combinação desses dois fatores em uma peça do acervo da Pinacoteca de São Paulo (Figura 3). A saia modelada em corte godê foi costurada e bordada com materiais inusitados para a confecção de vestuário, como estopa, juta, e fios de barbante. O artista modificou a textura dos tecidos por meio das aplicações (Figuras 4 e 5), adicionando relevos ao bordar motivos abstratos com fios grossos e destacando o trabalho artesanal ao deixar evidentes os rastros das pinceladas – recurso semelhante ao que vimos em sua pintura sobre tela.

Figura 3: *Saia*, Aldo Bonadei, c. 1955. Óleo, barbante e lã sobre estopa e juta. 75 x 10 x 105 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Helena Wiechmann, 1996. Fonte: Arquivo da autora, 2022.

Os diversos ofícios desempenhados por Bonadei decorriam de sua trajetória e somaram nuances singulares à ampla obra do artista. E embora fosse pioneiro em seus percursos e pesquisas, suas roupas, bordados e pinturas sobre tecido estavam atrelados a produções de outros agentes e artistas modernos que se dedicaram aos têxteis em meados do século XX.

---

4 Agradecimentos à Helena Wiechmann por ter nos concedido entrevista. Helena foi amiga e cliente de Bonadei, sendo responsável pela doação de uma saia e um casaco criados pelo artista à Pinacoteca de São Paulo.

Figuras 4 e 5: Detalhes do bordado e da pintura da saia, Aldo Bonadei, c. 1955. Óleo, barbante e lã sobre estopa e juta. 75 x 10 x 105 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Arquivo da autora, 2022.

Tramas modernas

O êxito de Bonadei como pintor e costureiro o levou a participar das movimentações em torno da Galeria Domus, em São Paulo. Criada em 1947 por Anna Maria e Pasquale Fiocca, foi pioneira na promoção da arte moderna na capital paulista e, durante sua existência, o casal manteve uma produção de tecidos artesanais idealizada por Anna.[5] Aldo Bonadei foi o pintor mais exibido na galeria e também atuou no empreendimento têxtil. Escolhia os tecidos e levava-os ao seu ateliê, onde criava e executava bordados à máquina nas criações da tecelã, inspirados em suas cores. A contribuição de Aldo diferiu a produção de Anna com bordados em desenhos redondos, quadriculares e retangulares feitos de fio grosso e em alto relevo[6] (Fiocca, 2024). O sucesso da parceria fez com que Anna abrisse sua própria fábrica e loja no mesmo espaço da galeria de arte (Silva, 2016).

---

5 Anna Maria Fiocca aprendeu a técnica na Itália e decidiu praticá-la em São Paulo com o incentivo de Yolanda Penteado, que possuía teares manuais e franqueou a produção na tecelagem Matarazzo (Silva, 2016).

6 Agradecimentos à Beatriz Fiocca, que nos concedeu entrevista e material para esta pesquisa.

Bonadei e Anna Maria Fiocca não atuavam de modo isolado. Em meio ao crescimento da indústria têxtil no Brasil,[7] outras figuras proeminentes no cenário da arte moderna se dedicaram à tecelagem, estamparia, vestuário, tapeçaria, dentre outros artigos têxteis, e se associavam entre si em parcerias e colaborações.

Nos anos 1950, a produção artesanal de Anna Maria Fiocca ganhava notoriedade. Seus tecidos *changeants*,[8] coloridos e listrados foram comentados por Lina Bo Bardi no primeiro volume da revista *Habitat*. A arquiteta destaca que a procura da tecelã estava nas cores, embora também se distinguisse pelo uso de fibras mais apropriadas ao clima tropical do que os cetins e veludos importados (Bardi, 1950).

Pouco tempo após a menção na revista, a Escola de Desenho Industrial do Museu de Arte de São Paulo[9] (Masp), fundada e dirigida por Lina, se mobilizava para o projeto *Moda Brasileira* (1952), que resultou na criação de uma coleção de trajes inspirada em características naturais e culturais do Brasil. Cerca de cinquenta peças foram produzidas na escola, inclusive as estampas e tecidos utilizados na confecção. Para a apresentação final, um desfile ocorreu no museu e os trajes foram comercializados na loja de departamentos Mappin (Almeida, 2017).

Nesse mesmo ano, o Instituto de Arte Contemporânea do Masp promoveu ampla exposição de Burle Marx, apresentando seus projetos paisagísticos, murais, azulejos, telas e também tecidos estampados. A expografia assinada por Lina buscou contemplar o sentido de existência por proximidade que norteava a obra do artista, para o qual a beleza projetada nos mais diversos objetos formaria um ambiente cultural afetivo, isto é, próximo daqueles que o habitam (Siqueira, 2021).

Também na década de 1950, os tecidos estampados de Fayga Ostrower circulavam entre exposições em galerias e museus. A artista, já reconhecida por suas gravuras, iniciou em 1951 uma vasta produção de estamparia para o ramo de decoração com o pintor Décio Vieira, com quem fundou a loja Interiores Modernos. As padronagens eram aplicadas sobre o tecido por meio da técnica semimanual da serigrafia ou estampadas em fábrica, em casos de produção em larga escala. Fayga defendia um projeto centrado nas soluções e possibilidades dos têxteis, como notamos em fala concedida ao jornal *O Semanário*:

---

7 Na década de 1930, em meio a políticas desenvolvimentistas, o Brasil se tornava o segundo maior produtor têxtil do mundo (Fujita; Jorente, 2015).

8 Termo em francês que denota a aparência lustrosa e furta-cor dos tecidos de Anna Maria Fiocca. O efeito era alcançado a partir do uso de fios de algodão mercerizados na tecelagem.

9 A escola foi criada em 1951 e seu programa de ensino seguia os modelos da Bauhaus e do Instituto de Design de Chicago. Tanto a escola quanto o projeto *Moda Brasileira* dialogavam com a visão de Lina e Pietro Maria Bardi para o Masp, que idealizavam um museu de caráter universal e didático.

> Ao fazer estamparia queria aplicar os conhecimentos que tinha da gravura ao tecido decorativo e, ao mesmo tempo, através da produção industrial levar o bom gosto a um público maior. Na estamparia aproveito as pesquisas da gravura e da pintura, mas não as suas soluções. Acho um erro fazer-se estamparia como fazem vários artistas [...] que na realidade faz apenas um quadro estampado, sem compreender ou resolver o problema da decoração e sem levar em conta a valorização do ambiente arquitetônico (Fayga Ostrower..., 1956, p. 7).

Sua motivação estava atrelada à projeção da arquitetura moderna brasileira no cenário nacional e internacional, cujo êxito impactou o meio artístico e impulsionou um movimento de renovação das artes aplicadas e decorativas.

Joaquim Tenreiro despontava como um dos principais nomes, com sua produção de móveis artesanais no Rio de Janeiro, e defendia que a decoração moderna deveria seguir uma razão estética. Para o decorador, a cor era o fator que garantiria o equilíbrio entre os elementos. O têxtil seria, portanto, uma matéria versátil capaz de adicionar cor e forma aos variados planos do espaço: o chão, as paredes, a superfície dos objetos. A demanda por esses artigos e a defasagem da indústria e fornecedores nacionais, que tendiam a gostos reproduzidos do estrangeiro, levava Tenreiro a firmar parcerias com artistas que criavam tecidos. Anna Maria Fiocca era uma de suas principais fornecedoras, e há registros de projetos de sua autoria com tecidos de Fayga Ostrower e Burle Marx (Assis, 1953, p. 32).

A poucos metros da loja de Tenreiro em Copacabana, no Rio de Janeiro, o marchand italiano Franco Terranova, amigo pessoal do decorador, assumia em 1954 a direção da Petite Galerie. Assim como a Domus em São Paulo, o espaço era um importante ponto para o debate sobre arte moderna e o galerista era entusiasta do trabalho artístico. Habituado a desenhar suas próprias roupas, Franco também assinava a criação de uma linha masculina de trajes esportivos na Ducal Roupas, famosa loja de departamento, que auxiliava no sustento da galeria. Sua trajetória se assemelhava a de muitos que tentavam ascender no meio das artes, mas compartilhava traços específicos com a de Aldo Bonadei: ambos trilhavam caminhos entre arte e moda.

“Uma exposição diferente e de grande interesse”

A exposição de saias, pinturas e desenhos de Aldo Bonadei ocorreu entre o dia 21 de junho e início de julho de 1955, um ano inaugural para a Petite Galerie (PG), que iniciava integralmente seu primeiro ano sob a gestão de Franco Terranova. Visando notoriedade para a galeria, o marchand idealizava uma programação variada de eventos e a divulgava nos jornais.

A iniciativa de Terranova não se cumpria sem obstáculos. A historiadora da arte Gabriela Caspary (2019), que realizou estudo sobre a PG, analisa que o espaço antecedia à concepção de galeria como lugar para a fruição de arte e não vendia obras o suficiente para sua autonomia financeira. Com isso, o estabelecimento vendia também antiguidades, molduras e livros escolhidos sob o gosto e olhar modernos do marchand.

O ano de 1955 foi também importante na trajetória de Bonadei, que nessa época já havia participado de vários salões nacionais de arte, da Bienal de Veneza e de outras exposições no exterior. No início desse ano, fora contemplado com mostra retrospectiva no MAM-SP, tendo suas pinturas, gravuras, ilustrações e desenhos exibidos no museu. Não consta, porém, qualquer indício da exibição de roupas e criações têxteis.

Na ocasião da retrospectiva, Ibiapaba Martins destacou a preocupação do pintor com "pesquisas, fórmulas, soluções, problemas que às vezes dizem respeito à própria obra de arte e, de outras, transcendem-na, - invadindo campos vários e várias experiências" (Martins, 1955, p. 5). No entanto, a descrição do crítico encontra exemplo mais sólido na mostra na PG, que apresentou um diálogo aberto entre diferentes mídias, técnicas e materiais.

A própria montagem dos objetos na galeria enfatizou a relação entre os mesmos, como vemos na fotografia abaixo (Figura 6). Fixada na parede, a saia parece ter saído do desenho. Elementos como linhas, formas e possivelmente cores – não fosse pela fotografia em preto e branco – transitavam do papel ao tecido, do desenho bidimensional à tridimensionalidade da roupa.

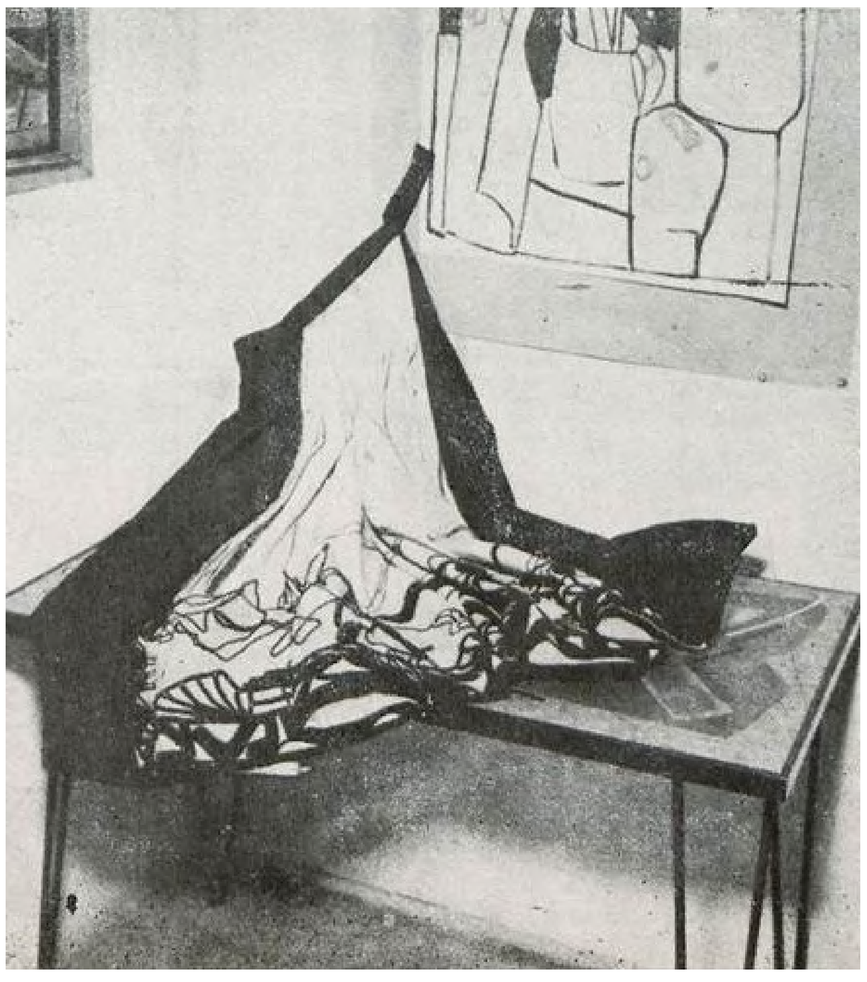


Figura 6: Fotografia da exposição de saias, pinturas e desenhos de Aldo Bonadei na Petite Galerie, 1955, publicada na Revista Rio. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

Apesar da notória singularidade do evento, não foi possível encontrar registros entre os folhetos, catálogos e fotografias do arquivo da galeria.[10] A carência de documentos oficiais resultou na ausência desse dado em cronologias e textos biográficos sobre Bonadei, de modo que os comentários em jornais e revistas da época são as únicas fontes que nos permitem delinear alguns de seus aspectos.

A abertura da mostra foi celebrada com um coquetel patrocinado pela revista *Chuvisco*[11] e contou com a presença de críticos e artistas como Bruno Giorgio, Burle Marx e Iberê Camargo, o adido cultural dos Estados Unidos, entre outras figuras da elite e mocidade carioca (Mauro, 1955, p. 10). "A Petite Galerie ficou repleta!" – diz nota anônima publicada na *Tribuna da Imprensa* (Um giro..., 1955, p. 2).

As saias eram o destaque do evento e estavam sendo comercializadas na galeria "a preços altíssimos: de 2.000 a 4.000 cruzeiros", comentou Quirino Campofiorito em sua coluna *Artes Plásticas*, no *O Jornal* (Campofiorito, 1955, p. 7). A mostra em si introduziu as roupas em um contexto que as diferia de trajes vendidos em lojas de vestuário. Junto de outras obras de Bonadei, da galeria, da comunidade artística, e de figuras como Anna Maria Fiocca e Franco Terranova, as criações assumiam a condição de objeto de arte.

Em *Arte e agência*, Alfred Gell desenvolve reflexões teóricas que auxiliam nossa análise sobre a circulação da arte têxtil de Bonadei. Na perspectiva antropológica do autor, os objetos de arte não possuem uma natureza intrínseca e simbólica independente do contexto relacional no qual se inscrevem. Mais proveitoso, portanto, seria pensar na arte como um sistema de ação, ou seja, indissociável das relações e agências que ocorrem em seu entorno (Gell, 2020, p. 31).

No caso de Bonadei, o trânsito e a recepção de seus artefatos têxteis no circuito de arte se deram pelo agenciamento com pessoas, outras práticas e criações, ambientes expositivos e modos de fazer. Exibidos na galeria, esses objetos adentraram um espaço de construção de discursos, uma forma ativa de disputas daquilo que se entende por arte (Oliveira, 2019).

A exposição de saias, pinturas e desenhos de Bonadei na PG retratou, portanto, a obra e pensamento plástico de "um pintor que costurava" (*apud* Frydman, 1959, p. 69),[12] abarcando sua ampla atividade artística. O evento representou, também, a heterogeneidade artística de sua geração, para a qual os têxteis eram um novo campo experimental e correspondiam a um posicionamento inovador, expansivo e modernista diante das artes.

---

10 O arquivo da Petite Galerie foi integrado ao acervo do Instituto de Arte Contemporânea e pode ser consultado online.

11 A Chuvisco foi fundada em 1955 pelo jornalista e colunista social José Rodolfo Câmara e tratava de moda, arte e cultura para o público jovem.

12 Em raro depoimento datado de 1959, Bonadei afirmou ser o único pintor que costurava, reconhecendo o valor de sua prática heterogênea.

Considerações finais

Aldo Bonadei trilhou caminhos diversos nas artes e, como muitos de sua geração, foi um multiartista. No entanto, experimentou procedimentos singulares entre pinturas, costuras e bordados, e é justamente nesse ínterim onde reside sua autenticidade criativa.

Diferente de muitos dos artistas aqui citados, Bonadei atuava como costureiro, o que implicava pensar no desdobramento da matéria têxtil: modelar e construir uma roupa, vestir um corpo. Apesar das singularidades, sua prática não estava dissociada de propostas voltadas a outros campos que não o do vestuário. Reunidas, essas produções são tramas que tecem um lugar para a arte têxtil no cenário da arte moderna, no qual suas variadas técnicas e possibilidades eram experimentadas por artistas como um modo de ampliação de suas práticas e ativação de sua arte no cotidiano.

Vista ao lado de outros casos, a exposição de saias, desenhos e pinturas de Bonadei na Petite Galerie excede a trajetória pessoal do artista e adentra um cenário de frequente circulação e experimentação com têxteis em museus, galerias e novos espaços de ensino artístico em meados do século XX. Seu estudo contribui para a memória da ampla obra do artista e para a expansão do que entendemos por modernismo no Brasil.

Referências

AJZENBERG, Elza M. (org.). *Operários na Paulista: MAC USP e artistas artesãos*. São Paulo: MAC USP, 2002.

ALMEIDA, Ana Julia M. A produção têxtil e a presença feminina no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), Escola de Desenho Industrial do Masp (1951-1953). In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress*, Florianópolis, 2017.

ASSIS, Nelson de. Um artesão da madeira explica: a razão estética dos móveis. *Manchete*, 13 jun. 1953, ed. 60, pp. 32-34. Fundação Biblioteca Nacional.

BARDI, Lina Bo. Tecidos de A. M. Fiocca. *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, n. 1, out. 1950, p. 62.

BERKOWITZ, Marc. De arte... e outras coisas. *Revista Rio*, Rio de Janeiro, jun. 1955, ed. 0192, p. 74. Fundação Biblioteca Nacional.

CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas. *O Jornal*, 30 jun. 1955, ed. 10677, p. 7. Fundação Biblioteca Nacional.

CASPARY, Gabriela. A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988. *Concinnitas*, v. 20, n. 35, set. 2019, pp. 153-184.

FAYGA OSTROWER: gravura e estamparia. *O Semanário*, 30 ago. 1956, ed. 0800022, p. 7. Fundação Biblioteca Nacional.

FIOCCA, Beatriz. Entrevista concedida a Hellen Alves Cabral. São Paulo/Rio de Janeiro, 14 ago. 2024.

FRYDMAN, Liba. Ana Maria Nabuco: talento e tradição. *Cinelândia*, fev. 1959, nº 151, ed. 00151, p. 69. Fundação Biblioteca Nacional.

FUJITA, R. M. L.; JORENTE, M. J. A indústria têxtil no Brasil: uma perspectiva histórica e cultural. *ModaPalavra e-periódico*, vol. 8, n. 15, jan./jul., 2015, pp. 153-174.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: percursos estéticos*. São Paulo: EDUSP, 2012.

MARTINS, Ibiapaba. Bonadei, o pintor, empreende sua longa viagem de volta! *Correio Paulistano*, 6 fev. 1955, p. 5, ed. 30317. Fundação Biblioteca Nacional.

MAURO, José. Coquetel "Chuvisco". *Diário da Noite*, 27 jun. 1955, p. 10, ed. B05820. Fundação Biblioteca Nacional.

OLIVEIRA, Mirtes M. Exposições como arenas de poder. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9, nov. 2019. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/2f606cc3/d5f8/4410/b187/ffc0a51a109b.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.

SILVA, José Armando P. *Artistas na metrópole: Galeria Domus, 1947-1952*. São Paulo: Via Impressa, 2016.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Ecologia da forma abstrata no Brasil: O caso de Roberto Burle Marx. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 1, pp. 312–334, 2021.

UM GIRO em sociedade. *Tribuna da Imprensa*, 25 jun. 1955, ed. 1679, p. 2. Fundação Biblioteca Nacional.

WIECHMANN, Helena. Entrevista concedida a Hellen Alves Cabral. São Paulo/Rio de Janeiro, 24 out. 2022.

A postura dissonante do artista: breves reflexões sobre práticas institucionais

Leonardo Alves Sá
Doutorando
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade de Brasília, Brasil

Resumo: A comunicação trata das tensões no campo das artes visuais, com foco na relação assimétrica entre artistas e instituições expositivas. É um estudo de caso sobre o episódio envolvendo o artista Maxwell Alexandre e o Instituto Inhotim. Com abordagem transversal e exploratório-descritiva, promovem-se reflexões sobre o trabalho artístico como aparato promocional e mecanismo de aperfeiçoamento da imagem das instituições. A branquitude é a chave para a compreensão de como as instituições perpetuam desigualdades históricas. Os resultados apontam a crítica institucional como vetor da reconfiguração das relações de poder e indicam a necessidade de transformações radicais nas práticas museológicas e curatoriais para a emersão de espaços expositivos onde a imaginação coletiva, as diferentes subjetividades e a diversidade possam prosperar de fato.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Crítica institucional, Branquitude, Imagem, Pós-museu.

Abstract: This communication addresses tensions in the field of visual arts, focusing on the asymmetrical relationship between artists and exhibition institutions. It is a case study of the episode involving the artist Maxwell Alexandre and the Inhotim Institute. With a transversal and exploratory-descriptive approach, the study encourages reflections on artistic work as a promotional tool and a mechanism for enhancing the image of institutions. Whiteness is the key to understanding how institutions perpetuate historical inequalities. The results highlight institutional critique as a vector for reconfiguring power relations and indicate the need for radical transformations in museological and curatorial practices for the emergence of exhibition spaces where collective imagination, diverse subjectivities, and diversity can truly flourish.

Keywords: Contemporary art, Institutional critique, Whiteness, Image, Post-museum.

O trabalho de artistas como Maxwell Alexandre emerge como importante escopo de investigação artística, no qual as instituições estão interessadas neste momento do século XXI. A discussão, então, recai sobre como as práticas expográficas e curadorias supostamente inclusivas, com foco na atuação das populações subalternizadas, podem ser instrumentalizadas para promover a imagem institucional, mascarando a falta de compromisso com a diversidade e suas diferentes subjetividades.

Casos como este colocam em evidência questões que transcendem as obras de arte porque possuem relevância e urgência dentro da própria contemporaneidade.

Entenda o caso

Maxwell Alexandre, ou MW, como assina seus trabalhos, é um artista nascido em 1990 no Rio de Janeiro. A partir de 2016 consegue projeção na cena artística contemporânea pela

temática do seu trabalho e por utilizar como suporte materiais considerados precários e não tradicionais nas artes plásticas. MW tem sido amplamente reconhecido, suas obras vêm sendo exibidas em diversas exposições no Brasil e no exterior e seu trabalho integra o acervo de importantes coleções.

Por intermédio da galeria A Gentil Carioca, o Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais, adquiriu em dezembro de 2021 um conjunto de telas da série *Novo Poder* do artista Maxwell Alexandre. Em novembro de 2022, mês da Consciência Negra, Inhotim inaugura duas exposições: *O Mundo é o Teatro do Homem*, na Galeria Fonte, e outra na Galeria Lago chamada *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. As exposições integraram o programa do museu, que girava em torno da atuação de Abdias Nascimento na abertura de caminhos para que artistas negros ocupassem espaços de relevância na arte contemporânea, tendo em mente seus direitos à vida e à cultura.

O trabalho de MW foi incorporado ao do grupo de artistas negros na Galeria Lago. *Quilombo* também trazia obras de outros 33 artistas e coletivos: Aline Motta, Ana Elisa Gonçalves, Antonio Obá, Arjan Martins, Desali, Elian Almeida, Erica Malunguinho, Eustáquio Neves, Gustavo Nazareno, Januário Garcia, Juliana dos Santos, Kika Carvalho, Larissa de Souza, Lita Cerqueira, Moisés Patrício, Mulambö, Nacional Trovoa, No Martins, O Bastardo, Panmela Castro, Paulo Nazareth, Pedro Neves, Peter de Brito, Rafa Bqueer, Robinho Santana, Ros4 Luz, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Silvana Mendes, Tiago Sant'Ana, Wallace Pato, Yhuri Cruz e Zéh Palito.

Figura 1: Jornalistas acompanham a instalação da tela de *Novo Poder* durante a montagem da exposição *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (18 de novembro/2022). Crédito: Patrícia Cassese.
Fonte: https://brumadinho.portaldacidade.com/noticias/turismo/inhotim-atendera-a-pedido-de-maxwell-alexandre-para-retirada-de-sua-obra-5801

Em pleno mês da Consciência Negra, chamou a atenção o fato de os trabalhos de inúmeros artistas estarem confinados em um único pavilhão temático e a mostra ser inaugurada simultaneamente a de outro pavilhão com trabalhos de apenas três artistas. Tal discrepância levou MW a solicitar que sua obra fosse retirada da exposição:

> Não tem pavilhão de artista preto em Inhotim. No momento em que, já atrasados, decidem finalmente dar algum espaço, enfiam todos numa galeria só, em uma exposição temporária. [...] Eu repudio veementemente a inserção de minha obra da série Novo Poder, 2021, na exposição Quilombo [...]. 34 pretos sob um título que sugere a abordagem de sonhos e problemas do negro, enquanto três brancos [expõem] sob um título com ênfase no universal, no mundo e na humanidade [...] O que temos é mais uma vez o negro sendo tratado antropologicamente por uma instituição branca com agentes brancos tomando decisões. [...] Vcs vão estar me fazendo um grande favor se decidirem retirar minha obra dessa exposição (Alexandre, 2022).

O pedido do artista vem acompanhado do debate fundamental sobre as relações de poder nas instituições de arte contemporânea. Na publicação, fica evidente que MW desaprovou totalmente os termos em que a exposição foi produzida. Indignado, o artista carioca continuou a se posicionar de forma contundente, sem intermédio de assessoria ou da galeria que fez o comissionamento do trabalho.

Textos em tom assertivo seguiram sendo publicados até o dia da inauguração da exposição. A princípio, Inhotim não lhe respondeu e, na prática, negou o pedido para que a obra fosse retirada da exposição. O artista seguiu por meio das redes sociais dissecando várias questões acerca das práticas institucionais vinculadas à exposição e à forma como o conceito que envolve seu trabalho foi apropriado e exibido indevidamente. Além do uso da obra de MW, o título para a ala em que ela foi instalada seria derivado da sua série.

Três dias após a inauguração das exposições, a *Folha de São Paulo* (2022) noticia o episódio e a repercussão do caso cresce. Veículos de comunicação especializados e da grande mídia também publicaram reportagens em que apresentavam o contraponto de Inhotim. Repercutiram as alegações feitas pelo artista, ouviram a curadora-chefe da exposição e a assessoria de imprensa da instituição. No geral, a reinvindicação de Maxwell foi mal recebida e seu "tom vaidoso" foi muito criticado (Dasartes, 2022). Isso porque o artista também afirmou que só teria uma obra exposta em Inhotim quando, assim como acontece com diversos artistas brasileiros internacionalmente consagrados, também tivesse seu próprio pavilhão individual: "A única maneira de eu estar em Inhotim com minha aprovação é em meu próprio pavilhão, assim como Tunga e Adriana Varejão" (Moratelli, 2022).

Desse modo, com a postura firme de MW, o artista escancara as contradições que o Instituto Inhotim e o sistema de artes carregam. Tal postura vai ao encontro do debate sobre resis-

tência e sua atitude pode ser lida como uma postura inesperada diante da honra e da gratidão que deveria demonstrar perante a seleção de um de seus trabalhos para exibição na renomada instituição mineira.

Promessa de novas práticas

Como a repercussão continuava, Inhotim veio a público. Por meio de uma extensa nota oficial (Instituto Inhotim, 2022), o instituto contemporiza as questões acerca das prática dos museus e promete tomar providências quanto aos pontos sensíveis relativos à gestão e à curadoria.

O tamanho da nota, a escolha cuidadosa de cada palavra e a forma de usá-las demonstram a cautela com que parece ter sido escrita. O texto trata de ajustes nas práticas da instituição, que exigem mudanças estruturais e requerem uma abordagem interseccional e sensível às nuances sociais e políticas contemporâneas, mas que não se resolvem de maneira simples como o texto parece querer dizer.

Figura 2: Exposição *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. À direita, a parede da Galeria Lago após a retirada da obra Sem Título, da série *Novo Poder* (2021). Crédito: Daniel Mansur. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/997485/exposicao-quilombo-vida-problemas-e-aspiracoes-do-negro-em-inhotim-metro-arquitetos

A nota aponta os "esforços" e as "ações de diversidade", reconhece sua responsabilidade, "como todos os museus", de refletir sobre as questões contemporâneas. Para tanto, a instituição se propõe a aumentar a escuta e a colaboração com artistas negros e pertencentes a outros grupos minorizados, como parte de um esforço para construir novas práticas institucionais. Por fim, o texto afirma que a instituição decidiu, em um "espírito de conciliação" e a pedido do próprio artista, retirar a obra da série *Novo Poder* (2021) da exposição, e avisa que todos os

artistas envolvidos estariam informados sobre essa retirada e quais seriam os próximos passos a serem tomados a partir dessa mudança.

A partir de 7 de dezembro de 2022, a pintura de MW não estaria mais em exibição na Galeria Lago. Contudo, o artista carioca continuou a se manifestar pelas redes sociais, inclusive decidiu comentar sobre as "acusações" de vaidade e egocentrismo. Também reconheceu que suas ações poderiam parecer autopromoção, mas defendeu que eram, na verdade, expressões de uma capacidade crítica aflorada. MW também destacou que seu relacionamento com colecionadores, mecenas e galeristas era cínico, refletindo o comportamento do setor e a dinâmica do próprio mercado da arte. Por fim, avisou que, ao se comprarem suas obras, não se compram sua cumplicidade ou mesmo seu silêncio, já que sua autonomia crítica permanece inegociável.

Novo poder

Novo Poder é um desdobramento da série *Pardo é Papel,* que projetou MW dentro e fora do país. O artista articula a pintura de pessoas negras sobre o suporte de papel, uma vez que a cor "parda" tem sido usada por muito tempo para velar a negritude. Em *Novo Poder*, o artista explora a ideia da comunidade negra nos templos consagrados da contemplação da arte. São figuras marginalizadas dentro de espaços expositivos como museus, galerias, centros culturais e fundações, se relacionando com a arte contemporânea, principalmente pinturas.

Figura 3: Artista Maxwell Alexandre posa em frente a sua obra da série *Novo Poder* no Palais de Tokyo, em Paris, em novembro de 2021. Crédito: AFP. Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/entenda-por-que-artista-negro-ataca-inhotim-e-quer-o-seu-trabalho-fora-do-museu.shtml

Novo Poder coloca o público no lugar de observação do visitante. Apresenta uma galeria dentro de outra galeria, uma pintura dentro de outra pintura, ou seja, tem-se um público consciente de outro público. Guardas do museu trabalham nas galerias e são por ele representados,

cada qual vigiando seus respectivos públicos, que posam, fotografam e contemplam as obras de arte. A representação figurativa volta-se para a dinâmica do próprio circuito da arte, inclusive com o vigilante que observa a materialidade das obras em papel pardo, tal como o faz o visitante.

Figura 4: Maxwell Alexandre. Sem título, da Série *Novo Poder,* 2021. Crédito: Divulgação. Fonte: https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/entenda-a-polemica-sobre-a-retirada-da-obra-de-maxwell-alexandre-de-inhotim/

A série se utiliza da correlação entre três signos: o preto, o branco e o pardo. O preto é manifestado pela figuração de personagens contemplando obras de arte no espaço expositivo. As pessoas estão envoltas pelo ambiente, o cubo branco, consagrado espaço que ofereceria ao trabalho artístico um pano de fundo isento, livre de excessos e ornamentos. O pardo é a arte, uma autorreferência ao próprio papel; mas também carrega outras camadas, como a carga da classe, tendo em vista que contrasta com o suporte da pintura vinda da Europa, feita sobre tecido.

Dentro do escopo de *Novo Poder*, Maxwell nos lembra que em vernissages as pessoas negras são encontradas em sua maioria servindo ou limpando, mesmo quando o assunto da exposição são elas próprias. Ou seja, ter o negro apenas em pintura bidimensional ou em qualquer representação plástica não é suficiente. Por isso é importante não só artistas negros ocuparem museus e galerias, mas também que se ocupe o espaço físico porque a presença em si é um ato político e é a forma mais eficaz para desconfigurar estereótipos e caricaturas racistas, complementa.

As pinturas da série foram realizadas em suporte frágil, o papel, e não são sustentadas por um chassi, a armação de madeira que serve como estrutura para os quadros. A fragilidade é percebida sem dificuldades e pode ser notada nos amassos e pequenos rasgos que foram incorporados às pinturas. As grandes dimensões das obras evocam as pinturas históricas e carregam um forte teor político. As escolhas estéticas são a forma de o artista intensificar o diálogo sobre a presença da população negra em espaços de poder na contemporaneidade.

Crítica institucional

Originalmente, o termo crítica institucional foi utilizado em 1989 pelo historiador da arte alemão Benjamin Buchloh para definir uma categoria de trabalho artístico. Derivadas do conceitualismo, essas obras estariam interessadas em expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições culturais (Mosquera, 2018). São artistas que questionam a função das instituições de arte através de seus trabalhos. Nesse contexto, a partir dos anos 1960 a crítica institucional surge como uma renovação na relação entre artistas, museus, galerias, centros culturais e fundações. Tais obras não apenas criticam diretamente as instituições, mas também envolvem o público em uma reflexão mais ampla sobre o papel e o impacto dessas entidades no circuito da arte e na sociedade.

> [...] a crítica institucional visa transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis das relações no circuito da arte, mas sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa organização e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias (Fraser, 2014, p. 2).

A crítica institucional contida em *Novo Poder* e a postura de MW no episódio geram reflexões quanto às relações do museu com os artistas e de que forma e condições se dão tais relações. Andrea Fraser também aponta o caráter ambivalente da crítica institucional, pois enquanto as relações podem parecer fundamentalmente sociais, elas nunca estão "lá fora", em espaços e situações, muito menos em "instituições" que sejam distintas e separáveis de nós mesmos. "Nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós" (Fraser, 2014, p. 3), é de onde também parte a autocrítica institucional, complementa.

Ou seja, artistas precisam se entender como parte integrante das instituições, tornando as críticas menos "contra" e mais "a partir". Para causar transformações efetivas, o artista precisa se ver como parte formadora do sujeito das instituições.

Para além da poética e da temática trazida por *Novo Poder*, o enfrentamento e a exigência da retirada do trabalho da exposição *Quilombo* ressaltam o papel do artista como vetor da mudança nas práticas institucionais e como parte fundamental na operacionalização dos mecanismos discursivos do circuito artístico.

Aparato promocional

Do ponto de vista institucional, todos os aspectos expográficos conversam direta ou indiretamente com a imagem e a reputação da instituição proprietária do espaço expositivo. De

forma que o trabalho artístico se alinha à condição física de um espaço e se funde de alguma maneira à instituição, associando o(a) artista, a obra e o espaço expositivo. Portanto, há de se compreender os sentidos que nascem junto com cada modo de exibição e circulação das obras de arte. Sobretudo quando os modos de as enunciar parecem incorporar procedimentos que visam aperfeiçoar a imagem institucional de quem é proprietário daquele(s) espaço(s).

O caso ajuda a compreender as artes visuais como campo de representação em disputa, e como este campo pode ser usado para aperfeiçoamento da imagem institucional e como isso é problemático. As questões expostas por MW se somaram aos argumentos que Inhotim apresentou em nota oficial e evidenciaram a desconexão entre o discurso e a prática da instituição. A curadoria, a forma de exibição das obras e a escolha do grupo de artistas se reverteram em mecanismo codificado de promoção de determinados valores e engajamento no mês da Consciência Negra.

É o que fica evidente na nota do museu, em que não se identifica a "política de respeitabilidade" da instituição, mas vemos os eufemismos, as ausências e as frases que dissimulam. Vemos promessas de construção e aperfeiçoamento que dizem quais "vozes" passarão a ser ouvidas, mas que seguem ignoradas na estrutura e no que realmente é posto em prática pela instituição. O caso corrobora a tese de que a instituição pode ter recorrido aos artistas alocados na Galeria Lago como mecanismo codificado de promoção da imagem institucional.

O episódio aponta holofotes para os processos de "reparação histórica" que grandes instituições do circuito artístico, como Inhotim, buscam fazer. Esses processos comportam uma falsa equivalência e se transformam em tentativa frustrada que escancara a violência da instituição por trás da "tentativa de reparação". Ou seja, o caso serve de alerta para práticas em que as obras de arte são encaradas como extensões do aparato autopromocional das instituições (Kwon, 1997).

O que ocorre é a tentativa do museu de legitimar "boas práticas" pela associação ao trabalho dos artistas e das artistas, independentemente da história contraditória da instituição, seus discursos vazios e suas práticas corporativas duvidosas. Desse modo, tomam-se as obras de arte como aparato autopromocional do museu, e os artistas e as artistas usados como "mercadorias" na compra da "criticalidade" (*Idem*).

Branquitude

Vivenciamos um capítulo histórico na discussão sobre arte e racialidade no Brasil. Pesquisas, análises de práticas artísticas e projetos expositivos que confrontam e interseccionam discursos sobre raça, arte e as estruturas institucionais. É um momento crucial de reivindicações em relação às ausências nos espaços institucionais de arte. Isso porque durante muito tempo a conversa sobre raça soava como um tema para negros, asiáticos, indígenas e outros povos mi-

norizados. Brancos se mantinham protegidos em sua pretensa universalidade (Ribeiro, 2019, p. 30). Tal negação foi essencial para a continuidade do racismo porque ele funciona e se reproduz sem embaraço quando é negado, naturalizado e incorporado ao cotidiano como algo normal.

Há uma imensa dificuldade em definir a branquitude na medida em que ela está ligada à forma com que brancos enxergam a si próprios, não como uma das identidades da diversidade humana mas como identidade única, como referência de humanidade (Schucman, 2020, pp. 60-62). Essas percepções atravessam o circuito artístico e são relevantes para o escopo da História da Arte, mas também para a vida contemporânea e seus aspectos sociais mais amplos.

É daí que as instituições de arte corroboram os processos de subalternização do "outro" e reproduzem estruturas preconceituosas e relações assimétricas de todo tipo. Essa é uma condição cunhada a partir da violência simbólica que alimenta as estruturas de poder, que incide nas vivências estéticas, na produção cultural e na circulação de obras de arte.

Campo de batalha

O museu não é um lugar neutro, é um espaço onde se travam conflitos sociais, culturais e econômicos e onde as fundações privadas (como Inhotim) têm papel cada vez maior. Neste campo de batalha, o trabalho de MW é sua principal arma. Chamar a atenção para esse espaço institucionalizado é uma estratégia de enfrentamento, de ascensão e tomada de poder. Inteirar-se dos códigos e usá-los a seu favor é uma maneira de tomar parte na construção da História.

É importante que compreendamos o museu pelo papel que desempenha na reprodução das dominações. Desde sua concepção, o museu atua como dispositivo de controle e disciplina sobre o passado, a memória e o patrimônio das sociedades. Com status de santuário, o museu é isolado das "desordens do mundo", e sua "neutralidade" é tida como inquestionável (Vergès, 2023, p. 14). Portanto, o papel do museu precisa ser radicalmente reformulado.

MW tem consciência de que, como artista consagrado, ocupa uma posição de poder e pode criar mundos possíveis, que serão chancelados pelo sistema vigente. Mas sabe que essa posição não é a regra, na verdade é uma exceção; os agentes que atuam nessa estrutura são majoritariamente de origem muito diferente da dele. O artista também reconhece a importância e os riscos de sua posição no circuito da arte contemporânea e o lugar delicado que ocupa nesse ecossistema porque sabe que suas experiências de vida são transformadas em mercadoria:

> O lugar que eu ocupo dentro do mundo elitista da arte é fundamental. Mas temos que ficar muito atentos, pois é um mundo muito branco e colonizador. As minhas questões de vida, quando entram para o mundo da arte, são, majoritariamente, fetichizadas pelo mercado, tudo vira produto. É um jogo muito complexo, é preciso frieza (apud. Azevedo, 2020).

A poética de MW leva para o museu um mundo marginalizado, direcionando-o ao olhar das classes consumidoras de arte, que agora demonstram interesse em consumir esse tipo de figuração. O caso ajuda na compreensão das artes visuais como um campo de representação em disputa. De um lado, a ocupação e resistência como símbolos das lutas identitárias e, de outro, como esse campo pode ser usado para aperfeiçoamento da imagem institucional sem necessariamente servir como espaço de enfrentamento de dada realidade.

As questões que tensionam as práticas de MW são engendradas tanto por imperativos subjetivos e estéticos quanto por determinantes históricos. O trabalho se apresenta a partir de um processo de construção de mundos possíveis, mas também de "destruição" do poder hegemônico em certo sentido. No pêndulo entre a destruição e a construção, Maxwell se apresenta no campo de batalha com as armas que fortalecem a releitura e a reescrita das narrativas da História da Arte brasileira.

Pós-museu

Atualmente, as instituições se mobilizam, convidam artistas, ativistas e pesquisadores para refletir sobre suas práticas, tentam dialogar com determinados grupos e com as populações que foram espoliadas de seus objetos, mas seguem enfrentando dificuldades impostas pela tentativa de decolonização de seus acervos. Não basta montar uma exposição temática chamada *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, e expor obras "decoloniais". Essas ações não são suficientes para decolonizar o museu.

Não basta diversificar o que se pendura nas paredes e o que se exibe, ou mesmo intensificar os programas de diversidade. Não basta expor obras "decoloniais" se na prática o que ocorre é uma verdadeira "guerra" contra populações subalternizadas (Vergès, 2023, p. 14 e 41). Em sua gênese colonial, o modelo de museu predominante no mundo exerce um poder de sedução incontornável. Ou seja, devido a esse aspecto formador, seria impossível decolonizá-lo.

Ao questionar o funcionamento de Inhotim, Maxwell leva consigo as lutas das populações minorizadas para dentro de um local historicamente poupado, que é o museu. Sua postura se soma às formas de resistência e dissenso das lutas antirracistas e, sobretudo, faz parte de um grande movimento ao redor do mundo em que se busca alterar o tipo de composição das instituições de arte.

> Imaginar o que seria um pós-museu [...] exige imaginar transformações que não são meros ajustes, redesignações ou programas mais diversos e mais inclusivos. É ter a coragem de deixar a imaginação voar, de se libertar das amarras mentais, do desejo de "fazer parte" e ser respeitável (Vergès, 2023, p. 80).

Diferente do modelo convencional, o pós-museu é um espaço emancipatório e anticolonial, que transcende simples ajustes ou políticas de inclusão. Como preconiza Vergès, sua gênese está na criação de uma nova estrutura onde a imaginação coletiva, as práticas comunitárias, as diferentes subjetividades e a diversidade genuína possam florescer. O pós-museu é o museu do devir e, portanto, surge do movimento irreversível de contestação dos espaços institucionalizados da arte que, historicamente, servem como ferramenta de controle e manutenção das estruturas de poder.

Referências

ALEXANDRE, Maxwell. 18 de novembro de 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/maxwell__alexandre. Acesso em: 19 ago. 2024.

ALEXANDRE, Maxwell. Bio. Disponível em: https://www.maxwell alexandre.faith/bio. Acesso em: 19 ago. 2024.

AZEVEDO, Gabriela. Arte dinâmica e nada banal. *Jornal da PUC-RIO*, 11/03/2020. Disponível em: http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/Arte -dinamica- nada-banal. Acesso em: 10 ago. 2024.

DASARTES. Entenda a polêmica sobre a retirada da obra de Maxwell Alexandre de Inhotim, 9/12/2022. Disponível em: https://dasartes. com.br/de-arte-a-z/entenda-a-polemica-sobre-a-retirada-da-obra-de-maxwell-alexandre-de-inhotim. Acesso em: 19 mai. 2024.

FOLHA DE SÃO PAULO. Entenda por que Maxwell Alexandre quer o seu trabalho fora do Inhotim, 25/11/2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/entenda-por-que-artista-negro-ataca-inhotim-e-quer-o-seu-trabalho-fora-do-museu.shtml. Acesso em: 16 ago. 2024.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional. Tradução de Daniel Jablonski. *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dez. 2014.

INSTITUTO INHOTIM. Nota Oficial. Exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro", 02/12/2022. Disponível em: https://www.inhotim.org.br/nota_oficial_dez_22. Acesso em: 19 fev. 2024.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, n. 17, 2008. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52124. Acesso em: 13 ago. 2024.

MORATELLI, Walmir. Artista exige que obra seja retirada de exposição em Inhotim; entenda, 06/12/2022. Disponível em: https://veja.abril.com.br/colu na/veja-gente/artista-exige-que-obra-seja-retirada-de-exposicao-em-inhotim-entenda. Acesso em: 19 fev. 2024.

MOSQUERA, Bernardo. Crítica Institucional: Produção de arte – Crise na luta contra a barbárie. *Select*, 19/01/2018. Disponível em: https://select.art.br/critica-institucional/. Acesso em: 19 ago. 2024.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o Museu – programa de desordem absoluta*. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Entre o print, o livro e a curadoria: uma análise da exposição *New Japanese Photography* (MoMA, 1974)

Lucas Gibson
Doutorando
Programa de Pós-Graduação em História da Arte
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Resumo: Em 1974, aconteceu no MoMA de Nova Iorque a exposição New Japanese Photography com curadoria de John Szarkowski e Shōji Yamagishi. Com quinze fotógrafos participantes, a exposição trouxe um panorama da produção fotográfica japonesa feita entre 1940 e 1973, reformulando a percepção fotográfica acerca das cópias impressas. O presente texto busca refletir, em um primeiro momento, sobre o legado da exposição e sua contribuição na valorização das cópias impressas em uma cultura marcada pela preferência por revistas e fotolivros. Ademais, a partir de comparações com as mostras de 2024 do T3 Photo Festival que homenageiam os cinquenta anos da New Japanese Photography, este trabalho busca debater os conceitos de "nova fotografia", masculinidade, representatividade e as diferenças de apreensão entre fotos na parede e fotos no papel, refletindo sobre possibilidades e a consolidação de narrativas no decurso da história.

Palavras-chave: Japão, Fotografia, Exposição, MoMA, New Japanese Photography.

Abstract: In 1974, the exhibition New Japanese Photography took place at the MoMA in New York, curated by John Szarkowski and Shōji Yamagishi. Featuring fifteen participating photographers, the exhibition provided an overview of Japanese photographic production from 1940 to 1973, reshaping the photographic perception of printed copies. This text aims to reflect, initially, on the legacy of the exhibition and its contribution to the appreciation of printed copies in a culture marked by a preference for magazines and photobooks. Furthermore, through comparisons with the 2024 exhibitions of the T3 Photo Festival that commemorate the fiftieth anniversary of New Japanese Photography, this paper seeks to discuss the concepts of "new photography", masculinity, representation, and the differences in perception between photos on the wall and photos on paper, reflecting on the possibilities and consolidation of narratives throughout history.

Keywords: Japan, Photography, Exhibition, MoMA, New Japanese Photography.

Introdução: livros, revistas e exposições na cultura fotográfica japonesa

A história fotográfica de um país pode ser estudada a partir de perspectivas múltiplas e complementares entre si. No caso do Japão, algumas das principais obras teóricas sobre fotografia japonesa – como *Japanese Photobooks of 1960s and '70s*, de Ivan Vartanian e Ryuichi Kaneko (2009), e *Japanese Photography Magazines 1880s to 1980s*, de Masako Toda, Ryuichi Kaneko e Ivan Vartanian (2022) – se debruçaram principalmente no estudo acerca da mídia impressa circulante, no caso, fotolivros e revistas. Ambos os formatos possuem afinidades e conexões naturais na construção da cultura fotográfica japonesa, funcionando como veículos complementares e muito eficientes no processo de divulgação de obras e construção do legado de fotógrafos atuantes desde o início do século XX até os dias de hoje. As exposições fotográficas, por sua vez, acabam recebendo um destaque menor no processo de aprendizado sobre a cultura fotográfica japonesa, principalmente em virtude de sua maior efemeridade e maior dificuldade de rastreio acerca de detalhes específicos de sua organização, melhor apreendidos quando visualizados em visitas presenciais que nem sempre podem ser realizadas.

Tal constatação não procura ser uma crítica, principalmente se considerado o grande desafio por trás do estudo de exposições, especialmente as realizadas antes do advento da imagem digital. É preciso reconhecer que livros e revistas são mídias que circulam e que podem habitar um sem-fim de localidades, além de constituírem fontes primárias que podem ser investigadas em sua integralidade em diferentes tempos da história. Nesses veículos, a intenção original e integral do autor (ou autores) é preservada e reunida de maneira sistematizada, sendo mais fácil tecer fios de discussões e reflexões. Quando se estuda uma exposição, muitas vezes é necessário se guiar por seu catálogo, uma mídia impressa que materializa parte da experiência do espaço físico, da expografia e das escolhas curatoriais, ainda que na contemporaneidade certas exposições contem com imersões virtuais completas de suas experiências expositivas, o que funciona como um importante recurso para pesquisadores e interessados de maneira geral.

Também é importante pontuar, no contexto japonês, que a preferência dos autores pela mídia impressa circulante como ponto central de pesquisa não é exatamente uma coincidência ou um mero capricho pessoal. De fato, a primeira galeria comercial de fotografia do Japão, a Zeit-Foto Salon, surge apenas na década de 1970, em um cenário de maior aceitação da cópia impressa emoldurada como um original que poderia ter um valor intrínseco tanto artístico quanto monetário, configurando uma proposta nova para os caminhos da fotografia japonesa, ainda que não fosse exatamente inédita (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022). É também na década de 1970 que espaços expositivos como o Shimizu Garō começam a receber exposições de curta duração, como a metaexposição *Shashin ni tsuite no shashinten* (写真についての写真展, Exposição Fotográfica Sobre Fotografia, 1974), com trabalhos de Kishin Shinoyama, Ihei Kimura, Shōji Ueda, Nobuyoshi Araki, Masahisa Fukase, Takuma Nakahira, Kōji Taki e Naito Masatoshi. No mesmo local, a coletiva *Hyakka Ryōran* (百花繚乱, expressão idiomática que significa "várias flores desabrochando em uma bela profusão") ocorre em 1976 e é planejada por Ishiuchi Miyako e outras nove fotógrafas, que se unem para trabalhar as possibilidades de inversão do olhar masculino. Grande parte das exposições independentes produzidas por fotógrafos durava poucos dias – cerca de uma semana – principalmente em virtude dos preços das diárias dos espaços. Nesse sentido, as exposições coletivas recebiam um local de protagonismo maior que as individuais, pois permitiam que os artistas participantes compartilhassem os custos de aluguel e de produção. Segundo Kaneko, Vartanian e Toda (2022), a brevidade acabava por trazer empolgação e entusiasmo para as exposições, concentrando a presença e atenção das pessoas, possibilitando a formação de um ambiente de trocas entre fotógrafos, editores e demais profissionais associados ao ramo. Nessa direção, sob a ótica de uma pesquisa que deseja compreender de forma mais aprofundada os impactos dessas mostras, torna-se difícil rastreá-las em seus pormenores e detalhes, tanto em virtude de sua curta duração quanto na escassa ou ausente documentação de suas particularidades.

Kaneko, Vartanian e Toda (2022) apontam um outro fator crucial para compreender esse contexto no Japão: ainda que galerias independentes, exposições e o ímpeto comercial acerca

das cópias impressas tenham ganhado maior atenção nos anos 1970, é apenas na década de 1990 que as coleções de fotografia passam a existir em museus consagrados, o que viria a fortalecer ainda mais a cultura das cópias impressas (também conhecidas como "prints originais", especialmente quando vendidas em tiragens):

> Vale a pena mencionar aqui que a exposição e venda de impressões fotográficas não se estabeleceu como um mercado no Japão até a segunda metade dos anos 1990. [...] O Museu Metropolitano de Fotografia de Tóquio não foi fundado até 1990. Na década de 1990, o Museu da Cidade de Kawasaki e o Museu de Arte de Yokohama também começaram a adquirir fotografia. O Nihon Shashin Hozon Sentā (Centro de Preservação Fotográfica do Japão) foi estabelecido em 2007. Em suma, a exposição que uma revista de câmera poderia proporcionar ao trabalho de um fotógrafo era inigualável e incomparável até os anos 1990 (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 13).[1]

Não se trata de dizer, contudo, que não havia acontecido alguma exposição relevante antes dos anos 1970 – é possível, inclusive, mencionar a celebrada *Shashin 100 nen — Nihonjin ni yoru shashin hyogen no rekishiten* (Um Século de Fotografia Japonesa, em tradução livre), ocorrida em 1968 em Tóquio e com um time curatorial coordenado por Shōmei Tōmatsu. Porém, a portabilidade de livros e revistas e seu potencial de apreciação em grupo traziam maior praticidade do que a organização de exposições, que acabavam por reter menor memorabilidade no imaginário popular após seus encerramentos, além de suas inevitáveis dificuldades de organização em um mundo de deslocamentos e comunicações mais complexos.

A exposição *New Japanese Photography* (1974), Shōji Yamagishi e a crescente valorização do "print original"

Mesmo com a exposição de 1968 supramencionada, o ano que de fato consolida o reconhecimento do "print original" na lógica dos componentes fotográficos valiosos é 1974, quando o editor da revista *Camera Mainichi*, Shōji Yamagishi (1930-1979), atua como um dos curadores da exposição *New Japanese Photography* (Nova Fotografia Japonesa, em tradução livre) que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Tal exposição causou uma repercussão tão significativa que foi capaz de moldar e ditar novos rumos para a prática fotográfica de seu contexto histórico específico. Com quinze fotógrafos participantes, a exposição foi um dos grandes eventos responsáveis por colocar nos holofotes a fotografia japonesa no

---

1 No original, "It is worth mentioning here that the exhibition and sale of photographic prints did not become established as a market in Japan until the latter half of the 1990s. […] The Tokyo Metropolitan Museum of Photography was not established until 1990. In the 1990s, the Kawasaki City Museum and Yokohama Museum of Art also started acquiring photography. The Nihon Shashin Hozon Sentā (日本写真保存センター, Japan Photographic Preservation Center) was established in 2007. Put simply, the exposure that a camera magazine could provide to the work of a photographer was unmatched and unrivaled until the 1990s."

cenário internacional, caracterizando-se como o primeiro grande panorama da produção fotográfica da época com fins de internacionalização (Phillips, 2024). A exposição aconteceu entre 27 de março e 19 de maio e teve curadoria de John Szarkowski, diretor do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna, e Shōji Yamagishi, crítico de fotografia e editor da revista *Camera Mainichi*. A exposição contou com patrocínios da National Endowment for the Arts in Whashington, D.C. e da SCM Corporation, e trouxe 187 fotografias produzidas entre 1940 e 1973, representativas de outras mostras dos fotógrafos participantes e que evidenciavam pontos importantes do trabalho de cada um. Os quinze fotógrafos foram Ken Domon (1909-1990), Yasuhiro Ishimoto (1921-2012), Shomei Tomatsu (1930-2012), Kikuji Kawada (1933-), Naito Masatoshi (1938-), Tetsuya Ichimura (1930-), Hiromi Tsuchida (1939-), Masahisa Fukase (1934-2012), Ikko Narahara (1931-2020), Eikoh Hosoe (1933-2024), Daido Moriyama (1938-), Ryoji Akiyama (1942-), Ken Ohara (1942-), Shigeru Tamura (1909-1987) e Bishin Jurymonji (1947-).

Para Shōji Yamagishi, a importância dessa exposição residia principalmente no mérito de mostrar uma produção radicalmente distinta do pós-guerra imediato, marcado por uma preocupação maior com a documentação dos efeitos da guerra para a nação japonesa. Os artistas da exposição estariam, assim, mais voltados para a experiência fotográfica em si, criando imagens que não eram comentários de uma experiência, mas a experiência ela mesma, podendo até privilegiar uma deliberada ausência de reflexão (Moma, 1974). Ademais, no catálogo da exposição, Yamagishi pontua que apenas alguns fotógrafos no momento valorizavam a criação de cópias impressas para exposições, sendo a busca por publicar séries fotográficas em revistas e, posteriormente, no formato de livros de fotografia um comportamento mais corriqueiro (Szarkowski; Yamagishi, 1974). Assim, constituiu um grande desafio construir uma exposição sobre fotografia japonesa em um museu estrangeiro, mas a iniciativa acabou por trazer frutos muito positivos no que tange à promoção da fotografia japonesa em ciclos ocidentais.[2]

Contudo, por que essa exposição acontece nos Estados Unidos, e mais especificamente no MoMA? A década de 1970 marca uma recuperação mais sólida do Japão em face de suas dificuldades do pós-guerra, muito em virtude dos milagres econômicos que aconteciam no país e que levariam à bolha econômica dos anos 1980. Assim, diversos fotógrafos japoneses passam a viajar ao exterior e escolhem o Estados Unidos como um de seus destinos principais, possibilitando a intensificação de intercâmbios artísticos e culturais entre os países. No âmbito fotográfico, tais trocas têm sua gênese principalmente a partir da versão japonesa da exposição *The Family of Man* que acontece em 1956. Nessa época, o curador da mostra Edward Steichen era o diretor do departamento de fotografia do MoMA e estabelece uma conexão com o nipo-estadunidense Yasuhiro Ishimoto, que o auxilia – ainda que de maneira tímida – com a

2 Em 1979, em parte pelo sucesso da exposição de 1974, Yamagishi seria convidado para curar outra mostra de calibre: *Japan: A Self-Portrait* (Japão: um Autorretrato, em tradução livre), ocorrida no *International Center of Photography* (ICP) de Nova Iorque, dessa vez apresentando o trabalho de dezenove fotógrafos e com maior enfoque na produção de jovens talentos do pós-guerra (como Ishiuchi Miyako, Nobuyoshi Araki, Masahisa Fukase e outros), embora também incluísse nomes de alguns fotógrafos atuantes no pré-guerra como Hiroshi Hamaya e Shōji Ueda (Phillips, 2024).

versão japonesa da exposição (Phillips, 2024). Em 1962, John Szarkowski passa a ser o novo diretor do departamento de fotografia. Segundo Sandra Phillips (2024), Szarkowski demonstrava ter uma percepção mais sensível e atenta às possibilidades da linguagem fotográfica quando comparado com seu predecessor, promovendo exposições fotográficas que exploravam com mais esmero as capacidades artísticas, técnicas e históricas dos países e grupos de fotógrafos escolhidos.

Desse modo, considerando os intercâmbios culturais do momento entre Japão e Estados Unidos e o ímpeto mais experimental de Szarkowski, não é de se estranhar que a fotografia japonesa tenha entrado em seu radar de atenção em certo momento. As portas abertas por Steichen a Ishimoto permitiram que este continuasse em contato com o departamento de fotografia do MoMA ao longo dos anos, de modo que Szarkowski pôde se beneficiar da rede estabelecida para também consultar o nipo-estadunidense ao pensar sobre a estrutura da exposição *New Japanese Photography* e quais seriam os artistas participantes. Assim, em 29 de julho de 1970, Szarkowski escreve uma carta para Ishimoto destacando seus planos e solicitando sua ajuda:

> Eu imagino a exposição não como uma pesquisa exaustiva, mas como uma que se concentrará no trabalho de um número relativamente pequeno de fotógrafos de importância excepcional na fotografia japonesa dos últimos vinte anos. Suspeito que seja verdade no Japão, assim como aqui, que as revistas populares não dão necessariamente uma ideia precisa do trabalho mais original e vital que está sendo feito, e estou, na verdade, pedindo suas sugestões quanto aos nomes desses fotógrafos cujo trabalho eu deveria ver antes de determinar o conteúdo da exposição (Szarkowski *apud*. Phillips, 2024).[3]

A partir daí, Szarkowski decide ir a Tóquio em 1971, permanecendo cerca de duas semanas no local. O curador se encontrou com diversos fotógrafos japoneses e visitou o escritório da revista *Camera Mainichi*, que na época tinha Shōji Yamagishi como editor. Szarkowski percebeu que as revistas fotográficas eram os grandes veículos para divulgação e produção fotográfica do Japão, e igualmente percebeu que Yamagishi havia logrado êxito em transformar a *Camera Mainichi* em um espaço de experimentação artística que ia além dos impulsos comerciais mais voltados para o público amador. Em sua obsessão por dar visibilidade a fotógrafos promissores, Yamagishi tomou atitudes ousadas para a época, como a incorporação de fotógrafos mais voltados para a fotografia publicitária nas páginas da revista (a exemplo de Kishin Shinoyama) e a inserção de longos ensaios de um único fotógrafo, como as cinquenta e seis páginas da série *Um Anjo Caído* de Yoshihiro Tatsuki na edição de abril de 1965, algo que, segundo Yamagishi, traria a sensação de visualização de um fotolivro dentro do veículo de uma revista. Assim, reconhecendo tais pontos e integrando Yamagishi no processo curatorial, Szarkowski escolheu

---

3 No original, "I envision the exhibition not as an exhaustive survey, but as one that will concentrate on the work of a relatively few photographers of exceptional significance in Japanese photography during the past twenty years. I suspect it is true in Japan, as it is here, that the popular magazines do not necessarily give an accurate sense of the most original and vital work being done, and I am, in effect, asking your suggestions as to the names of those photographers whose work I should see before determining the content of the exhibition."

para participar da exposição fotógrafos que haviam recebido algum destaque na revista, convidando alguns veteranos (como Ken Domon e o próprio Ishimoto), mas focando principalmente em jovens talentos do momento (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022; Phillips, 2024).

É interessante notar que Yamagishi, diretor de uma das revistas fotográficas japonesas mais prestigiadas da época, transforma radicalmente sua visão sobre as cópias impressas após a exposição, começando a tratá-las com mais cuidado e relevância, adotando práticas como o uso de luvas ao manuseá-las. Antes disso, as impressões eram feitas majoritariamente para reprodução, sendo utilizadas como base para moldar e verificar suas materializações nas páginas das revistas. Fotografias em publicações geralmente eram impressas a partir de negativos, independentemente de o fotógrafo ser profissional ou amador, e as cópias (quando existiam) serviam apenas como material de referência. Desse modo, o uso de luvas por Yamagishi alterou a maneira como impressões e negativos eram percebidos e trouxe uma nova compreensão do valor intrínseco da impressão. Assim, após a exibição, as cópias impressas para exposições passaram a ter um status mais elevado e um valor artístico maior, tornando-se uma preocupação frequente para os fotógrafos ativos dos anos 1970 em diante (Yamagishi; Szarkowski, 1974; Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

No que tange ao conteúdo das imagens escolhidas para a mostra, é possível verificar uma variedade de assuntos que buscavam retratar facetas distintas da sociedade do momento, ainda que alguns fotógrafos tenham recebido mais espaço do que outros. O fotógrafo Shōmei Tōmatsu, já consagrado na época, foi uma das figuras centrais da exposição, pois sua forma de fotografar auxiliou profundamente na construção do estilo utilizado por fotógrafos mais jovens da próxima geração (Moma, 1974). Suas 37 fotografias veiculadas trabalhavam temas relacionados ao processo de americanização do Japão, tensionando as fronteiras entre o fotojornalismo e as documentações mais subjetivas típicas dos meados da década de 1950 e dos anos 1960 (Iizawa, 2003). As séries veiculadas de Ken Domon e Yasuhiro Ishimoto, a seu turno, continham imagens mais atreladas aos "valores tradicionais do Japão" (Moma, 1974): enquanto as fotografias de Domon, produzidas entre 1940 a 1954, trabalhavam temas relacionados ao budismo, trazendo representações como o templo Muro-ji do século VIII e detalhes de uma estátua do Buddha Shakamuni, as dez imagens de Ishimoto datavam de 1953 e 1954 e representavam pedras de passagem encontradas no palácio de Katsura em Kyoto.

As fotografias de Kikuji Kawada eram de seu fotolivro mais famoso, *Chizu* (O Mapa, em tradução livre), publicado em 1965. A seleção das imagens de Kawada possuía um enfoque na memória da Segunda Guerra Mundial, abordando temas como os soldados que perderam suas vidas e das construções abandonadas ou afetadas pelo conflito. Nessa direção, as imagens de Ikko Narahara (no catálogo, grafado apenas como "Ikko") datavam em sua maioria da década de 1970 e mostravam elementos da cultura ocidental, como uma pista de skate em Colorado e uma festa à fantasia em Nova Iorque. No caso de Eikoh Hosoe, as fotografias escolhidas foram

dos fotolivros *Otoko to Onna*, de 1961 (Homem e Mulher, em tradução livre), e *Barakei*, de 1963 (Suplício das Rosas, em tradução livre). No primeiro, Hosoe fotografou trupes de teatro – inclusive uma de Tatsumi Hijikata – em posições encenadas para a câmera. No segundo, Hosoe fotografou o celebrado escritor Yukio Mishima (1925-1970) em sessões em sua casa e no estúdio de Hijikata, explorando em ambos os livros os conceitos de teatralidade e performance na fotografia (Gibson, 2021). De Masahisa Fukase foram escolhidas imagens que o fotógrafo fez de sua esposa Yohko durante o tempo de seu relacionamento; de Naito Masatoshi, foram selecionadas fotografias de sua investigação sobre o folclore japonês produzidas entre 1968 a 1970; de Tetsuya Ichimura, os curadores escolheram imagens de temas diversos, que em um primeiro momento não aparentam ter um assunto definido, mas que carregavam significados simbólicos específicos; da obra de Hiromi Tsuchida, foram escolhidas oito fotografias de sua série *Japanese Bondage*, e de Daidō Moriyama, das séries *A Hunter*, de 1972 (Um caçador, em tradução livre), e *Nippon Gekijo Shashinchō*, de 1968 (Japão: Um Teatro de Fotos, em tradução livre). Assim como Tōmatsu, Moriyama recebeu grande destaque na exposição, pois os curadores o consideravam um dos fotógrafos jovens mais influentes dos últimos anos (Moma, 1974).

Nas fotos escolhidas de Ryoji Akiyama, são vistos elementos da vida japonesa cotidiana em contraste com as fotografias dramáticas e obscuras de Moriyama, enquanto nas de Ken Ohara são vistas fotografias de sua obra *One* (Um, em tradução livre), marcada pela presença de rostos anônimos em *close-up*. As doze fotografias de Shigeru Tamura mostram um mesmo lugar fotografado diversas vezes ao longo de um ano, atentando para as transformações do tempo na paisagem, enquanto as de Bishin Jurymonji apresentam pessoas fotografadas com as cabeças cortadas pelo enquadramento da câmera.

Novos horizontes: os 50 anos da exposição (2024)

Em 2024, no aniversário de cinquenta anos da exposição, o festival de fotografia *T3 Photo Festival* de Tóquio organizou três exposições em outubro que revisitaram alguns dos conceitos trabalhados pela mostra de 1974 de modo a refletir sobre seu legado, repaginando-os e trazendo-os para os debates fotográficos contemporâneos.

A primeira das exposições, *New Japanese Photography 1974→2024*, curada por Bunmei Shirabe e Miyuki Endo (curadora assistente), traz sete artistas (Sayaka Uehara, Misun Gang, Motoyuki Shitamichi, Mayumi Hosokura, Kohei Fukushima, Shingo Kanagawa e Natsuki Kuroda) que representam o "presente" e, com suas obras, produzem questionamentos acerca do conceito de uma "nova" fotografia aplicada aos dias de hoje. A segunda exposição, intitulada *De onde veio essa "masculinidade?"*, tem curadoria de Mika Kobayashi e a participação dos artistas Keijiro Kai e Fuyuhiko Takata. Mesclando trabalhos em vídeo, projeções, fotografias e fotolivros, a exposição busca pensar criticamente o conceito de masculinidade, consideran-

do que a exposição *New Japanese Photography* foi organizada e produzida exclusivamente por homens. Kobayashi propõe tensionar os valores comumente associados ao gênero masculino, percebendo sua inclusão nos meios de comunicação, na publicidade e nas tradições culturais. A terceira exposição tem curadoria de Marc Feustel e se chama *Visões Alternativas: Uma Perspectiva Feminina / A Parede versus a Página*, e foca em duas perspectivas ignoradas na exposição de 1974: a participação feminina e a questão dos fotolivros. Quinze fotógrafos de renome ou no mínimo promissores foram convidados para a mostra da década de 1970, mas nenhum deles era mulher, o que evidencia a falta de inclusão e representatividade do evento. Assim, Feustel organiza uma exposição "que poderia ter sido", reunindo o trabalho de sete fotógrafas que eram atuantes nos anos 1970 e que poderiam ter sido convidadas para a exposição, quebrando o argumento de que não havia mulheres fotógrafas promissoras na época de organização da mostra. As sete fotógrafas escolhidas por Feustel foram Eiko Yamazawa (1899-1995), Toshiko Okanoue (1928-), Tamiko Nishimura (1948-), Hitomi Watanabe (1939-), Toyoko Tokiwa (1930-2019) e Hisae Imai (1931-2009). A segunda perspectiva da exposição organizada por Feustel diz respeito aos fotolivros: embora Yamagishi fosse um grande admirador das mídias impressas circulantes, chegando até mesmo a dizer que a fotografia japonesa foi pensada para integrar livros (T3 Photo Festival Tokyo, 2024), a inclusão desse tipo de mídia foi irrisória na mostra de 1974, que foi predominantemente focada nas cópias impressas destinadas à parede. Desse modo, a segunda perspectiva procura afirmar a importância dos fotolivros e marcar a diferença entre observar uma foto na página e observar uma foto na parede.

Considerações finais

Em um momento da história da fotografia japonesa no qual as publicações de fotolivros e séries em revistas eram a forma principal de divulgação fotográfica, este trabalho propôs refletir sobre as contribuições trazidas pela exposição *New Japanese Photography* percebendo como a mostra auxiliou na mudança de pensamento acerca das abordagens fotográficas japonesas, para além de ter possibilitado uma eficiente divulgação internacional da produção da época. *New Japanese Photography* marcou um momento de maior coexistência futura entre livros, revistas e cópias na parede, principalmente em virtude das ações de Shōji Yamagishi, que, embora fosse editor de uma das principais revistas da época, não tinha receio em experimentar e promover novas formas de apreciação fotográfica.

Ademais, para uma exposição que buscava trazer a diversidade da fotografia japonesa do momento com fins de torná-la conhecida internacionalmente – usando inclusive em seu título o adjetivo "nova" –, é curioso e irônico perceber a ausência de fotógrafas mulheres na exibição de 1974, o que pode ajudar a explicar o ainda persistente apagamento de fotógrafas importantes do pós-guerra. Algumas delas só começaram a ter seus trabalhos mais estudados

no início do século XXI, principalmente em virtude dos esforços de pesquisadoras como Kelly Midori McCormick e Masako Toda, que ajudaram a resgatar a obra de Toyoko Tokiwa e Hisae Imai respectivamente, apenas para citar dois exemplos. Em adição, foi apenas neste ano de 2024 que surgiu a primeira coletânea em língua inglesa voltada exclusivamente para o estudo de fotógrafas japonesas mulheres atuantes desde a década de 1950, intitulada *I'm So Happy You Are Here: Japanese Women Photographers From the 1950s to Now*, de Pauline Vermare, Lesley A. Martin, Mariko Takeuchi, Carrie Cushman e Kelly Midori McCormick (2024). Assim, ao questionar, por meio de suas exposições, o conceito de "nova fotografia", a ideia de masculinidade, a ausência de representatividade feminina e as diferenças de recepção entre fotos na parede e fotos no papel, o Festival T3 cumpre um papel histórico de alta relevância e que ajuda a enxergar a exposição de 1974 com um olhar repaginado. Não se trata de apagar seu legado e importância, que são indiscutíveis, nem de fazer uma análise anacrônica, mas sim de refletir acerca das reais possibilidades da época, observando criticamente como espaços são ocupados e como certas motivações levam à afirmação de narrativas específicas no decurso da história.

Referências

GIBSON, Lucas. Barakei e Kamaitachi: Teatralidade e Performance na Fotografia do Pós-Guerra de Eikoh Hosoe. In: MUKAI, Yūki; PINHEIRO, Kimiko Uchigasaki; LIRA, Kaoru Tanaka de; LIRA, Marcus Tanaka de; TAKANO, Yuko (orgs.). *Múltiplas Faces de Pesquisa Japonesa Internacional: Integralização e Convergência*. Campinas: Pontes Editores, 2022, v. 1. pp. 445-466.

IIZAWA, Kotaro. The Evolution of Postwar Photography. In: TUCKER et al. *The History of Japanese Photography*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2003, pp. 208-259.

KANEKO, Ryuichi; VARTANIAN, Ivan; TODA, Masako. *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s*. Tokyo: Goliga, 2022.

KANEKO, Ryuichi; VARTANIAN, Ivan. *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. New York: Aperture, 2009.

MOMA. *The Japanese Photography at The Museum of Modern Art*. Press release, 27 mar. 1974.

PHILLIPS, Sandra S. *Distant Relations: Japanese Photography in American Exhibitions in the 1970s*. San Francisco Museum of Modern Art, fev. 2022. Disponível em: https://www.sfmoma.org/essay/distant-relations-japanese-photography-in-american-exhibitions-in-the-1970s/. Acesso em: 24 ago. 2024.

T3 PHOTO FESTIVAL TOKYO. *New Japanese Photography 1974→2024*. Disponível em: https://t3photo.tokyo/new-japanese-photography-1974%E2%86%922024. Acesso em: 24 ago. 2024.

VERMARE, Pauline et al. *I'm So Happy You Are Here: Japanese Women Photographers From the 1950s to Now*. New York: Aperture, 2024.

YAMAGISHI, Shoji; SZARKOWSKI, John. *New Japanese Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1974. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2525_300298255.pdf. Acesso em: 19 abr. 2024.

Navegando – ondas como fitas

Luciana Frazão
Mestranda
Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras
Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: Em fevereiro de 1974, uma barca com uma trupe plural de artistas singrou as águas do rio São Francisco para apresentar espetáculos de teatro, *ballet*, canto, poesia e música, *shows* de mágica e oficinas de pintura, dança e origami em localidades que vivenciavam realidades distantes das experimentadas nas metrópoles brasileiras. Cinco meses depois, outra barca, integrada por estudantes de artes da UFPA, percorreu o rio Amazonas para apresentar atrações culturais a comunidades da região. Idealizadas por Paschoal Carlos Magno e patrocinadas pelo MEC, as Barcas da Cultura desviaram do curso burocrático ditatorial e navegaram o fluxo sinuoso dos rios tal qual fitas de Möbius, estabelecendo uma verdadeira "pororoca cultural" que, apesar do violento contexto macropolítico, encontraram solo fértil e puderam florescer nas várias outras barcas culturais que anos depois surgiram em suas esteiras.

Palavras-chave: Barca da Cultura, Ditadura militar, Paschoal Carlos Magno, Viagens de artistas.

Resumen: En febrero de 1974, una barca con una *troupe* plural de artistas surcó el río São Francisco para presentar espectáculos de teatro, *ballet*, canto, poesía y música, números de magia y talleres de pintura, danza y origami en lugares que vivenciaban realidades distantes de las experimentadas en las metrópolis brasileñas. Cinco meses después, otra barca con estudiantes de artes recorrió el río Amazonas para llevarles atracciones culturales a las comunidades de la región. Ideadas por Paschoal Carlos Magno y auspiciadas por el Ministerio de Educación, las Barcas de la Cultura se desviaron del curso burocrático dictatorial y navegaron el flujo sinuoso de los ríos como cintas de Möbius, estableciendo un verdadero "macareo cultural" que, pese al violento contexto macropolítico, hallaron suelo fértil y pudieron florecer en otras diversas barcas culturales que años después surgieron en sus estelas.

Palabras clave: Barca de la Cultura, Dictadura militar, Paschoal Carlos Magno, Viajes de artistas.

> Quando me perguntam o que sairá deste *Caminhando*, eu digo:
> – Eu não sei, você não sabe, só se percebe na medida em que ele se revela.
> (Lygia Clark, 1964)

Palco poético do amor de Riobaldo e Diadorim[1] e um dos principais cursos hídricos do Brasil, o rio São Francisco é a fonte de sustento, alimento e meio de transporte para barranqueiros, bordadeiras, carranqueiros, ceramistas, geraizeiros, vazanteiros, quilombolas, comunidades tradicionais e de fundo de pasto, pescadores artesanais, ribeirinhos, sertanejos, catingueiros e povos originários, entre outros que, desde a ocupação e implementação de fazendas de gado pelos bandeirantes no período colonial e até hoje, vêm sendo "encurralados"[2] pelo agronegócio, pela mineração e pelo controle voraz da vazão das águas do Velho Chico para a geração de energia – com construções sucessivas de hidrelétricas –, pondo a biodiversidade do rio, as vidas e os saberes de suas gentes sob constante ameaça de desaparecimento.

1 Personagens do livro *Grande Sertão, Veredas*, de Guimarães Rosa.

2 Historicamente, o "encurralamento" é uma expressão regional utilizada no norte de Minas Gerais para se referir a uma sobreposição de territorialidades ao longo da bacia do alto e médio São Francisco (Anaya, 2014, p. 4042).

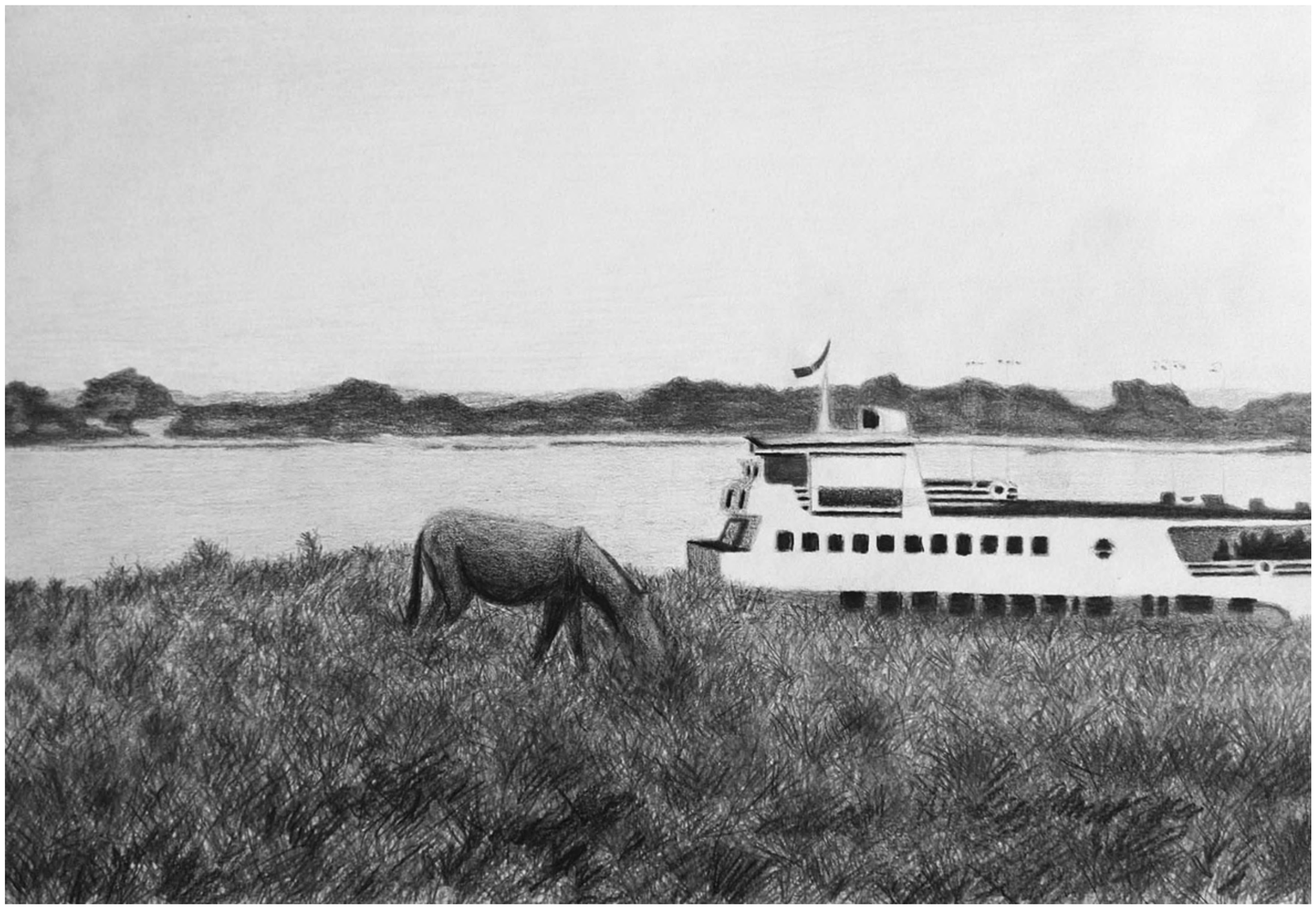


Figura 1: Luciana Frazão, *Barca da Cultura*, 2022. Grafite, 29,7 x 42cm. Desenho baseado em foto de Eduardo Arbex.

Por este cenário de conflitos políticos, econômicos, territoriais e ambientais navegou a Barca da Cultura que, em fevereiro de 1974, atravessou aqueles rincões do território nacional em uma espécie de lancha-ônibus, levando em seu ventre artistas que se dispuseram a experimentar encontros e fricções com outros modos de fazer, viver, criar e pensar. Confluências essas – com suas possíveis disjunções – que, no corpo-a-corpo e intermediadas pelas águas do Opará,[3] derivaram em interlocuções e contrapontos entre instrumentos, cantos, danças, tradições e manifestações artístico-culturais as mais diversas durante o período mais truculento dos anos de chumbo. Uma experiência multifacetada e de intensas trocas de saberes entre as artes cosmopolitas e as diferentes produções culturais deste tão diverso e policromático Brasil.

Idealizada pelo animador, poeta, teatrólogo, diplomata e embaixador cultural Paschoal Carlos Magno, importante criador e incentivador das artes no Brasil, a Barca da Cultura zarpou de Pirapora (MG) em direção a Petrolina (PE), numa expedição que depois seguiu por terra até Belém (PA), para apresentar espetáculos de teatro, *ballet*, canto, poesia, música, *shows* de marionetes e mágica, distribuir livros e ministrar oficinas de pintura, dança e origami em localidades cujas populações vivenciavam realidades distantes das experimentadas nas metrópoles brasileiras. Em algumas delas, seus moradores estavam vivenciando o drama de terem suas cidades submersas pela barragem de Sobradinho[4] e se encontravam diante do iminente afogamento de suas histórias e tradições pelas águas do São Francisco.

3 Opará ou Pirapitinga são os nomes indígenas do rio São Francisco.

4 Criada no final da década de 1970 com a finalidade principal de regularizar a vazão do rio São Francisco, a barragem de Sobradinho inundou terras de sete municípios: Casa Nova, Sento Sé, Pilão Arcado e Remanso, Juazeiro, Xique-Xique e Barra, afetando cerca de 70 mil pessoas. (Costa, 1990, pp. 55-57).

Mesmo sendo um projeto patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura de então, em consonância com a proposta de difusão, valorização e democratização da cultura nacional do Plano de Ação Cultural (PAC) do governo Geisel, a Barca desviou do curso burocrático e se valeu do próprio aparato estatal para driblar a censura do regime ditatorial, desenhando outra cartografia, baseada no afeto, e experimentando, na prática mesmo, o pulsar vital da arte nas veias do São Francisco. Vivência que se aproxima das palavras de Mário Pedrosa, quando o crítico de arte se refere ao caráter de agência da produção "artística" dos Caduceus (Kadiweu): "não é uma arte de contemplação, mas ativa, participante, coletiva. Não é representação da realidade, mas a própria realidade" (Pedrosa, 1968, p. 222).

Numa época em que existiam – muito mais marcadas – desigualdades regionais e diferenças de cor quanto à escolarização no país, quando também não era comum ver um negro em papel de destaque ou protagonista na televisão, cinema, publicidade e tampouco no ambiente elitista da música lírica, a Barca da Cultura teve por *prima donna* a cantora lírica negra Maria Domícia dos Santos e burlou a vigilância militar, encenando *O Navio Negreiro* de Castro Alves para uma assistência predominantemente de pele escura, fazendo com que, ao final do espetáculo, muitas pessoas viessem perguntar se os horrores dos porões de um navio negreiro haviam acontecido de verdade.

Maria Domícia possuía uma voz tão possante que em uma das apresentações da Barca no Piauí, uma nota aguda da cantora quebrou o vidro de uma das janelas do teatro em Teresina, que quase caiu na cabeça do violinista. O caso repercutiu na cidade e, no dia seguinte, os funcionários do hotel onde os artistas estavam hospedados pediram que a cantora fizesse silêncio para não quebrar as cristaleiras da recepção. Após o evento, ela ganhou o apelido de "Maria quebra-copos". Tão ou mais importante que a proeza de ter estilhaçado um vidro ao cantar é Maria Domícia, uma cantora lírica negra e de origem humilde, ter feito, por meio da Barca, a sua voz ressoar de forma representativa num contexto social e político onde uma parcela significativa da população brasileira preta e pobre não tinha quase lugar de fala, isto é, direito à voz. Terceira cantora no mundo a quebrar vidros com a voz, ao se apresentar para um público majoritariamente de pele escura, a estrela da Barca da Cultura também rompeu paradigmas.

Junto com Maria Domícia, outros participantes negros, como a artista alagoana Uyara Naglis e o médico da Barca, José Roberto Ribeiro, também ocupavam funções pouco usuais para afrodescendentes naquele período, trazendo à tona questões relacionadas à representatividade e ao racismo estrutural. Se José Roberto, na época cursando o 6º ano de Medicina na UFRJ, causou espanto nos participantes da Barca por nunca terem visto um médico negro, qual terá sido o impacto nos moradores das cidades ribeirinhas?

Os 15 dias em que navegou pelo São Francisco transformaram a Barca da Cultura em um pulsante *continuum* vivo:

> Quando acabava o café da manhã, o acanhado deck de refeições virava sala de aulas para os bailarinos. Mais tarde, o local era invadido pelos atores, que ensaiavam novas marcações. Lá em cima o coral cantava; lá embaixo, as cordas da orquestra repassavam trechos; o contralto ensaiava com o violonista. Em todos os cantos, a várias horas do dia (e da noite), eram violinos afiando cordas, eram fagote, flauta e oboé tocando em conjunto, eram duos, trios, quartetos de instrumentos de todos os timbres e famílias. Ouviam-se trechos de monólogos e de poesia declamada, tudo isso disputando com o rouco ronco do motor da Barca (Aratanha, 1974, p. 5).

Em terra firme e com o público apinhado às margens, iniciavam-se os preparativos. Por encontrar dificuldades para achar locais apropriados nas cidades ribeirinhas, foi improvisado um palco no tombadilho superior da embarcação, que na fase da viagem por terra era montado na carroceria de um caminhão onde acontecia a maioria dos espetáculos. Após as apresentações, o papel de público se invertia e os participantes da Barca viravam plateia para as manifestações artísticas locais, estabelecendo uma verdadeira pororoca cultural, ou ecoando as palavras do quilombola Antônio Bispo dos Santos: "Quando não há circularidade, você vai ter que voltar por onde você foi. Na transfluência não há volta, porque ela é circular. Ao mesmo tempo que algo vai, fica; ao mesmo tempo que fica, vai — sem se desconectar" (Santos, 2023, p. 31).

Ao fazer de seu palco um campo transterritorial, a Barca da Cultura transfluiu em trocas e circularidades que esfumaram fronteiras, engendraram vínculos afetivos e promoveram uma rede quente de informações, conhecimentos e intercâmbios culturais em plena ditadura militar.

A Barca também contava com um viés educativo — foram distribuídos livros didáticos e montadas exposições de quadros e gravuras, além de terem sido oferecidas oficinas de artes aos professores e crianças das cidades percorridas. Em tal sentido, esse seu caráter múltiplo, como ação artístico-política-educativa, faz reverberar o conceito de "escultura social" desenvolvido pelo artista e ativista alemão Joseph Beuys, no que diz respeito à vivência de interações transculturais que possam fluir como agentes de conhecimento, intercâmbios, construções de sentido e transformações sociais.

Assim como Beuys, que considerava a prática pedagógica da ação artística, Paschoal Carlos Magno acreditava na arte como ferramenta potente para provocar as transformações sociais necessárias ao povo brasileiro, e idealizou festivais, caravanas e barcas como forma lúdica e poética de faiscar sonhos, intensificar percepções e ativar sensibilidades.

Criador do Teatro do Estudante do Brasil e do Teatro Duse, e um dos incentivadores do Teatro Experimental do Negro, Paschoal Carlos Magno sonhava em erradicar o analfabetismo no Brasil e foi um dos primeiros a apontar a necessidade de democratização do acesso à cultura. Perseguido no Itamaraty por não esconder sua homossexualidade, e afastado da carreira diplomática pelo Golpe Militar de 1964, como Paschoal conseguiu a aprovação pelo Estado do patrocínio para o projeto da Barca da Cultura? Paschoal mantinha contato fluído com artistas e políticos importantes, além de uma produtiva capacidade intelectual, aliada a habilidades diplomáticas. Marcava presença constante na imprensa, tendo por estratégia utilizar os veículos de comunicação para angariar apoio popular para as suas "causas", assim como idealizava e articulava a viabilização de seus projetos muitos anos antes de serem executados.

Na volta da viagem, a Barca denunciou a extrema pobreza, a carência escolar nas cidades ribeirinhas e o drama dos moradores das localidades que seriam submersas pela represa de Sobradinho em jornais, revistas e seminários pelo Brasil afora, como também se serviu desses veículos de comunicação para dar a devida visibilidade à cultura nordestina no Sul e Sudeste do Brasil.

Cinco meses depois da viagem da Barca da Cultura pelo São Francisco, outra "barca", também idealizada por Paschoal Carlos Magno e integrada por estudantes de artes da Universidade Federal do Pará, percorreu o rio Amazonas utilizando como meio de transporte uma corveta da Marinha, um ônibus e um avião da FAB, para apresentar atrações culturais a comunidades localizadas entre Belém (PA) e Manaus (AM). Assim como a primeira Barca de Paschoal, a Barca da Cultura da Amazônia Pedro Teixeira[5] compartilhou espetáculos e oficinas em localidades fora do radar do Estado e das artes contemporâneas na década de 1970. Aos que estranharam a ideia de uma barca rodoviária ou aérea, quando questionado, por exemplo, pelo jornal *Correio Brasiliense*, sobre a Barca da Cultura continuar a ser chamada de barca durante o seu trajeto por terra, Paschoal Carlos Magno deu a seguinte resposta: "Os poetas têm direito de ter suas barcas no mar, no céu e na terra" (Magno, 1975, p. 10).

Participante dessa Barca quando estudante, Cláudio Barradas, ator, diretor e também professor de artes da UFPA, conta que certa vez, em um lugar do Amazonas, a comunicação da universidade foi falha e ninguém esperava a trupe de artistas. E, ao chegarem para apresentar o espetáculo teatral, o que a população queria era distribuição de comida.

O contato das Barcas da Cultura com situações extremas de precariedade em locais esquecidos pelo Estado disparou uma série de reflexões, questionamentos e discussões sobre a validade da proposta nos artistas − afinal, diante da miséria e do sofrimento, o que pode a arte? Será que um dos caminhos para essa resposta estaria nas palavras de Suely Rolnik, quando ela escreve que "O que pode a arte é lançar o vírus poético no ar"? (Rolnik, 2011, p. 138).

5 Praticamente desconhecida do público em geral, tive ciência dessa barca a partir da leitura de uma carta escrita em maio de 1974 pelo jurista Clovis Cunha da Gama Malcher endereçada ao Ministro da Educação Ney Braga.

As barcas de 1974 fizeram dos rios águas fecundas para o surgimento de mais outras embarcações artísticas. Inspirada pela Barca da Cultura e idealizada pelo músico barranqueiro Inácio Loiola, com o apoio da Pastoral da Terra[6] e da comunidade austríaca de Gameleira de Assuruá (BA), Para Ver a Barca Andar navegou de Xique-Xique (BA) a Pirapora (MG) em 1990 com um grupo de artistas, políticos, ativistas e ambientalistas da região para realizar saraus políticos, ambientais e culturais nas cidades ribeirinhas, os quais verteram em trocas de conhecimentos, *shows*, oficinas de arte e debates sobre desenvolvimento sustentável, agroecologia, cidadania, direito à terra e preservação ambiental. A viagem foi realizada em uma embarcação do tipo "fofa barranco" com capacidade máxima somente para 25 pessoas, mas que ao final da travessia já contava com 40 passageiros e quase afundou em Pirapora. No percurso aconteceram imprevistos, como a tentativa de prisão da barca em Bom Jesus da Lapa e o afogamento do músico Capitão Magela em Ibotirama, após o último *show* desse artista em frente à Arquidiocese de Barra − realizado em protesto ao fechamento das portas da igreja aos "comunistas e maconheiros" pelo bispo da cidade. Depois de tão triste perda, a decisão de seguirem a viagem foi motivada pelos sonhos de alguns ocupantes da barca que, segundo Inácio Loyola, ao serem visitados duas noites seguidas por entidades e guias espirituais, puderam entender que Magela estava predestinado, pois "o rio já era dele e ele já era do rio" (Loyola, 2023). Atravessamentos nos quais ressoam as palavras de Davi Kopenawa, quando se refere aos sonhos dos Yanomami: "Quem sonha apenas consigo nunca sai de si; e, nesse caso, o mundo se torna pequeno demais" (Kopenawa *apud* Limulja, 2022, p. 51). Ao término da viagem, essas experiências confluíram na criação da Associação Para a Barca Andar − movimento atuante na defesa da cultura e do território das comunidades tradicionais do São Francisco.

Alguns anos depois, e ainda no rastro da Barca da Cultura, duas outras barcas ecoculturais singraram as águas do São Francisco. Organizados pelo Movimento Artistas Pela Natureza[7] e pelo 'artivista' Bené Fonteles, os projetos *Caminho das Águas I* (1999) e *Caminho das Águas II* (2000) reuniram um grupo de artistas, cientistas, educadores, escritores, fotógrafos, religiosos e documentaristas que navegaram de Pirapora à foz do rio, para, nas palavras de Bené, "facilitar processos de transformação da dura realidade ecológica do Velho Chico e aprender com a natureza e a sabedoria do povo ribeirinho" (Fonteles, 2008, p. 198). Essas interações resultaram em edições de livros, filmes, CDs e fôlderes distribuídos na sequência pelo sistema educacional e cultural das várias cidades envolvidas.

---

6 "A Comissão Pastoral da Terra (CPT) foi fundada em 1975, em plena ditadura militar, como resposta à grave situação vivida pelos trabalhadores rurais, posseiros e peões, sobretudo na Amazônia, mas também se envolvendo com os atingidos pelos grandes projetos de barragens que expulsavam milhares de famílias para a construção de hidrelétricas, como Itaparica, no rio São Francisco, e Itaipu, no rio Paraná" (Comissão Pastoral da Terra).

7 "O MAPN é uma organização com centenas de colaboradores que desenvolvem, pelo país, o Projeto de Consciência Ecológica e Educação Ambiental através da Arte" (Fonteles, 2008, p. 193).

Embora no mesmo rio, mas em um cenário diferente do encontrado pela Barca da Cultura – que com seus mais de 100 passageiros a bordo percorreu um São Francisco em grande parte de sua extensão ainda navegável –, as barcas posteriores encontraram um rio em processo de assoreamento e com suas margens repletas de assentamentos com pessoas despojadas de suas terras por fazendeiros e empresários do agronegócio.

Mais recentemente, em 2017, a pianista Carla Ruaro reuniu uma pequena equipe e percorreu o rio Arapiuns durante 40 dias em um barco, levando a bordo um piano com o qual apresentou concertos e oficinas para 14 comunidades ribeirinhas e indígenas visitadas durante a travessia. Segundo o *release* da expedição, a motivação por trás do projeto *Raízes, um Piano na Amazônia*, foi fazer do piano um meio de transformação social, tendo como proposta oferecer um repertório composto por compositores brasileiros e ministrar oficinas em localidades onde grande parte das pessoas nunca tinha visto ou ouvido o instrumento musical. Após os concertos, a pianista virava público dos grupos locais, com a apresentação de suas danças tradicionais, como o Carimbó, e a narração de suas lendas. Ao final da viagem, o piano foi doado à Filarmônica de Santarém, sendo o primeiro piano da escola.

A experiência desse projeto foi transformada em um documentário com direção artística de Tatiana Cobbet, compositora, cantora e bailarina, que participou com o Ballet Stagium da primeira Barca da Cultura de Paschoal Carlos Magno. Em entrevista dada para o portal *Outras Palavras*, Carla Ruaro afirmou que Tatiana foi a primeira a acreditar "no seu sonho de levar um piano de verdade para apresentar concertos em comunidades ribeirinhas da Amazônia", ao que Tatiana Cobbet respondeu que "Por causa da minha experiência na Barca da Cultura, sabia que era possível" (Cobbet *apud* Kalil, 2023).

Um sentido próprio às viagens de artistas a ser considerado é o que a historiadora e professora de teoria da arte Michelle Sommer dá ao mover-se, como "efusão da vida que inevitavelmente mobiliza a todos" e cujas práticas, segundo Sommer,

> [...] resistem ao enquadramento do convencional e às categorias artísticas rígidas para considerar outras possibilidades sensitivas que se dão no encontro, no desencontro e em fluxos não precisos (afinal, não se sabe o que se vai encontrar lá no outro lado, nem se pode prever exatamente o que irá acontecer após a volta da esquina) (Sommer, 2017, p. 168).

O caráter relacional e imprevisível concernente aos deslocamentos e às confluências e colisões culturais das viagens de artistas remete às propostas experimentais das décadas de 1960 e 1970, nas quais artistas investiam em obras cuja participação do público era considerada fundamental para a construção do sentido, sempre inesperado, da ação. Um exemplo a ser citado e que inspirou o título deste texto é a proposição *Caminhando*, de Lygia Clark, a qual, nas palavras da artista, possui "um circuito de potencialidades indefinidas".

Tendo por bússola vaguear numa espécie muito peculiar de deriva que deixa espaço para o improviso no encontro com "o outro", e singrando no fluxo sinuoso das ondas como fitas de Möbius, borrando os contornos entre o dentro e o fora em seu contato com e entre os mundos interior e exterior, não seriam essas naus culturais, em sua proposta, como os encontros ondulantes de tesoura e papel de Lygia?

Ao descrever sua experiência com os objetos relacionais de Lygia Clark, o psiquiatra e artista Lula Wanderley afirma que toda expressão vai para além do artista e se define na relação que estabelece com a percepção do espectador. E que Lygia, ao aproximar o participante da arte até romper com as fronteiras entre ambos, transformava a experiência artística no exercício de uma imanência poética.

Teriam tido as Barcas da Cultura, em seus movimentos de trocas entre si e o outro, entre o corpo e o mundo, a potência de vibrar nas subjetividades e memórias dos corpos que as vivenciaram, desencadeando desejos-devires capazes de operar mudanças sensíveis em opressivas realidades?

Embora tenha idealizado e realizado importantes e intrépidas viagens em dois dos rios mais importantes do Brasil − e driblado com maestria estratégica a censura durante o período ditatorial −, Paschoal Carlos Magno e suas Barcas da Cultura submergiram em outro rio, o Lete,[8] situação que costuma acontecer com ações fora do radar das metrópoles brasileiras e que levanta a seguinte questão: "quem decide o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido e quando deve ser esquecido?" (Beiguelman, 2019, p. 82).

Acredito que o "desarquivamento" e o "desesquecimento" das memórias dessas Barcas, tendo por leme os testemunhos dos que as vivenciaram − assim como desenvolver pesquisas envolvendo arte, memória e criação de arquivos relacionados a ações culturais em períodos autoritários −, talvez possam auxiliar na investigação das práticas artísticas não convencionais e as circularidades envolvidas nos deslocamentos do que chamo de artista-navegante, buscando analisar se tais ações possuem a potência necessária para reverberar no presente como formas de construir um comum polifônico, urdindo redes poéticas vitais que aproximem e entrelacem as margens. E por último, trazer à atualidade o fluxo poético dessas águas passadas para escutar as vozes dos rios, e permitir-nos ser navegados por eles para, quem sabe, encontrar, por meio de suas memórias, maneiras de reacender a arrasada[9] Terra Brasilis.

---

8 Lete, ou Léthê, era um dos cinco rios do submundo na mitologia grega. Seu nome vem da palavra grega antiga para "esquecimento" ou "ocultação" (Mitos e Lendas).

9 Referência à fala de Marina Silva, que ao assumir o Ministério de Meio Ambiente e Mudança do Clima, disse ter encontrado "terra arrasada" — referindo-se ao desmonte na fiscalização ambiental no país realizado durante o governo Bolsonaro.

Referências

ANAYA, Felisa Cançado. Vazanteiros em movimento: o processo de ambientalização de suas lutas territoriais no contexto das políticas de modernização ecológica. In: *Revista Ciência e Saúde Coletiva*, 19 (10), out. 2014, pp. 4041-4050.

ARATANHA, Mário de. Barca da Cultura – As sementes plantadas no São Francisco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de março de 1974, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22Barca%20da%20Cultura%22&pagfis=101543. Acesso em: 22 dez. 2020.

BEIGUELMAN, Giselle. *Memória da amnésia. Políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. Histórico. Disponível em: https://www.cptnacional.org.br/quem-somos/-historico. Acesso em: 20 abr. 2024.

COSTA, Ana Luiza B. Martins. Barragem de Sobradinho: o desencontro cultural entre camponeses e técnicos do Estado. In: *Hidrelétricas, ecologia e progresso — contribuições para um debate*. Rio de Janeiro: Cedi, 1990, pp. 55-57.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MAGNO, Paschoal. Barca da Cultura se multiplica. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1975, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&Pesq=%22Barca%20da%20Cultura%22&pagfis=36472. Acesso em: 14 dez. 2020.

MITOS E LENDAS. Lete – o Rio de Esquecimento na Mitologia Grega. Disponível em: https://www.mitoselendas.com.br/2020/03/lete-o-rio-do-esquecimento-na-mitologia.html. Acesso em: 20 abr. 2023.

FONTELES, Bené. *Cozinheiro do tempo*. Brasília: O Autor, 2008.

FRAZÃO, Luciana Martins. *A Barca da Cultura: deslocamentos, encontros e trocas nas águas turvas da ditadura*. Trabalho de conclusão de curso (graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2022.

KALIL, Patrícia. Um piano navega no coração da Amazônia. *Outras Palavras*, 2023. Disponível em: https://outraspalavras.net/poeticas/um-piano-navega-no-coracao-da-amazonia/. Acesso em: 20 abr. 2024.

Lygia Clark: projeto para um planeta. Curadoria Ana Maria Maia e Pollyana Quintella. Textos Irene V. Small... [*et al*.]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

PEDROSA, Mário. Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, pp. 221-225.

ROLNIK, Suely. ARQUIVO-mania. *Cadernos de Estudos Culturais*. Campo Grande, v. 3, n. 5, jan./jun. 2011, pp. 129-138.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Antonio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora e Piseagrama, 2023.

SOMMER, Michelle. Estados do mover-se. In: FLORES, Lívia; SOMMER, Michelle (orgs.). *Cadernos Desilha.* Rio de Janeiro: PPGAV EBA UFRJ / Editora Circuito, 2017.

WANDERLEY, Lula. *No silêncio que as palavras guardam*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

Fontes documentais/depoimentos

BARRADAS, Cláudio. Depoimento por áudio enviado via Messenger, 2021.

FONTELES, Bené. Depoimento por WhatsApp e por *e-mail*, 2022.

LOYOLA, Inácio. Depoimento por WhatsApp, 2023.

Arte brasileño en Chile, 1974/1980: diplomacia cultural entre dictaduras

Lucy Quezada Yáñez
Candidata a Doctora
Historia del Arte
Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos de América

Resumen: La siguiente ponencia aborda brevemente cuatro exhibiciones enviadas desde Brasil a Chile, entre 1974 y 1980, y que comprueban las relaciones de diplomacia cultural entre las dictaduras militares de ambos países a través de exhibiciones de artes visuales. Por medio del estudio de fuentes primarias del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y Brasil, así como del Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, se caracteriza globalmente estas muestras, y se las pone en contexto a la luz de las coyunturas históricas de cada país. Así también, se reflexiona sobre cómo estas muestras se encuentran entramadas a relaciones de colaboración entre dictaduras que excedieron el campo de las artes, y que comprueban el interés de ambos regímenes por producir discursos culturales para calzar con diversos fines políticos.

Palabras clave: Diplomacia cultural, Dictaduras, Arte, Política.

Abstract: The following article briefly addresses four exhibitions sent from Brazil to Chile between 1974 and 1980. These exhibitions show the cultural diplomacy relations between the military dictatorships of both countries through visual arts exhibitions. Through the study of primary sources of the Ministry of Foreign Affairs of Chile and Brazil, as well as the Documentation Center of the National Museum of Fine Arts in Santiago, these exhibitions are characterized globally, and they are put in context inside the historical conjunctures of each country. Also, it is reflected in how these shows are entangled in collaborative relationships between dictatorships that exceed the arts field and that attest to both regimes' interests in producing cultural discourses to pursue various political aims.

Keywords: Cultural diplomacy, Dictatorship, Arts, Politics.

Entre 1974 y 1980 el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en Santiago de Chile recibió cuatro exhibiciones de artistas brasileños. La primera de ellas sucedió en 1974, titulada *Donación brasileña al gobierno de Chile. Exposición de óleos y grabados*, agrupó a 81 artistas (según el catálogo de la muestra) que, organizados bajo la filial en São Paulo de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos, decidió enviar más de 100 obras para ser donadas al gobierno de Chile en apoyo a la reciente dictadura militar chilena. Más tarde, en 1980, esta vez como un envío oficial por parte del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, fueron enviadas también al MNBA las exhibiciones *4 artistas del Brasil*, *25 grabadores brasileños*, y *20 pintores brasileños*. En esta ocasión, la motivación del gobierno brasileño fue la visita oficial a Chile del quinto y último presidente de la dictadura brasileña, João Baptista Figueiredo, quien gobernó desde 1979 a 1985, año del retorno a la democracia en dicho país. Así también, estas exhibiciones coincidieron con la celebración del Centenario del Museo. En esta presentación, a través de fuentes de prensa y archivo de ambos ministerios de relaciones exteriores y del Museo, espero caracterizar de modo muy general los principales discursos de estas exhibiciones, tomando ambos años (1974 y 1980) como dos momentos clave en sus diferencias para la comprensión de estas muestras, en términos políticos y de discurso cultural.

Las relaciones de colaboración desde la dictadura brasileña hacia la chilena son un campo fértil y activo de estudio. La más reciente investigación del periodista Roberto Simon (2021), titulada *O Brasil contra a democracia: a ditadura, o golpe no Chile e a guerra fria na América do Sul* – traducida en 2023 al español como *El Brasil de Pinochet* – explora las colaboraciones civiles y diplomáticas prestadas desde Brasil a Chile, tanto para derrocar al gobierno de Salvador Allende, así como para instaurar la dictadura en Chile, a través de ayuda económica, diplomática y logística. Esta presentación se enfoca en esta línea de estudio que explora la colaboración desde Brasil hacia Chile, investigando el correlato que la historia del arte puede dar para aquellas relaciones de cooperación, en donde las artes visuales fueron utilizadas como una herramienta de diplomacia cultural entre dictaduras, enfatizando discursos específicos respecto a las artes visuales que las dictaduras buscaron difundir. Así también, la motivación inicial de esta investigación (perteneciente a mi tesis doctoral) es la pregunta por los discursos culturales oficiales que las dictaduras militares dejaron circular a través de las artes visuales. Si bien ambos países no plantearon políticas culturales específicas para el campo de las artes visuales, es posible generar vías de investigación que permitan dilucidar cuál eran los discursos respecto a las artes visuales que los regímenes buscaban difundir, especialmente a través de las exhibiciones enviadas de un país a otro. En este sentido, es importante considerar que estas iniciativas culturales oficiales fueron espacios de negociación, por fuera de los binarismos estrictos de quienes apoyaron y quienes resistieron a estos regímenes.

Así también, mi investigación, así como muchas otras que exploran lo que se ha dado en llamar como "Guerra Fría Cultural", busca dilucidar las relaciones sur-sur, las que permiten comprender desde una perspectiva situada desde la región, las diferentes dinámicas de poder entre nuestros países, entendiendo estos procesos más allá de los mandamientos de Estados Unidos como principal interventor de las dictaduras militares, y preguntándonos – en este caso – por la agencia de Brasil como potencia en el Cono Sur.

Las exhibiciones: 1974, *Donación brasileña al gobierno de Chile*

Si bien esta primera exhibición no fue un envío oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño, sí contó en Chile con todos los honores que un envío entre países, en este contexto, podía tener. A su inauguración en el Museo asistió José Toribio Merino, Comandante en Jefe de la Armada Chilena y miembro de la Junta Militar por los dieciséis años de dictadura, además de cuatro de los más de 80 artistas participantes, quienes viajaron desde Brasil con Emilio Jaime, pintor chileno radicado en Rio, y quien fue el principal gestor de esta idea junto a Jaime Valdés, Agregado Cultural de la Embajada Chilena en Brasil.

En este punto es importante recalcar que esta exhibición se dio en el marco de la Campaña de Reconstrucción Nacional. Dicha Campaña fue iniciada por Pinochet solo semanas luego del

Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, y consistió en un llamado a través de diversos medios (radio, prensa, televisión), a todos los ciudadanos chilenos a donar bienes traducibles a dinero (joyas, antigüedades, obras de arte) para luego estos fondos ser donados a la Campaña, que buscaba reestablecer las arcas fiscales que, según Pinochet, habrían quedado vacías luego del gobierno socialista de Salvador Allende. La donación brasileña fue una más entre iniciativas de casas de remate, asociaciones civiles y artistas individuales, que decidieron aportar a esta campaña desde las artes plásticas. Qué sucedió con estas obras luego de su exhibición, si fueron o no puestas a remate, si viajaron o no a regiones (algunos artículos de prensa de la época lo mencionan) es algo que aún me encuentro investigando. No hay registro conocido del paradero de ninguna de estas obras, ni información documental que demuestre que efectivamente fueron reducidas a dinero.

Lo que sí existe es el catálogo de la muestra. Una breve publicación de doce páginas, pagada por diferentes empresas y organismos estatales, en donde se detallan los nombres de los artistas donantes y algunas imágenes de obras. El catálogo cuenta con un breve texto del crítico de arte José María Palacios, quien publicaba en los diarios *El Mercurio* y *La Segunda*, y era conocido por ser abiertamente pro-dictadura. En su texto, Palacios alude nuevamente a la narrativa de la reconstrucción, y a comunes estereotipos de la cultura brasileña:

> Río es una "ciudad maravillosa". Dentro de su maravilla, sin embargo, hay muchos mundos. En lo alto, sol. Candente. Y lluvia. Es el trópico. Vivir en el trópico significa dar alas a la imaginación y absorber fantasía, que luego se vuelca en ritmos musicales y formas y colores a granel. Todo un caleidoscopio sensitivo para el alma de un Brasil que oscila entre el ancestro secular y el aliento virgen de tierras aún ignotas para sus propios dueños (Donación brasileña…, 1974, p. 6).

Este extracto es solo un ejemplo de un texto lleno de referencias a lo tropical – como único posible punto de vista para hablar del arte y la cultura de Brasil – y al carácter aparentemente cambiante del territorio brasileño. El tono general de escritura de Palacios coincide con los artículos de prensa dedicados a la exhibición, los que enfatizan el carácter del conjunto como cercano al arte popular, el *arte ingenuo, naif,* de artistas autodidactas.

En resumen, su texto compara ambos contextos, el chileno y el brasileño, como espacios en los que los artistas están *reconstruyendo* aquello que fue destruido. En ese sentido, generando una suerte de "solidaridad" entre dictaduras, donde los artistas del Brasil *tienden la mano a Chile*, no sin aludir a los estereotipos más caros sobre el arte de Brasil y el conjunto enviado: su tropicalidad, calidez, "tierras ignotas", "ritmos musicales".

En el conjunto no hay nombres de artistas reconocidos. Algunos nombres que resaltan entre los más de 80 participantes son João Candido, Waldomiro de Deus, Zé Cordeiro, Rosa

Filho, Wilma Ramos, y Jorge de Oliveira Santos, por mencionar algunos. Una de las figuras que destacan en la donación es María Auxiliadora, artista afrobrasileña y autodidacta, quien fallece solo el mes siguiente (en agosto de 1974) de haber sido celebrada esta exhibición. No existe documentación que acredite que ella estaba enterada de esta donación. He podido compartir la lista de artistas con diversos investigadores y todos concluyen que es un conjunto de artistas mayoritariamente "desconocidos". Me parece que esto no es casualidad. Así como la prensa de la época en Chile leyó el conjunto donado desde el arte popular, autodidacta y naive, la dictadura militar brasileña utilizó este tipo de artistas para difundir una idea del arte brasileño como despolitizado y exotizante, tal como lo documentan trabajos de historiadores del arte brasileños como Dária Jaremtchuk (2023) y Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2013).

En el año 1974, la dictadura chilena recién comenzaba y la brasileña ya llevaba diez años, con sus primeros atisbos de "apertura". Al mismo tiempo venía saliendo de sus años más violentos y represivos, culminados justamente en 1974 y que parten en 1968, con el Acto Institucional 5 que restringe múltiples libertades individuales y da espacio al terrorismo de Estado, conocidos como los "anos de chumbo", de plomo, también marcados por el llamado "milagro económico". En marzo de 1974 Emílio Garrastazu Médici deja la presidencia y es asumida por Ernesto Geisel, quien gobernará hasta 1979, marcando su gobierno como el del comienzo a la apertura democrática.

Por otra parte, en 1979 asume João Baptista Figueiredo, quien concede amnistía tanto a los presos de la resistencia a la dictadura como a los miembros del gobierno acusados de tortura, entre otras políticas que terminan por afianzar el clima de apertura. Así, este proceso llevaría al eventual regreso a la democracia en 1985 y a la promulgación de la Constitución Política de 1988. En Chile, se vivía el Plebiscito de 1980, que ratificaría a Augusto Pinochet como Presidente por los siguientes ocho años, además de aprobar la Constitución Política de 1980, que hasta el día de hoy rige dicho país. Sin duda, este es un momento de afianzamiento del poder dictatorial en Chile, donde a pesar de las ratificaciones a Pinochet y la Constitución en dudosas instancias democráticas, ya circulaban múltiples acusaciones de diversos organismos internacionales respecto al terrorismo de Estado. Con todo, alrededor de 1980 comienza a gestarse la etapa de las primeras protestas, que termina por tener su momento más álgido con la Primera Jornada de Protesta Nacional en 1983.

Las exhibiciones de 1980

Las muestras de este segundo momento de diplomacia cultural a través de las artes visuales son: *4 artistas del Brasil* (llamados de tapiceros por la prensa: Jacquez Douchez y Norberto Nicola, y los pintores Archangelo Ianelli y Aldemir Martins), *25 grabadores brasileños*, compuesta por cincuenta obras, destacándose una gran cantidad de grabados, litografías y serigrafías, y según

la prensa de la época, expuso obras de artistas jóvenes de Brasil, además de consagrados, entre los que se mencionan en la crítica de arte de diarios y revistas de la época, a Theresa Miranda, Fayga Ostrower, Leda Watson, Isis Braga, y Pilar Benet, entre otros; y *20 pintores brasileños*, especialmente organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil y el Museo de Arte São Paulo Assis Chateaubriand, con motivo de la visita oficial a Chile del Presidente de Brasil, João Figueiredo, en octubre de ese año. Dichas muestras fueron organizadas por la Embajada de Brasil en Chile, los Ministerios de Relaciones Exteriores de ambos países, y diversas empresas privadas de Chile y Brasil.

En general, estas tres exhibiciones dan cuenta de un conjunto de artistas con nombres mucho más conocidos que la muestra de 1974. Y es que estos sí son envíos completamente oficiales, que marcan un momento muy diferente a 1974. Brasil está en su etapa más fuerte de apertura democrática y se muestra al mundo, y en sus relaciones con la dictadura chilena, como un país que engloba mucho más que el arte autodidacta o popular, compartiendo con Chile un conjunto de artistas con prácticas y formaciones mucho más disciplinares, dentro del campo del arte, y reconocidos en Brasil y en el exterior.

En este sentido, de las tres muestras me gustaría destacar la última de ellas, que coincide con la visita de Figueiredo a Chile en octubre de 1980, *20 pintores brasileños*. Como lo acredita la prensa de la época que cubrió la exhibición y el texto del catálogo, escrito por Pietro Maria Bardi, director del Museo de Arte de São Paulo, el conjunto destaca a los artistas que rondaron y fueron depositarios de la Semana del Arte Moderno de 1922, tales como: Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Emiliano di Cavalcanti, Candido Portinari, solo por mencionar algunos. Sin duda, esta muestra plantea un conjunto más "moderno", aunque en la escritura de Bardi se haga hincapié en la ruptura que este movimiento modernista significó para las artes del Brasil, y la vanguardia que vino a representar para la época (20 pintores…, 1980).

Como acredita documentación encontrada en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil (en adelante Itamaraty), el año 1980 fue álgido para esa cartera con altas sumas de dinero invertidas en enviar exhibiciones de arte brasileño al exterior (Memorandum…, 1980). En un memorándum de noviembre de 1980, Ronaldo Edgar Dunlop, firmando como secretario primero, le escribe al Jefe de la División de Difusión Cultural de Itamaraty refiriéndose a los gastos elevados que han ocasionado el envío de obras de arte al exterior. Considerando que tres grandes exhibiciones fueron enviadas a Chile durante 1980, y varias otras a Argentina, Paraguay y Colombia entre 1980 y 1981, resulta lógico que Itamaraty hiciera un llamado de atención respecto a estos gastos, aunque siempre considerando la importancia que estos eventos tenían en la imagen de Brasil en el exterior, especialmente aquellos que consistieran en exposiciones colectivas, considerando a las individuales como eventos de poco impacto diplomático.

Entre los mismos documentos alrededor de dicho memorándum, se encuentran cartas en donde distintas sumas de dinero son pedidas para ser destinadas al envío de obras desde el Museo de Arte de São Paulo a Chile, y para imprimir catálogos de dicha muestra, siempre mencionando que son todas actividades alrededor de la visita de Figueiredo a Chile.

Concluyendo, es importante mencionar que las cuatro exhibiciones aquí abordadas se encuentran enmarcadas bajo el alero de un Acuerdo de Cooperación Científica y Cultural (Para Estudos…, 1974, pp. 1 y 8), retomado por ambos países en el 1974, luego del comienzo de la dictadura en Chile, y que buscaba ser el correlato cultural de colaboraciones principalmente económicas entre ambos países. Dicho Acuerdo comenzó a gestarse en 1961 pero nunca fue ratificado, y con el comienzo de la dictadura en Brasil y en 1970 con el gobierno de Salvador Allende en Chile, las relaciones entre ambos países se vieron afectadas. Luego del Golpe en Chile, ambos puestos diplomáticos, tanto en Chile y en Brasil, vuelven a interesarse por reestablecer estas relaciones, siendo estas exhibiciones parte del proceso de ratificación de dicho acuerdo. También, desde el punto de vista de la diplomacia chilena, las cuatro exhibiciones formaron parte – especialmente la de 1974 – de los múltiples esfuerzos que el poder dictatorial realizó desde las primeras semanas luego del Golpe para contrarrestar la "campaña anti chilena", refiriéndose así Pinochet en un documento de circulación interna dentro del Ministerio de Relaciones Exteriores chileno (Del General…, 1973), a las múltiples acusaciones que el quiebre de la democracia en Chile provocó en la opinión internacional.

En conclusión, estas exhibiciones representan la prueba de que entre las dictaduras del Cono Sur hubo conexiones diplomáticas a partir de las artes visuales. Es decir, colaboraciones culturales que permiten echar por la borda la idea de que las dictaduras no dieron importancia a esta esfera de la cultura. Si bien resulta indudable el componente destructivo de las políticas culturales dictatoriales de ambos países – enfoque que ha sido ampliamente investigado por la historiografía del arte –, también tuvieron un carácter productivo – aunque aún muy poco explorado –; es decir, estas obras cargaron con un significado cultural como vehículos de apoyo diplomático, en momentos de auge y consolidación dictatorial (para Chile) y de apertura democrática (para Brasil).

Referencias

20 PINTORES Brasileños: Exposición / Organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federativa de Brasil con motivo de la visita a la República de Chile de Su Excelencia El Presidente João Baptista Figueiredo. Catálogo de la muestra. São Paulo: Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1980.

DEL GENERAL Augusto Pinochet, Presidente de la Junta de Gobierno al Señor Ministro de Relaciones Exteriores. Santiago, 25 de octubre de 1973. Vol. 358, 1973, Presidencia Junta de Gobierno, Sec. General de Gobierno. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Chile.

DONACIÓN BRASILEÑA al Gobierno de Chile. Exposición de Óleos y Grabados. Catálogo de la muestra. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, 1974.

JAREMTCHUCK, Dária. *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1970)*. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

MEMORANDUM Cultura. Remessa de obras de arte para o Exterior. Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty. Memorandos DCT, DDI, DDC, 1980, Caixa 83. Archivo Itamaraty, Brasil.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: ANPUH, 2013. Disponible en: http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/16260. Consultado el: 26 agosto 2024.

PARA ESTUDIOS Científicos: Convenio Chile y Brasil. *El Mercurio*, 20 de julio de 1974, pp. 1 y 8. Recorte de prensa Archivo MNBA, Chile.

SIMON, Roberto. *O Brasil contra a democracia: a ditadura, o golpe no Chile e a guerra fria na América do Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Cildo Meireles na exposição *Information* (1970)

Martha Telles
Professora Adjunta
Instituto de Artes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Em 1970, o curador Kynaston McShine organizou a pioneira exposição *Information* no MoMA, Nova York. Escolhendo obras com caráter conceitual, a exposição contou com a presença de 93 artistas de 15 diferentes países e colocou em xeque as tradicionais divisões da produção artística por nacionalidade, indicando o surgimento de um novo sistema de arte com escala transnacional. Convidado para a exposição, Cildo Meireles foi instado a elaborar um dos que seriam seus mais importantes trabalhos: as *Inserções em circuitos ideológicos*. Vivenciando um momento político crítico no Brasil e no sistema de arte local, a experiência em um circuito de arte em processo de transnacionalização foi determinante para a elaboração de noções fundamentais de sua obra, como a visibilidade de circuitos e a prática de inserções.

Palavras-chave: Information, Cildo Meireles, Arte contemporânea, Centro/periferia.

Abstract: In 1970, the curator Kynaston McShine organized the pioneering *Information* exhibition at the MoMA in New York. Choosing works of a conceptual nature, the exhibition was attended by 93 artists from 15 different countries and called into question the traditional divisions of artistic production by nationality, indicating the emergence of a new art system on a transnational scale. Invited to the exhibition, Cildo Meireles was asked to create one of his most important works: *Insertions into Ideological Circuits.* Experiencing a critical political moment in Brazil and the local art system, the experience in an art circuit in the process of transnationalization was decisive for the elaboration of fundamental notions of his work, such as the visibility of circuits and the practice of insertions.

Keywords: Information, Cildo Meireles, Contemporary art, Center/periphery.

Em 1970, Cildo Meireles apresentou pela primeira vez sua obra *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) na exposição de arte conceitual *Information*, no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York. Para o catálogo, o artista enviou o texto *Cruzeiro do Sul* (1970). A exposição, organizada pelo curador jamaicano Kynaston McShine, pode ser considerada um marco por receber produções de 15 diferentes países em uma das instituições de arte, naquele momento, com maior poder de conferir valor a uma obra no mundo, como o MoMA. Havia, ainda, a novidade de essas produções de objetos, cada vez mais transitórios e processuais, vindas de diferentes partes do mundo, não mais serem expostas por representações nacionais,[1] dando início ao que seria, em meados da década de 1980, o processo de internacionalização das produções de artistas periféricos, como a do próprio Meireles. Para esse artista, a participação na *Information* foi fundamental na elaboração de noções centrais em sua obra como as de *Circuitos* e *Inserções*.

Em 1969, a exposição *Live in your head: when attitudes become form* – organizada por Harold Szeemann, em Berna – teve uma importância histórica ao reunir, pela primeira vez, produções

1 No catálogo *Information*, os artistas são apresentados por ordem alfabética dos seus sobrenomes.

europeias e estadunidenses que repensavam as tradicionais definições de arte, embaralhando as tradicionais delimitações de gêneros e do próprio conceito de arte. Em 1970, a exposição concebida por McShine selecionou obras de caráter conceitual, expandindo suas escolhas para além da Europa e dos Estados Unidos. Nesse sentido, *Information* tornou-se precursora na abertura dos espaços canonizadores da arte para produções de várias partes do mundo, o que incluiu a produção latino-americana. A escolha dos 93 artistas deveu-se à percepção dos organizadores de que o movimento conceitual acontecia em nível global.

Havia o entendimento de que a velocidade dos novos meios de comunicação – como TV, rádios e satélites – não apenas causou um impacto no conceito do objeto de arte, como permitiu um intercâmbio numa nova comunidade internacional de artistas. De fato, o apagamento das demarcações e a interpenetração dos *mediums* artísticos na produção conceitual e sua progressiva desmaterialização foram acompanhados pela perda de limites físicos e geográficos e do incremento de intercâmbios entre artistas ao redor do planeta.

O convite para participar da *Information* foi feito a Cildo Meireles em janeiro de 1970, por meio de carta enviada por McShine, na qual menciona os trabalhos vistos no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), em novembro de 1969. O Salão da Bússola[2] era um improvável espaço institucional para a emergência dessa nova geração. Organizado pela agência de comunicação/publicidade Aroldo Araújo, o certame ainda contava com divisões de categorias tradicionais de arte, mas terminou abrigando, institucionalmente, uma nova geração de artistas de caráter conceitual, no conturbado momento político e institucional após o AI-5, 1968. Nesse mesmo ano, a Bienal da Bahia foi fechada pelo Regime Militar. Em 1969, em meio à censura, prisões e ao exílio de artistas e críticos, artistas brasileiros e internacionais boicotaram a X Bienal de São Paulo. Nesse estado de exceção e arbítrio, o sistema de arte local encontrava-se esvaziado.

Foi igualmente nesse cenário político – e após muitas disputas entre jurados mais conservadores e mais progressistas – que o Salão da Bússola conferiu visibilidade a uma nova geração de artistas. Ainda pouco conhecidos, Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz participaram do certame com trabalhos que questionavam a natureza dos objetos de arte, que conheciam contornos mais transitórios e enigmáticos. Esses três artistas e Hélio Oiticica foram convidados por McShine para participar do *Information*.

Para a exposição no MoMA de Nova York, Cildo Meireles elaborou *Inserções em circuitos ideológicos*, *Projeto Coca-Cola* e *Projeto Cédulas*, bem como o texto *Cruzeiro do Sul*, todos datados em 1970. Nas *Inserções* e no *Projeto Cédulas*, o artista enviou cédulas de um dólar e de um cruzeiro nas quais estavam gravadas instruções, tanto em inglês como em português, em um

2 A mostra se beneficiou do fechamento da Bienal da Bahia e do boicote de artistas à Bienal de São Paulo, concentrando as mais representativas obras de nossa produção artística contemporânea (Cf. Alvim, 1969).

de seus lados: "Gravar informações e críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação" (Meireles, 2000b, p. 108). Do outro lado, a conhecida palavra de ordem na América Latina: "*Yankees go home*". No *Projeto Coca-Cola*, o artista enviou garrafas do refrigerante Coca-Cola vazias e adesivos com instruções semelhantes às cédulas: "Gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação" (*Ibid.*). Em ambos os projetos enviados, encontrava-se presente uma crítica explícita à situação política e às ingerências nas soberanias nacionais de países da América Latina, em particular do Brasil.

A imagem da Coca-Cola era, sem dúvida, o símbolo da hegemonia do poder industrial norte-americano, com seu caráter expansionista e colonizador em todo o planeta. As cédulas monetárias carregam os símbolos tanto do Estado-Nação mais poderoso do mundo, como do Estado brasileiro, nos quais ele inscreveu "*Yankees go home*". Esse dizer político nas notas de ambos os países construía um deslocamento de sentido, indicando haver uma relação entre as ditaduras latino-americanas e o governo estadunidense da época. Essa ingerência se comprovou verídica quando da abertura dos documentos desclassificados do Departamento de Estado dos EUA relativos ao Brasil entre as décadas de 1960 e 1980.

Em 1970, problematizar as representações do símbolo era um dos desafios de Meireles em suas propostas, em especial no momento em que seus trabalhos respondiam às graves crises políticas no Brasil e no resto do mundo. O convite para participar da *Information* – uma exposição de caráter transnacional – apresentava as condições de possibilidade adequadas para o aprofundamento de suas pesquisas: um sistema de arte no início do processo de globalização.

Foi justamente para essa exposição que o artista elaborou duas de suas mais importantes noções de arte: a visibilidade de circuitos e a noção de inserções. Tanto em *Inserções em circuitos ideológicos*, quanto no *Projeto Coca-Cola* e no *Projeto Cédulas*, a retirada do circuito de produtos comerciais de consumo industrial ou da circulação monetária, como as garrafas de vidro de Coca-Cola, as cédulas de dinheiro e sua posterior alteração e reinserção no circuito, garantiam a visibilidade do próprio circuito, agora como *ready-made*. Com tal procedimento, o artista subverteu o conceito duchampiano. Não retirou objetos industriais da circulação comercial para posteriormente inseri-los no sistema de arte, como fez o artista francês. É o sistema de arte que se insere na circulação comercial de produtos industriais, deixando o estrito espaço da galeria de arte e ocupando todos os lugares do sistema; é o circuito que se torna um *ready-made*, "um *graffiti* num meio (suporte) que circulava" (Meireles, 2000b, p. 109), declara o artista. Cildo Meireles fez do circuito um *ready-made*, um *graffiti*.

Inserções em circuitos ideológicos explicitava as transformações ontológicas da arte no momento em que os novos sistemas da mídia e das comunicações encetavam mudanças na organização da produção e do consumo, criando as bases para a utopia dos espaços transnacionais de livre circulação global. Inserindo mensagens de alta voltagem crítica nos fluxos

circulantes, Cildo explorava as contradições e as possibilidades de transgressão nesses novos espaços. Como *graffitis* que circulavam, as *Inserções* esmaeciam os limites das categorias e dos *mediums* da arte. Eram propostas que colocavam em xeque as noções de autoria e de objeto de arte único, substituindo-as pela possibilidade de anônimos participarem do processo artístico.

As *Inserções* envolviam o questionamento do ser da arte, que acontecia simultaneamente às mudanças das relações sociais e dos espaços artísticos. Tal convergência e tal condicionamento mútuos assumiram a forma comum de processos de desfronteirização, tanto dos *mediums* artísticos como dos espaços anteriormente nacionais e sociais da arte. Tal proposta conferia visibilidade e propunha curtos-circuitos nas novas formas de espaços sociais, definidas por Manuel Castel (1999) como "espaço de fluxos". Os espaços de fluxos eram novas formas sociais de espaços que surgiram com tecnologias eletrônicas de rádio e televisão, a difusão planetária das transmissões em satélites, bem como as tecnologias da comunicação informacionais e digitais emergentes a partir da década de 1960. A experiência espacial de fluxos esmaecia progressivamente as fronteiras geográficas dos estados-nações, de modo a transitar instantaneamente pelas fronteiras físicas e imaginárias de globo. Tal noção espacial, que é também temporal, estabeleceu uma percepção de um presente contínuo.

Uma das principais características da arte contemporânea, como analisa Peter Osborne (2016), é justamente a reivindicação sobre o presente a posicionar-se, reflexivamente, em um campo expandido decorrente da expansão histórica e diferenciação geopolítica. Nessa circunstância, ela experimenta uma ficção de um tempo histórico único no presente, vivenciado transnacionalmente. Nessa espécie de ficção do presente, coexistem diferentes tempos (passado, presente e futuro), que constituem o contemporâneo e as relações entre os espaços sociais nos quais esses mesmos tempos estão incorporados e articulados.

Nos centros artísticos internacionais, a arte contemporânea passou a encarnar uma espécie de ficção planetária global, deixando para trás o imaginário das nações em detrimento de uma ficção transnacional. Nas palavras de Osborne (2016, p. 45), "a ficção transnacional global deslocou recentemente 140 anos de hegemonia de um imaginário internacionalista, 1848-1989". Nesse sentido, *Information* teria sido precursora dessa ficção *transnacional*, em especial por incluir produções para além de critérios como recorte temporal ou geográfico, partindo de uma "arte conceitual" que acontecia em nível global.

Entre dois sistemas de arte

Aqui, é importante notar que as *Inserções*, o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédulas*, elaborados para ser enviados à *Information* em maio de 1970, foram igualmente apresentados, em junho de 1970, na exposição *Agnus Dei*, organizada por Frederico Morais, na galeria Petite Galerie, no

Rio de Janeiro. Nesse sentido, o trabalho foi pensado em um duplo movimento: tanto a partir das transformações e das novas oportunidades abertas pelo sistema de arte estadunidense, como das especificidades e das peculiaridades do sistema de arte brasileiro.

Nesse momento, essa nova geração passou a experimentar dilemas e impasses que colocavam em risco a legitimação e a constituição das linguagens contemporâneas. Entre 1969 e 1973, as instituições de arte experimentavam uma espécie de recesso, em decorrência da censura militar e do esvaziamento da cena de arte. Além dessas circunstâncias, as novas produções artísticas de arte contemporânea sofreram, por parte da crítica e em razão do alijamento do precário mercado de arte local, uma crise de legitimação decorrente, simultaneamente, da ausência de critérios de inteligibilidade.

Orientado mais por modismos do que por critérios mais rigorosos da crítica e da história da arte, capazes de criar valores culturais, o mercado de arte local conheceu uma liquidez inédita gerada pelo *boom* na economia, o chamado "milagre econômico" (Cf. Zílio; Resende; Brito; Caldas, 1976). Nessa cena, a noção de "circuito" passou a ser um vetor fundamental na investigação sobre o caráter rarefeito do sistema de arte local, que colocava em xeque a capacidade do sistema local apresentar suficiente materialidade e profissionalismo capazes de tensionar as produções conceituais em emergência. A engenhosa inversão de Cildo Meireles da lógica do *ready-made* duchampiano, de conferir visibilidade aos circuitos sociais envolvidos nos processos artísticos (circuitos de produção industrial, produção de informações), produziu o embaralhamento das fronteiras entre as dimensões pública e privada da arte. Tal noção de visibilidade e inserção no circuito possibilitava que produções de caráter negativo forjassem um espaço institucional positivo – a dimensão pública do sistema de arte local, periférico e rarefeito naquele momento.

Embora as *Inserções* tenham estado presentes quase ao mesmo tempo no sistema de arte central e no periférico, os trabalhos que acompanhavam a exposição estadunidense e a exposição brasileira eram diferentes, o que conferia significados distintos – embora complementares – à proposta de Meireles. Para a exposição do MoMA, em Nova York, as *Inserções* foram acompanhadas pelo texto *Cruzeiro do Sul*. Já para a exposição na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, as *Inserções* foram acompanhadas pelos registros fotográficos da performance de *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, apresentada no Palácio das Artes em Belo Horizonte, em abril de 1970. Ambos – o texto *Cruzeiro do Sul* e as fotos de *Tiradentes* – foram produzidos entre abril e maio de 1970. A diferença era que, para a exposição carioca, as *Inserções* dirigiam sua crítica aos crimes de Estado cometidos pelos governos militares e sua relação com os processos de construção simbólica nacionalista amplamente agenciada pelos mesmos.

As fotos de *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* mostravam o que sobrou de dez galinhas amarradas a um mastro e que haviam sido queimadas vivas diante do público. A performance, que produzia uma série de deslocamentos de signos e metáforas nacionalistas,

era uma contundente manifestação contra as inomináveis formas de violação dos direitos humanos naquele momento. No contexto brasileiro, o atear fogo em animais vivos referia-se à tortura e aos assassinatos cometidos contra os oponentes do regime militar. Crimes realizados pelo aparelho do Estado, com a violação do dever de proteção àqueles que se encontravam sob a custódia do Estado-Nação.

No contexto internacional, o sacrifico de seres vivos referia-se à violação dos direitos humanos nas inúmeras guerras imperialistas lideradas por países como os EUA. Em tempo real, o mundo assistia, atônito, crianças em chamas, vítimas de explosões e bombardeios de napalm, durante a Guerra do Vietnã, ou a imagem de um religioso que se autoimolou com fogo em protesto contra a política antibudista do governo de Saigon, em 1963.

*Tiradente*s, contudo, produzia importantes deslocamentos no imaginário nacionalista brasileiro. Tiradentes foi o herói nacional que se autossacrificou pela independência do país. Entre muitas disputas no contexto político da República no final do século XIX, ele foi a figura exitosa do símbolo do Estado-Nação em formação, justamente por ter encarnado o espírito sacrificial do imaginário cristão brasileiro, como analisou José Murilo de Carvalho (2021) *em A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. Na proposta de Meireles, eram os presos políticos, e não os governos militares, que deveriam ser associados à figura e ao mito de Tiradentes. Nesse sentido, a evocação da totemização dos presos políticos com base na referência política de Tiradentes é chave para a proposta de atualização dos símbolos da nação, ou "comunidades imaginadas", como definido por Benedict Anderson (2008).

O nacionalismo desempenhou papel fundamental para a unidade e a aceitação da população civil dos governos da ditatura militar. Um dos mais importantes e famosos *slogans* de propaganda política nesses anos era "Brasil: ame ou deixe-o", que subsumia a ideia da falta de amor à pátria por parte dos opositores do golpe e da ditatura militar. Em *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, os constantes deslocamentos semânticos entre os temas de vida e morte, violência e heróis políticos propunham repensar a própria ideia de nação e nacionalismo. Entre 1964 e 1985, os governos militares fizeram parte do momento conservador de um amplo consenso nacional de nossa modernidade periférica, definido como "nacional-desenvolvimentismo".

Nesse pacto sociopolítico, o estabelecimento de uma identidade nacional, construída principalmente nos campos da cultura e das artes, era uma engrenagem crucial para o sucesso dessa política. Na segunda metade da década de 1960, o problema da busca de uma identidade brasileira na arte passou a ser problematizada de forma contundente, especialmente na obra e nos textos de artistas como Hélio Oiticica. Coube, entretanto, à geração de Cildo Meireles a tarefa de enterrar definitivamente tal debate. De fato, a produção que passou a ser chamada de "arte contemporânea" apresentava um caráter transacional que desnudava a obsolescência de buscas identitárias nacionalistas e indicava a emergência de novas questões relacionadas ao sistema de arte global, que deviam ser enfrentadas.

Cruzeiro do Sul, a lógica dos guetos

Para a exposição de Nova York, o artista enviou, além de *Inserções*, *Projeto Coca-Cola* e *Projeto Cédula*, o texto *Cruzeiro do Sul*, para que fosse publicado no catálogo da exposição. Tal como um texto de ficção, Meireles fabula sobre uma comunidade imaginária dominada pela lógica econômica, política e cultural das nações hegemônicas: "Não estou aqui para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais e que se chama Cruzeiro do Sul" (Meireles, 2000a, p. 106). O artista segue descrevendo essa região imaginária localizada ao oeste do Tratado de Tordesilhas.

Classificada com base na taxonomia dualista do pensamento moderno ocidental, esse povo não conhecia a divisão, mas passou a ser identificado como selvagem, primitivo em oposição aos povos racionais e civilizados. Passa a ser o outro exótico, perigoso e misterioso da cultura moderna europeia. Como na relação entre o senhor e o escravo, em Hegel, era a identidade rebaixada do escravo que sustentava a identidade superior do senhor. Um não existia sem o outro. Assim, operava a percepção da Europa e dos Estados Unidos sobre o Brasil e nossa produção de cultura e arte. E assim era a percepção do Sudeste e do Sul sobre o Norte e o Nordeste no Brasil. Também era essa a compreensão dos ditos civilizados sobre os indígenas, os primeiros habitantes da terra que passou a se chamar Brasil. Acima de tudo, o texto *Cruzeiro do Sul* expunha a relação entre opressor e oprimido, colonizador e colonizado, como descreve o artista:

> A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram e foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na Selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças (Meireles, 2000a, p. 106).

Com sua crítica contundente acerca da cultura dualista ocidental, apresentada juntamente com as *Inserções em circuitos ideológicos*, o texto *Cruzeiro do Sul* atuou nos moldes da "lógica dos guetos" de modo subversivo. O artista define a "lógica dos guetos" como uma engrenagem na qual a pressão do confinamento de espaços de subjugação por um centro opressor aumentava exponencialmente sua capacidade de circulação por todo o sistema. Fazendo uso de raciocínio semelhante ao dos fluxos materiais, a artista fixou na noção de gueto os fluxos circulantes em um espaço social de exclusão. Produto de contradições sociais, tais espaços não são exclusividade de países periféricos como o Brasil. Os guetos – a exemplo dos guetos de afrodescendentes nos Estados Unidos – tratam de situações de proporções globais denominadas pelos binômios estabilidade/instabilidade, ordem/caos, que, embora se apresentem de forma dicotômica, geram um estado de entropia social. Em última análise, a "lógica dos guetos" produzia ações transgressoras que se processaram na dimensão político-ideológica implícita na

dialética centro e periferia. Em tal lógica encontrava-se o potencial da reversão da posição desfavorável da produção brasileira em relação aos centros internacionais.

Cildo Meireles entendia a arte brasileira como participante e não apenas igualitária no sistema de arte nova-iorquino, como antevia seu potencial de contribuições singulares. A arte da periferia seria como "a selva [que] se alastrará e crescerá até cobrir as praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, seus edifícios, suas estradas, seus *earth-works, think-works, nihil-works, water-works, conceptual works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região" (*Ibid.*).

Tal com a entropia da "lógica dos guetos", "a selva continuará se alastrando sobre o Leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderem como respirar morram, infeccionados de saúde. Cama de gato" (*Ibid.*). Seria no processo de contaminação do Oeste sobre o Leste, do Sul Global sobre o Norte Global, em que poderia surgir uma dinâmica outra entre a relação natureza/cultura. Uma nova relação na qual a natureza não fosse colocada em perigo de extinção por lógicas racionalistas, utilitárias e destruidora do mundo desenvolvido. Aqui, a expressão "cama de gato" pode ser entendida tanto como a gíria futebolista para falar de um jogador que derrubou intencionalmente outro jogador pelas costas, como a popular brincadeira cama de gato. Não deixa de ser relevante o fato de essa brincadeira ter origem no povo Kalapalo – grupo indígena que habita a região do Mato Grosso. Não seria justamente nesses povos ditos primitivos, com suas epistemologias respeitosas com a natureza, onde encontraríamos saídas possíveis contra a morte anunciada da civilização Ocidental? Até porque, como escreveu o artista no último parágrafo de *Cruzeiro do Sul*, "o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz" (*Ibid.*).

Cildo Meireles tinha plena consciência da importância política de estar em uma exposição no MoMA de Nova York, no início de sua trajetória e em um momento politicamente crítico para o Brasil e para o mundo. Em depoimento publicado em 1995, relembrou que aquele era um momento especial da história de uma artista de 21/22 anos, instado a produzir um trabalho para um espaço institucional que era a síntese da *Western civilization*. Ainda de acordo com o artista, havia três pontos simultâneos que deveriam estar presentes nos trabalhos enviados: 1) a dolorosa realidade socioeconômica brasileira; 2) a consequência do *American way of politics and culture* e sua ideologia (filosofia) expansionistas, intervencionista, hegemônica, centralizadora; 3) não perder de vista os aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte (Cildo..., 1995, pp. 175-176).

De fato, com as *Inserções em circuitos ideológicos,* Cildo Meireles realizou uma importante revisão do conceito duchampiado. As *Inserções* foram realizadas em um momento de transformações políticas, econômicas e culturais no Brasil e no mundo. Tais mudanças implicavam novos regimes de representação em um novo momento geopolítico transnacional. A partici-

pação na exposição *Information* foi fator determinante para se pensarem tais noções com base nas condições de existência simultaneamente em dois sistemas de arte – o estadunidense e o brasileiro. *Inserções em circuitos ideológicos* foi capaz de captar e sintetizar criticamente um novo mundo que se configurava em 1970. E o fez do ponto de vista de um artista da periferia, compreendendo e articulando a relação constitutiva entre centro/periferia no capitalismo.

Referências

ALVIM, Thereza Cesário. Na sociedade de massa você muda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nov./dez. 1969.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

CARVALHO, Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CASTEL, Manuel. *A sociedade em rede.* São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CILDO Meireles. Catálogo da exposição. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderna, Centro del Carme, 1995.

INFORMATION. Catálogo da exposição. New York: Museum of Modern Art, 1970. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf. Acesso em: 10 ago. 2024.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul 1970. In: CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000a, pp. 106-107.

MEIRELES, Cildo. Information 1970/89. In: CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000b, pp. 108-109.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos1970-75. In: CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo (orgs.) *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000c, pp. 110-117.

OSBORNE, Peter. Arte contemporânea e arte pós-conceitual. *Revista Poiésis*, n. 27, jul. 2016, pp. 39-54. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328648397_Arte_contemporanea_e_arte_pos-conceitual. Acesso em: 20 ago. 2024.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. O boom, pós-boom e dis-boom. *Jornal Opinião,* Rio de Janeiro, 3 set. 1976, pp. 25-28.

Coletivos artísticos e o repensar do espaço na 14ª Bienal de Arte de São Paulo

Moisés Alves dos Santos
Doutorando
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade de Brasília, Brasil

Resumo: O presente artigo investiga os aspectos metodológicos das redes coletivas na XIV Bienal Internacional de São Paulo, proporcionando averiguações sobre estes grupos e seus processos de utilização do espaço, tanto nos quesitos poéticos, como nos institucionais e protocolares. Aspira-se ao aprofundamento em uma tríade constituinte do evento, a começar pelo estudo do Conselho de Arte e Cultura responsável pela programação dessa Bienal, inédito até então, seguido pelo exame dos coletivos artísticos brasileiros participantes da exposição e, por fim, pela avaliação da produção do grupo argentino premiado com a grande condecoração da mostra. Almeja-se avistar dinâmicas políticas, institucionais e poéticas na composição desta trinca, demonstrando-se princípios relativos às produções artísticas da década de 1970, período de essencial vulto para as artes coletivas, tanto no Brasil quanto na América Latina.

Palavras-chave: Coletivos artísticos, Bienal de Arte de São Paulo, América Latina.

Abstract: This paper investigates the methodological aspects of collective networks at the XIV São Paulo International Biennial, providing investigations into these groups and their space use processes, in its poetic, institutional and protocol aspects. The aim is to delve deeper into a constituent triad of the event, starting with the study of the Art and Culture Council responsible for programming this Biennale, unprecedented until then, followed by the examination of Brazilian artistic collectives participating in the exhibition and, finally, by the evaluation of the production of the Argentine group which was awarded the exhibition's greatest honor. The aim is to see political, institutional and poetic dynamics in the composition of this trio, demonstrating principles relating to artistic productions in the 1970s, a period of essential importance for collective arts, both in Brazil and in Latin America.

Keywords: Artistic collectives, São Paulo Biennial, Latin America.

O Conselho de Arte e Cultura junto às sete Proposições Contemporâneas

A XIV Bienal de São Paulo foi a primeira a ser realizada após o falecimento de seu fundador e principal mecenas, Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho.[1] Essa edição da mostra inaugurou uma programação até então inédita, especificamente deliberada por um Conselho de Arte e Cultura.[2] O comitê organizador almejou uma reviravolta em sua atuação, objetivando que a exposição pudesse remodelar a estrutura das edições anteriores, juntamente ao desejo de mudar sua atuação frente a "todas as mostras similares do Ocidente" (XIV Bienal..., 1977, p. 2).

---

1 Tendo sua abertura acontecido na data de 1º de outubro de 1977, seis meses após a morte do milionário, que faleceu em 16 de abril de 1977.

2 Composto pelo jornalista e poeta Alberto Beuttenmüller, pelo médico, poeta e professor Clarival do Prado Valadares, pelo pintor e gravador paulistano Leopoldo Raimo, pela crítica de arte Liserta Levi, pelo crítico de arte Marc Berkowitz, pela artista Maria Bonomi, pela pintora e desenhista Yolanda Mohalyi, e tendo Maria Cecilia Martins Pimenta na parte de secretariado.

A criação do Conselho de Arte e Cultura se deu com poderes normativos formantes. Esta junta manteve "completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de arte" (*Ibid*., p. 1). Com suporte integral dos órgãos administrativos constituintes da Fundação Bienal e do aparelho público brasileiro, o conselho amealhou as estruturas de pesquisa propiciadas pela FUNARTE.

Um novo regulamento foi concebido para a participação nessa edição, apontando as tendencias mais pulsantes do pensamento contemporâneo, cultural e artístico à época. O Conselho de Arte e Cultura alinhavou nos alicerces corporativos da mostra um viés criativo e com imaginários mais latentes, enfatizando que a Bienal deixaria de ser um ambiente de exibição de obras consagradas para se transmutar em ecossistema pautado por experimentações.

As escolhas curatoriais não seriam mais por pauta política, a seleção das obras se baseaaria no quesito da criatividade. As fichas de inscrição cobraram descrições detalhadas dos trabalhos e das personagens que os desenvolveram, justificando-se todas as razões de suas participações na exposição. A utilização da palavra *artista* foi anulada dos autos da mostra a fim de que se privilegiasse um ideário relativo à díade *autor-autoria*.

As reflexões e utilizações do termo *arte* também foram minorados, visando contrastar as características dos *trabalhos* enquanto *projetos* ou *obras*. Essas torções léxicas respondiam de forma mais adequada à situação das suas investigações nucleares. Se aproximaram, em pesquisa, profissionais da antropologia, da história da arte e de outras áreas do conhecimento.

Foram apresentadas sete propostas curatoriais, "recolhidas entre as mais frequentes preocupações artísticas e culturais", com a intenção de "documentar essas inquietudes e os diferentes caminhos que cada autor vê" (*Ibid*., p. 2). Logo, os eixos – ou as sete proposições contemporâneas – foram elencados tais quais: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte. Seguidas ainda por: Poesia Espacial, O Muro como Suporte de Obras e Arte Não-Catalogada.

Esses centros temáticos acabaram por tensionar o dialogismo presente nos trabalhos de artes visuais expostos na Bienal, principalmente frente às produções usuais e tradicionais, formatadas e apresentadas nas mostras de arte no momento. A primeira estrutura destacava a relação conflituosa do indivíduo com a cidade, pelas descobertas empíricas de que as megalópoles devoram a si próprias, em autoconstrução de estruturas e destruição de entes que ali se propõem a viver.

A proposição Recuperação da Paisagem intencionou meditações sobre possíveis manifestações visuais no meio natural. Disparidades ou confluências integrativas do panorama ecológico junto ao meio urbano, contrastando movimentos de recuperação, restauração ou retomada. A terceira proposta mirou nos espetáculos da ruptura, destruição da rotina ou de

sistemas correntes, enaltecendo diferentes conceituações destes contextos entre Ocidente e Oriente.

O quarto campo priorizou a linguagem da videoarte – que até então mantinha certo viço da novidade –, mais como epistemologia do que enquanto *tékhne*, salientando os desafios envolvidos nessa linha expressiva e criativa. A quinta concepção, Poesia Espacial, ganhou maior protagonismo, tendo bifurcado as considerações sobre o espaço poético, lidando com as inovações do poema literário pós vanguardas concretistas e da práxis do poema processo.

Abordando a utilização do espaço físico e material pelas autorias de ordem plásticas e visuais, o espaço foi considerado como suporte variável e alterável, referindo-se tanto a uma folha de papel, quanto a edificações, ambientes e perspectivas de mundo. Esta temática acabou perpassando as alíneas poéticas, metodológicas, plásticas e de expografia no trabalho da maioria dos coletivos presentes na mostra.

A penúltima proposta considerou o muro enquanto aparelhagem multifacetada, trazendo à tona dinâmicas de residências privadas ou dissertando sobre barreiras sociais. Os murados foram considerados estruturas de sustentação para comunicação, fragmentando, agregando ou evidenciando-as. Por fim, Arte Não-Catalogada, onde constaram produções ainda não mapeadas, em especial por parte da crítica especializada. Enalteceu-se ali um aspecto paradoxal, pois, mesmo não listadas, as obras estavam inseridas na Bienal de Arte de São Paulo.

Além destas sete proposições, o Conselho de Arte e Cultura seccionou a expografia em mais dois setores. As Salas Especiais foram denominadas de Exposições Antológicas. Ali foram exibidos trabalhos de grandes mestres dos diferentes países. A segunda seção foi Grandes Confrontos, documentando duas ou mais visões artísticas oriundas de uma mesma região geográfica. Esta configuração visou contrastar artes de comunidades diferentes, tendo demonstrado antagonismos, mas também confluências, superando pontos comuns ou mantendo divergências estéticas.

Arte coletiva e espaço compartilhado

Com seu Conselho de Arte e Cultura consonante aos imaginários e produções poéticas do momento vigente, a XIV Bienal de São Paulo colocou em diálogo coletivos artísticos. As 30 organizações artísticas não individuadas (23 equipes e mais 7 grupos) foram dispostas de formas dissemelhantes[3] na exposição, atendendo às premissas específicas de cada linha curatorial da mostra.

3 A distribuição se deu da seguinte maneira: Arqueologia do Urbano: 8 equipes (Abal e Murgia; Arte/Ação; Laje; Laje Seca; Pesquisa 8; Terra Seca; Equipe C.R.U.A.R.B.; Equipe Gonçalo Ribeiro Teles e Salette Tavares), 1 grupo (Mass); Recuperação da Paisagem: 5 equipes (Equipe da Serra; Natureza-Morta; Recuperação da Paisagem; Sem Nome; Verde/Recuperação); Arte Catastrófica: 4 equipes (Boias Frias; Espiral; Sete; Equipetempo) e 2 grupos (Expressão e Move); Vídeo Arte: sem equipes ou grupos; Poesia Espacial: 2 equipes (Actio; Funchal); O Muro como Suporte de Obras: 3 equipes (Equipe Circe Bernardes e Maik Buser;

Os trabalhos cruzaram e hibridizaram os espaços materiais, pictóricos e entre linguagens. Tecendo tramas díspares, implodindo conceitos e apresentando formatações outras, que puderam se manifestar na oscilação de forças pelo tripé artistas-obras-espectadores.

No ano de 1977 o Brasil ainda se encontrava agrilhoado a um regime militar ditatorial. Contudo, neste mesmo ano, por ímpetos populares, deu-se o ressurgimento do movimento estudantil e a ocorrência de greves pelo país. A leitura histórica de um texto (Telles Júnior, 1977) na Universidade de São Paulo pedia a convocação de uma assembleia constituinte e o consequente reestabelecimento do estado de direito.

Assim, as artes brasileiras à época seguiam propondo rompimentos e torções em seus circuitos de criação e amostragem. Portanto, nota-se que as "práticas artísticas coletivas no Brasil" conjugaram "componentes mais detalhados e profundos, seja na inserção institucional cada vez mais contundente de seus registros e projetos em exposições e mostras" (Mesquita, 2011, p. 206). A Bienal de Arte de São Paulo, advento inaugurado vinte e seis anos antes da edição de 1977, contribuiu para as reflexões sobre a premência de uma arte contemporânea nacional que se fizesse ativa na necessidade de afirmação de possíveis autonomias culturais e econômicas brasileiras, em especial frente às tradições colonizadas vigentes até então (*Ibid*).

Desde as desavenças entre os paulistanos do Grupo Ruptura (1952-1959) e os cariocas do grupo Frente (1954-1956), os posicionamentos artísticos coletivos já incorporavam propostas particulares nas produções poéticas. Partilhando ideias e programas estéticos, os integrantes dos coletivos brasileiros paulatinamente abandonaram postulados concretos ou tradicionalistas, rumando para dinâmicas experimentais, criações conjuntas e comunitárias.

O Neoconcretismo brasileiro relatou o ápice da percepção construtiva no país e suas consequentes dilatações, pelas superações na linguagem da pintura, reinvindicações dos não-objetos, experiências do corpo e vivências diversas com operacionalidades poéticas. O espaço pictórico então foi se diluindo rumo às ações em arte, táticas, conceitos e interações dos espectadores, em processos cada vez mais coletivos (Brito, 2002).

Assim, a coletivização dos processos e produções poéticas no ínterim do século XX efetivou o apoderamento dos espaços materiais pelas práticas em criatividade artística, tendo dinamitado, dessa maneira, as distancias entre público e obra, ativando possibilidades de escolhas e atuações para os espectadores (Dezeuze, 2003). Panorama de essencial urgência existencial no Brasil da década de 1970, período de escassez de direitos individuais e de cidadania.

Equipe Francisco Segnini Jr. e Joaquim Barretto; Equipe Rosa Maria Moreira, Gustavo Santos Moreira e Joana Maria Pennacchi) e um grupo (Esplosição); Arte Não-Catalogada: 1 equipe (Entrementes) e 3 grupos (Etsedron; *Grupo de Los Trece* e Corpo de Baile Municipal).

> Tais projetos simplesmente desmontam qualquer ideia restrita de que coletivo é apenas um agrupamento formal, uma coalizão temporária ou um núcleo de artistas. Estratégias de participação aumentam a nossa definição de ações coletivas como função social e meio de comunicação (Mesquita, 2011, p. 211).

Dessa maneira, as produções presentes na XIV Bienal – mesmo que ainda miméticas e alegóricas – distenderam as reflexões plásticas rumo a novas utilizações do espaço, trazendo à baila manifestações poéticas, aproximações com noções sobre os espaços pictóricos e composicionais enquanto lócus social. De acordo com as reflexões de Agnaldo Farias (2001, p. 182):

> Uma parcela significativa da representação brasileira, confirmando uma impressão deixada na edição anterior, como uma espécie de reação ao internacionalismo e preocupação em tematizar os problemas internos do país, voltou-se para a questão da miséria e da destruição da natureza, numa palavra, para uma acepção ampla da noção de ecologia. Sob o tema 'A recuperação da paisagem', reuniram-se obras de Krajcberg, Roberto Evangelista, Bené Fonteles e do Grupo Etsedron (Nordeste de trás para frente).

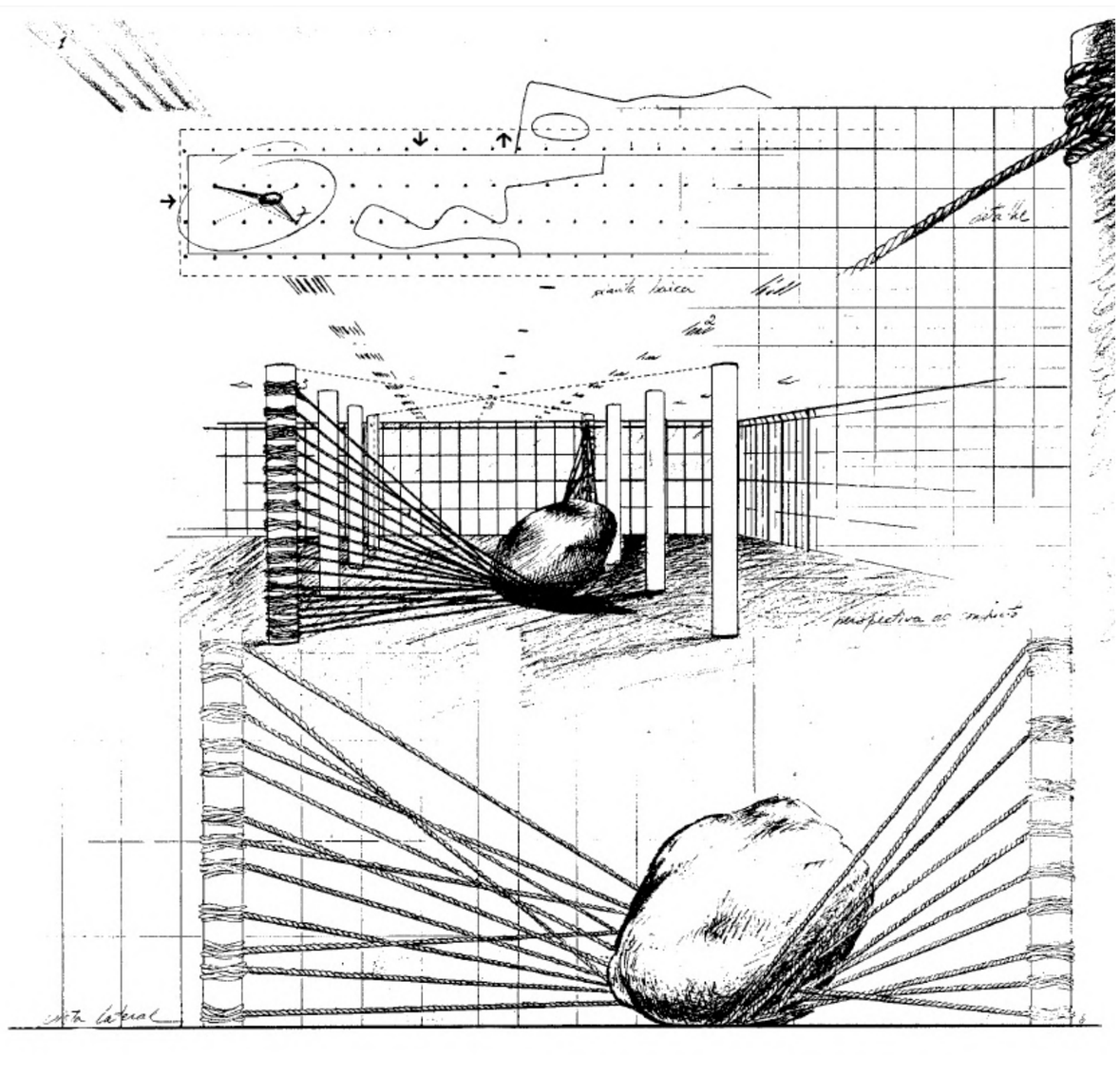


Figura 1: Equipe Arte/Ação, *Ação*, 1977, técnica mista. Catálogo XIV Bienal de São Paulo.

A Equipe Arte/Ação, por exemplo, apresentou uma peça de arte que permeava um local delimitado para exibição de processos em caráter conceitual, amalgamando fotografias, *videotape* e painéis que mostravam registros variados do decurso do trabalho. Uma extensa materialidade, que se assemelhava a uma grande rocha, descansava por sobre cordas amarradas nas pilastras do salão, concatenando composições multilinguagens e técnicas em uma grande obra pictórica.

Também do Brasil, a Equipe Terra realizou uma proposta no interior de São Paulo, onde dois mil e quinhentos metros de encosta de morro foram ocupados em uma instalação ambiental hibrida. Misturando uma peça de videoarte em filme de 8 mm com refugos da paisagem urbana, desenhos, pinturas, textos e dispositivos plástico-visuais, essa fatia de terra foi preenchida com índices poéticos e simbólicos da obra.

Ambas as coletividades figuraram na linha propositiva das arqueologias do urbano, juntamente ao grupo MASS, oriundo da Polonia e composto por dois artistas vinculados aos fazeres da arquitetura, Ewa Szimanska e Zbigniew Gadek. Este grupo apresentou um painel formado por fotografias, gráficos e números de levantamentos científicos sobre densidade demográfica, expostos em painéis de alumínio.

Do Suriname, a Equipe Recuperação da Paisagem alertava sobre a toxicidade da poeira rosa esbranquiçada, consequência do processamento da bauxita em alumínio. Apresentando um painel de fotos, o coletivo fez questão de grifar que o trabalho não pretendia ser uma obra de arte, se assumindo enquanto um relato do que ocorria no distrito de Pará, no mesmo país.

A Equipe Natureza-Morta esteve na linha curatorial que levou o mesmo nome do grupo surinamês, apresentando um objeto em formato de caixa com gradis e canteiros que abarcavam sementes em estado de germinação. Este trabalho teve sua observação propositalmente dificultada, tendo que ser vista através de furos em um tapume que circundava o espaço de exposição da peça.

Figura 2: Equipe Natureza-Morta, *Sem Título*, 1977, técnica mista. Catálogo XIV Bienal de São Paulo.

Apresentando objetos de madeira, a Equipe Boias Frias mostrou nestas peças algo que amealhava em suas composições elementos sonoros, táteis, térmicos e de movimento. Seus sete módulos ocuparam um espaço de vinte e quatro metros quadrados no prédio da exposição. Inseridos no recorte de Arte Catastrófica, o coletivo exibiu um convite a experiências sensoriais, dentro do escopo do que o próprio grupo intitulou de "técnica ambiental" (XIV Bienal..., 1977, p. 49).

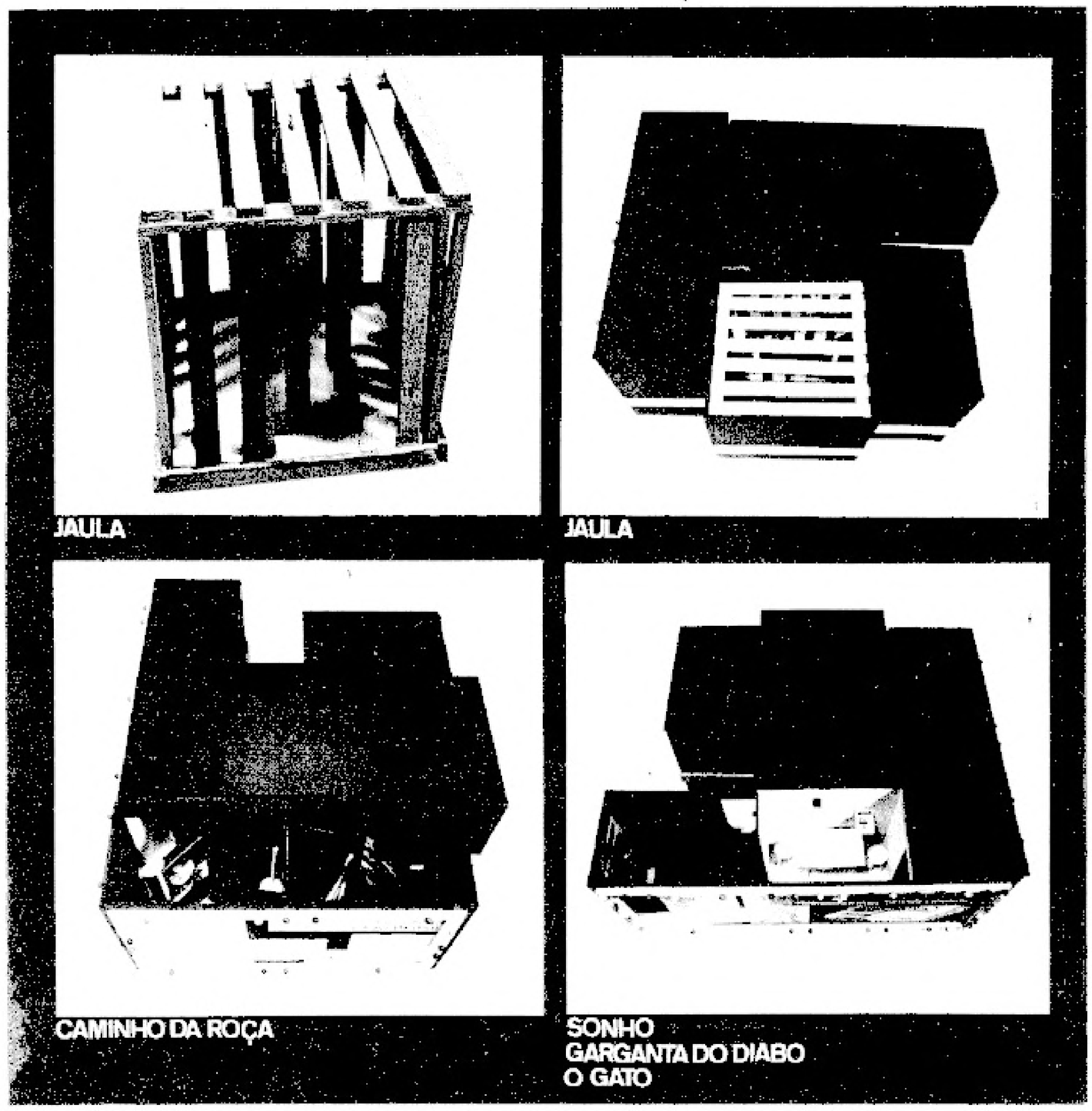


Figura 3: Equipe Boias Frias, *Boias Frias*, 1977, técnica ambiental. Catálogo XIV Bienal de São Paulo.

O filósofo francês Henry Lefebvre (1991) disserta sobre possíveis conceituações acerca de noções variadas de espaço, tratando estes fundamentos em relação às possíveis abordagens a partir de ambientes, superfícies e sítios compartilháveis, seja por argumentos de assertividade, percepção ou acepções coletivas e sociais. Logo, Lefebvre enaltece tópicos dialéticos e de dissenso na construção e entendimento dos espaços multifários a serem experienciados.

> O espaço aparece como um reino de objetividade, mas existe num sentido social apenas para atividade - para (e em virtude de) caminhar ou andar a cavalo, o viajando de carro, barco, trem, avião ou algum outro meio. Em um sentido, então, o espaço propõe caminhos homólogos para escolher, enquanto em noutro sentido, confere a determinados caminhos

> um valor especial. O mesmo vale para ângulos e curvas: o que está à esquerda também pode ser sinistro; o que está à direita também pode estar 'certo' no sentido de retidão. Um suposto espaço homogêneo, aberto a quaisquer ações que possam ser razoáveis, autorizado ou ordenado, pode, sob seu outro aspecto, responsabilizar-se para proibições, incorporam traços ocultos e concedem favor ou desfavor sobre os indivíduos e os grupos aos quais pertencem. Localização é respondida por divergência, e o foco em um ponto central é respondido por radiação, por fluxo e difusão. Como a energia em forma material, tal como molécula ou átomo, a energia social é ao mesmo tempo dirigida e dispersa; torna-se concentrado em um determinado lugar, mas continua a agir sobre a esfera lá fora (Lefebvre, 1991, p. 192, tradução nossa).[4]

À vista disto, o filósofo francês pontua que o "espaço social" é antes de tudo uma *categoria social*, sendo autorizado como campo de ação, disponibilizando sua amplificação para a lógica de concepções e de metas práticas. Por intermédio de diretrizes, os espaços sociais são caracterizados, simultaneamente, por substância e delineamentos expressivos, baseados em princípios de dualidade que funcionam como molas motrizes para multiplicidades de concepções e propósitos.

> Isto significa que os espaços sociais têm fundamentos que são ao mesmo tempo materiais e formais, incluindo concentricidade e grades, retas e curvas – todas as modalidades de demarcação e orientação. Os espaços sociais não podem ser definidos, contudo, reduzindo-os ao seu dualismo básico; em vez disso, este dualismo fornece os materiais para o realização de uma grande variedade de projetos. Natural ou (mais tarde) No espaço "geográfico", as rotas eram inscritas por meio de linhas lineares simples. marcações. Caminhos e trilhas eram poros que, sem colidir, gradualmente ampliado e alongado, levando ao estabelecimento de lugares (estações de passagem, localidades tornadas especiais por uma razão ou outra) e limites. Por esses poros, que acentuavam particularidades locais fazendo uso deles, fluíram fluxos humanos cada vez mais densos: simples pastoreio, o movimento sazonal de rebanhos, migrações de massas de pessoas, e assim por diante (*Ibid*.).[5]

---

4 "Space appears as a realm of objectivity, yet it exists in a social sense only for activity - for (and by virtue of) walking or riding on horseback, or travelling by car, boat, train, plane, or some other means. In one sense, then, space proposes homologous paths to choose from, while in another sense it invests particular paths with special value. The same goes for angles and turns: what is to the left may also be sinister; what is to the right may also be ' right' in the sense of rectitude. A wouldbe homogeneous space, open to whatever actions may be reasonable, authorized or ordered, can, under its other aspect, take responsibility for prohibitions, em body occult traits and bestow favour or disfavour upon individuals and the groups to which they belong. Localization is answered by divergence and focus on a central point is answered by radiation, by in flux and diffusion. Like energy in a material form such as a molecule or an atom, social energy is both directed and dispersed; it becomes concentrated in a certain place, yet continues to act upon the sphere outside."

5 "This means that social spaces have foundations that are at once material and formal, including concentricity and grids, straight lines and curves - all the modalities of demarcation and orientation. Social spaces cannot be defined, however, by reducing them to their basic dualism; rather, this dualism supplies the materials for the realization of a very great variety of p rojects. In natural or (later) 'geographical' space, routes were inscribed by means of simple linear markings. Ways and tracks were pores which, without colliding, gradually widened and lengthened, leading to the establishment of places (way-stations, localities m ade special for one reason or another) and boundaries. Through these pores, which accentuated local particularities by making use of them, flowed increasingly dense h uman streams: simple herding, the seasonal movement of flocks, migrations of masses of people, and so on."

O espaço social por Lefebvre é estruturado feito uma base de ação, sendo configurado por um agrupamento de territórios nos quais energias são engendradas e encaminhadas. Apresentado como um espaço *lógico-epistemológico*, engloba as práticas sociais, sendo ocupado por fenômenos sensoriais, produtos da imaginação, símbolos, utopias e concepções variadas.

As premissas sugestionadas pelo Conselho de Arte e Cultura e as espacialidades heterogêneas elaboradas expuseram um grande ambiente de logicidades e saberes na décima quarta edição da Bienal de Arte de São Paulo. Em conjunto com as formações coletivas praticadas, os delineamentos poéticos da mostra reverberaram multicamadas de entendimentos e vivências em espaços sociais plurifacetados.

O *Grupo de Los Trece*

Adicionou-se a esse contexto o *Grupo de Los Trece*, que foi o ganhador do prêmio máximo da Bienal. À época, os artistas argentinos já mantinham um vistoso currículo constando de exposições na Inglaterra, Itália, Dinamarca, Bélgica, Espanha e Venezuela. O coletivo argentino figurou com um trabalho engajado de instalação e videoarte, que ocupou oitocentos metros quadrados na configuração da mostra. Em um panorama pretensamente caótico, o *Grupo de Los Trece* expôs uma obra fortemente sígnica, propondo a criação de ecossistemas artificiais, em diálogos entre o ambiente da instalação e as particularidades das superfícies do vídeo. Pelo parecer da imprensa à época (Grupo Argentino..., 1977), seria um "trabalho que denuncia o consumo, aborda o misticismo, defende a ecologia e enfoca a vídeo arte" por uma metodologia grupal.

Segundo Agnaldo Farias, o grupo tomou as atenções da Bienal devido à qualidade de sua produção poética:

> Signos em Ecossistemas Artificiais [...] era constituído por batatas, gaiolas com pássaros de madeira, terra, arame farpado e pedações de carne, em instalações articuladas num espaço cênico de forte impacto visual e psicológico [...] a Argentina foi o único país latino-americano a conquistar o maior prêmio da Bienal de São Paulo, que em sua XIV edição alterava suas feições expositivas, abandonando o critério de montagem por países e adotando temas como referências aos artistas (Farias, 2001, p. 182).

Houve ainda uma polémica nas entranhas da organização institucional da exposição, envolvendo o grupo argentino. O artista polonês naturalizado brasileiro Frans Krajcberg desmontou e retirou suas obras da Bienal em um contundente protesto contra a premiação do *Grupo de Los Trece*. Pela argumentação de Krajcberg, o coletivo já era economicamente abastado. Ainda

assim se mantinha financiado por Jorge Glusberg, magnata responsável pela curadoria e organização dos artistas argentinos participantes da mostra. Para além da estrutura monetária dos portenhos, Krajcberg se pôs furioso alegando que seu próprio prêmio recebido não condizia com o longo percurso e importância no cenário da artes brasileiras.

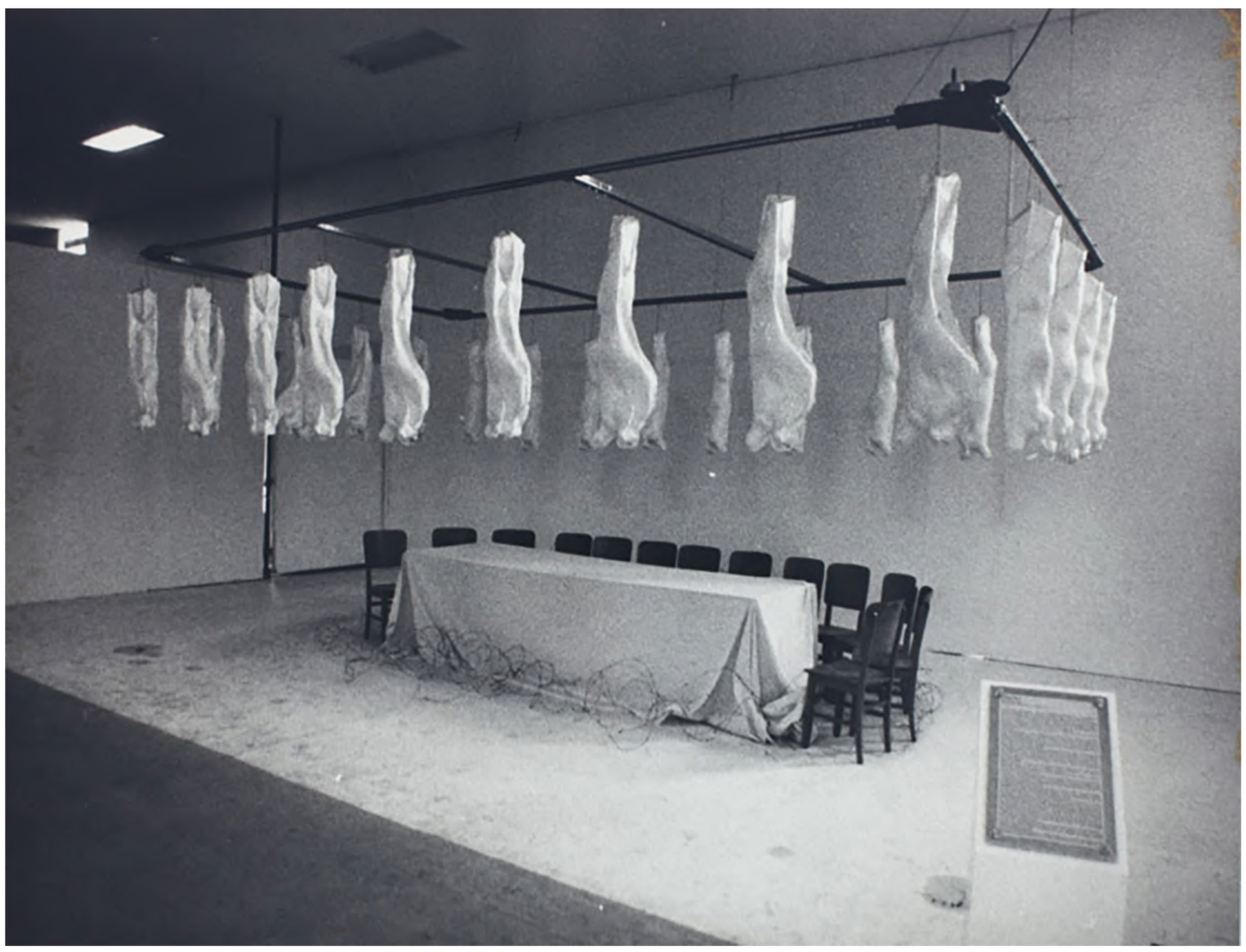


Figura 4: Grupo de Los Trece, *Signos em eco sistemas artificiais*, 1977, técnica mista. Catálogo XIV Bienal de São Paulo.

Assim, as reconfigurações dos lugares da produção poética tomam duas vertentes: pela confecção e montagem das estruturas grupais e nos índices componentes dos trabalhos exibidos na Bienal. A opção pela composição grupal – de maneira oposta aos ensejos individuados, muito presentes na arte eurocentrada pré-moderna, moderna e modernista – fala sobre ocupações diversas dos recintos criativos e institucionais, além de abranger pelas plasticidades a figura de um outro que à época iniciava sua retirada da obrigatoriedade em ser um reflexo dele, ou de pertencer a uma mesmidade estática para se afirmar identitariamente.

Figura 5: Grupo de Los Trece, *Signos em eco sistemas artificiais*, 1977, técnica mista. Catálogo XIV Bienal de São Paulo.

Estas dinâmicas certamente contaminaram as criações poéticas, inoculando as pesquisas e produções com variedades de assuntos, temas e manufaturas. À vista disso, vieram à tona questionamentos que geraram certo desmantelamento das linguagens, composições e veiculações artísticas presentes até então.

BIENAL DE SAN PABLO

Los argentinos, a la vanguardia

El Grupo de los 13 obtuvo el Gran Premio de la Bienal. Una recompensa de 12.500 dólares. Participaron 35 países y 210 artistas. Es la primera vez que un país no europeo obtiene tan alta distinción. Fue adjudicado por un jurado internacional. El lauro ratifica el alto nivel alcanzado por el arte argentino. Se premió la capacidad creadora.

La obra del argentino Víctor Grippo. Son papas. Exactamente veintidós kilos. Fue la más fotografiada de la muestra.

Figura 6: Rodolfo La Sorsa. Bienal de San Pablo, Los argentinos, a la vanguardia.
Revista *SOMOS*, Buenos Aires, 21/10/77.

Aprofundar-se em tais operacionalidades da arte coletiva, no estudo das peças e negocia- ções empreendidas na XIV Bienal Internacional de São Paulo, permite imergir em um passado recente, com a intenção de que se possa lançar mão de genealogias, antecedentes e familiari-

dades que desaguem no panorama atual das Artes Visuais. Cenário que relembra tópicos urgentes para refletirmos e ansiarmos novos mundos, visualizando possibilidades de preservar ecossistemas que há tempos perderam seu valor.

Referências

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DEZEUZE, Anna. *The "Do-it-yourseld Artwork". Spectator Participation and the "Dematerialisation" of the Art Object. New York and Rio de Janeiro, 1958-1967*. Tese de doutorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.

FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 Anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GRUPO ARGENTINO conquista o grande prêmio da Bienal. *O Globo*, out. 1977, p. 7.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space.* Cambridge: Blackwell, 1991.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

TELLES JÚNIOR, Godofredo da Silva. Carta aos Brasileiros, 1977. Disponível em: https://direito.usp.br/pca/arquivos/5f223ea6ae26_cronica-das-arcadas.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.

XIV BIENAL Internacional de São Paulo. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

Geometria Sensível: ponto de inflexão na historiografia da arte no Brasil (?)

Omar de Oliveira Porto Junior
Doutorando
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo tem como ponto de partida a exposição *Arte Agora III: América Latina Geometria Sensível*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 08/06/1978 a 22/07/1978. Parte de um programa do MAM chamado *Arte Agora*, desenvolvido pelo crítico Roberto Pontual, então diretor do museu, a exposição estava em cartaz durante o trágico incêndio que o destruiu em 08/07/1978. O artigo pretende investigar como a prática expositiva pode contribuir como ponto de inflexão e desvio na construção da historiografia da arte no Brasil. Pretende-se refletir sobre como o embasamento teórico e as escolhas expositivas feitas pela curadoria podem colocar em diálogo não apenas produções e pensamentos de artistas, mas também de críticos de arte. Nesse sentido, a exposição poderia ser uma reflexão teórica e conceitual, contribuindo para um campo mais profundo na construção da História da Arte?

Palavras-chave: Historiografia da arte no Brasil, América Latina, MAM Rio, Geometria Sensível.

Abstract: This paper takes as its starting point the exhibition *Arte Agora III: América Latina Geometria Sensível,* held at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro from June 8, 1978, to July 22, 1978. Part of a program of the MAM, called *Arte Agora*, developed by the critic Roberto Pontual, who was then the museum's director, the exhibition was on display during the tragic fire that destroyed it on July 8, 1978. The paper aims to investigate how the curatorial practice can serve as a point of inflection and deviation in the construction of art historiography in Brazil. It also seeks to reflect on how the theoretical grounding and the curatorial choices can engage in dialogue with the works and thoughts not only of artists, but also of art critics. In this sense, could the exhibition serve as a theoretical and conceptual reflection, contributing to a deeper field in the construction of Art History?

Keywords: Historiography of Art in Brasil, Latin America, Museum of Modern Art Rio de Janeiro, Sensitive Geometry.

O presente artigo tem como ponto de partida a exposição *Arte Agora III: América Latina – Geometria Sensível*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) de 08/06/1978 a 22/07/1978. Através dele, busca-se pensar sobre como a prática expositiva pode contribuir como modo de inflexão, pensamento e desvio na construção da historiografia da arte brasileira; sobre como o embasamento teórico e as escolhas expositivas feitas pelo curador colocam em diálogo produções e pensamentos não só de artistas, mas de críticos brasileiros e da América Latina, modos de reflexão teórica e conceitual que ativam a história da arte e podem contribuir para um campo mais profundo de construção dessa história, dentro dos limites de sua prática. A mostra em questão se encontra dentro de um programa de exposições do MAM-Rio chamado *Arte Agora*, desenvolvido por Roberto Pontual,[1] então diretor do museu, que teve três edições, uma em 1976, outra em 1977 e a última acontecendo em 1978.

---

1 Roberto Pontual (Recife-PE, 1939 – Paris, França 1994). Jornalista, poeta e crítico de arte e literatura, escreveu para diversos jornais no Rio de Janeiro e Minas Gerais; colaborou na década de 1970 com revistas internacionais. No MAM-Rio, foi diretor do setor de Cursos (1973-1974), diretor do Departamento de Exposições e membro da Comissão de Planejamento Cultural (1975-1978). Entre 1974 e 1980, manteve coluna regular no *Jornal do Brasil*, do qual foi correspondente na França até 1987, onde viveu até sua morte em 1994.

Inserir práticas expositivas no processo de pesquisa seria uma maneira de pensar para além da própria teoria e crítica de arte, incluindo a prática em curadoria e exposições como leituras e construções historiográficas da arte. Justamente entendendo que:

> O que se aponta aqui é a necessidade de, para além de uma análise fetichista que privilegie obras e artistas, voltar a atenção para o peso que as instituições têm na disseminação e consagração desses objetos/ações e seus produtores. Não existe uma instituição neutra, e cada detalhe material das exposições que abriga indica possíveis matrizes conceituais e ideológicas (Cypriano; Marins, 2016, p. 7).

A exposição seria, então, esse modo de construção e diálogo entre produções e teorias críticas da arte, e seu estudo possibilita acessar outras camadas para além da curadoria e da expografia, aprofundando relações políticas e institucionais. Nesse sentido, *América Latina: Geometria Sensível* poderia ser esse ponto de inflexão, tendo em vista as construções críticas que estavam sendo elaboradas naquele momento?

O programa *Arte Agora* surge para substituir o *Salão de Verão*, que já vinha sendo realizado anualmente há sete anos consecutivos, de 1969 a 1975, com patrocínio do Jornal do Brasil e da Light, os mesmos patrocinadores do MAM para as mostras *Arte Agora*. O *Salão de Verão*, assim como os salões tradicionais, possuía um sistema de inscrição prévia, em que os artistas enviavam seus trabalhos e a seleção era feita por um júri que se mantinha voltado para artistas jovens ou emergentes; havia também uma premiação. Já na primeira edição do *Arte Agora* acontece o inverso: há uma comissão organizadora que faz a seleção dos artistas, entrando em contato com eles e realizando os convites de forma direta para participação na mostra. Houve uma preocupação, mesmo que limitada, em se ter críticos de diversas regiões do Brasil: Aline Figueiredo (Mato Grosso), João Câmara Filho (Pernambuco), Márcio Sampaio (Minas Gerais), Olívio Tavares de Araújo (São Paulo) e o próprio Roberto Pontual, numa tentativa de se descentralizar o programa expositivo do museu, dando mais visibilidade para artistas de outras regiões.

O ciclo *Arte Agora* rompia com os salões de arte realizados até então, tanto no sentido da participação dos artistas, quanto na proposta de um recorte e um eixo de discussão que girasse em torno da arte brasileira, conforme afirma Roberto Pontual em texto publicado em sua coluna no *Jornal do Brasil*: "A cada edição, o ciclo *Arte Agora* procurará levantar e discutir temas distintos, que se refiram sobretudo à arte brasileira, mas também, quando conveniente e possível, à internacional" (Pontual, 2013a, p. 317). Em outro texto, publicado já em 1977, Pontual afirma um princípio básico de flexibilidade, colocando o programa *Arte Agora* com um caráter mutável: "A *Arte Agora* propôs-se desde logo a ser uma manifestação distinta a cada edição, podendo com isto acompanhar e adaptar-se melhor às circunstâncias, carências e urgências do momento de sua realização, ainda de periodicidade anual" (Pontual, 2013b, p. 371). O progra-

ma tinha como proposta inicial essa relação com outras regiões do Brasil, sem privilegiar uma única linguagem artística.

A primeira edição *Arte Agora I: Brasil 70/75* tinha como proposta apresentar ao público o trabalho de artistas brasileiros com um recorte temporal no período de 1970 a 1975, num panorama da produção artística brasileira realizada até então. A participação dos artistas foi realizada através de convites feitos pela equipe da exposição, que convidou 100 artistas, dos quais 74 aceitaram participar do projeto e 16 recusaram. Esses artistas que recusaram o convite (a maior parte do Rio de Janeiro) tornaram pública a recusa na forma de um manifesto,[2] gerando um debate crítico entre eles e Roberto Pontual, publicado na imprensa.[3] Havia uma disputa de espaços não só entre os artistas (relativa à chamada Área Experimental do MAM-Rio) e Roberto Pontual, mas também por outros críticos de arte, como Ronaldo Brito, além da disputa pelos recursos financeiros da instituição para a realização das exposições propostas pela Área Experimental e o Departamento de Exposições. Tais questões foram aprofundadas por Fernanda Lopes em seu livro *Área Experimental* (2013), que traz os embates entre o crítico e os artistas, em relação direta com a gestão de Roberto Pontual e suas propostas expositivas.

O programa *Arte Agora* recebeu diversas críticas, não só pela recusa dos artistas em participar da exposição, como dos próprios críticos de arte em atividade no Rio de Janeiro, como Ronaldo Brito, que fazia parte da Comissão de Planejamento Cultural do MAM-Rio e fazia severas críticas à gestão de Pontual à frente ao Departamento de Exposições do museu. Críticas essas que relacionavam Pontual ao mercado de arte e ao fato de ele ter uma coluna no *Jornal do Brasil* e também ser diretor do Departamento de Exposições, críticas que não se sustentavam e que demonstravam muito mais as disputas por espaços expositivos e críticos do que de fato um problema na gestão de Pontual.

Um ano depois, a segunda edição do programa *Arte Agora* teve como subtítulo *Visão da Terra*.[4] Mantendo a questão da flexibilidade do tema, essa edição teve como proposta pensar a construção de uma possível identidade na arte brasileira, nas palavras do próprio Pontual, "sem cegueira, surdez, xenofobia ou patriotada" (Pontual, 2013b, p. 372), a partir de questões ligadas à terra. A escolha dos artistas ficou a cargo do próprio crítico, que optou por ter um recorte menor de que a outra edição, com apenas 12 artistas.[5] Assim como na edição ante-

2 O Manifesto foi assinado pelos 16 artistas que se recusaram a participar da exposição: Paulo Herkenhoff, Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sérgio Augusto Porto, Anna Maria Maiolino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende e Raul Córdula Filho.

3 Os textos publicados por Roberto Pontual em 1976, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, são: Arte Agora I. Sequência de preparativos (Pontual, 2013c); Falam os artistas (Pontual, 2013d); Manifestismo (Pontual, 2013e); A Arte Agora, Apesar de Tudo (Pontual, 2013f).

4 Como forma a ampliar o debate em torno da exposição, foi publicado um livro reunindo artigos resultantes das mesas-redondas realizadas com críticos de arte brasileira no período da exposição, como Ferreira Gullar, Frederico Morais, Sheila Leiner, Ariano Suassuna, entre outros (Cf. Arte Agora II..., 1977).

5 Francisco Brennand e Gilvan Samico (Pernambuco); Antônio Maia (Sergipe); Rubem Valentim e Emanoel Araújo (Bahia); Humberto Espíndola (Mato Grosso); Glauco Rodrigues (Rio Grande do Sul / Rio de Janeiro); Antonio Henrique Amaral (São Pau-

rior, nesta existe uma seleção de artistas que vão além do eixo Rio-São Paulo. De certa forma, Pontual descentralizou a exposição da produção de arte no Brasil, dando espaço para artistas de diversas linguagens e regiões, e não apenas para as linguagens experimentais que estavam muito presentes no cenário artístico do Rio de Janeiro naquele momento.

Retomando a questão da curadoria e da consciência da prática proposta, é importante destacar os desmembramentos das escolhas feitas na exposição, assim como as possíveis tensões geradas por elas, apontadas por Pontual:

> [...] a visão propiciada pela montagem do conjunto das obras no espaço do museu. E mais, por fim, a visão diversificada do público ao percorrer a mostra e recolher as impressões do contato com o material ali exposto e disposto. Era isto mesmo o que se pretendia desde o início: uma multiplicidade de focos, para que a luz sobre o tema de uma arte brasileira vinda de visões da terra pudesse atingir diferentes recantos da região em pesquisa e iluminá-los com a sugestão do debate (Pontual, 2013b, p. 374).

Há então uma aproximação conceitual desses trabalhos a partir das questões da Terra, entendida também como território, além de uma aproximação formal que passa por trabalhos com uma linguagem geométrica, em contrastes com trabalhos mais próximos ao campo da fabulação.

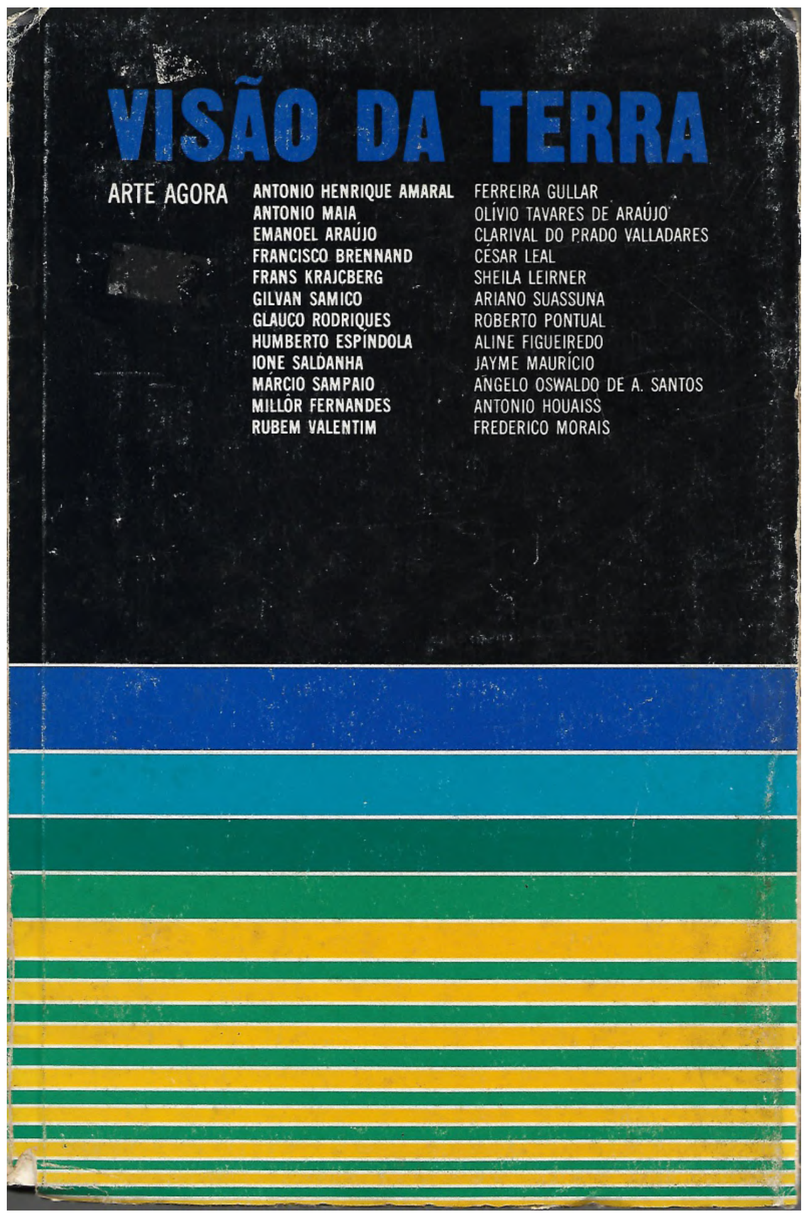


Figura 1: Capa de *Arte Agora II: Visão da Terra*, catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Atelier de Arte Edições, 1977.

lo); Márcio Sampaio (Minas Gerais); Millôr Fernandes (Rio de Janeiro); Frans Krajcberg; Ione Saldanha (Rio Grande do Sul).

A terceira edição do programa *Arte Agora* aconteceu entre junho e julho de 1978, e teve como título *Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível*. Esta exposição estava em cartaz no trágico incêndio do MAM em 08 de julho de 1978, que destruiu quase por completo o acervo do museu. Sua reconstrução[6] gerou um debate crítico público, envolvendo diversos setores da sociedade civil. Como este artigo se concentra especificamente na exposição, a tese de doutorado de Ana Chaves (2019) pode contribuir para aprofundar essas questões relacionadas ao incêndio.

A exposição foi dividida em dois núcleos, um deles reuniu as obras do artista uruguaio Joaquim Torres Garcia (1874-1949), com um recorte mais retrospectivo composto por 200 obras entre pinturas, desenhos, esculturas e objetos dentro do universo construtivo simbólico, cobrindo um período de 50 anos de sua produção. Essa retrospectiva foi uma proposta feita pelo crítico Angel Kalenberg, então diretor do Museu Nacional de Artes Plásticas de Montevidéu, para remontar a exposição no Brasil, nos mesmos moldes em que havia sido exibida no Museu de Arte Moderna de Paris em 1975. O segundo núcleo era composto por obras recentes de 26 artistas[7] da América Latina vivos na época da exposição. Trata-se, dessa forma, de uma contribuição de Roberto Pontual, do ponto de vista curatorial, ao propor essa relação entre a produção de artistas da América Latina e a produção de Torres Garcia.

O próprio Pontual tinha clareza de que as questões que ele estava reunindo sob o título de Geometria Sensível não eram inéditas, pois já haviam sido utilizadas pelos críticos Damián Bayón e Aldo Pellegrini, mas a diferença da exposição é que ela possuía um caráter

> [...] arregimentador de um complexo de aproximadamente 200 pinturas, desenhos, esculturas e objetos, cuja execução, de Torres Garcia aos jovens de hoje, cobre os extremos de um período de 50 anos. E, também, de conferir à ideia de geometria sensível tanto a amplitude quanto a precisão neste caso indispensável (Pontual, 1978, p. 8).

As questões em torno da arte construtiva na América Latina já estavam sendo formuladas tanto na crítica de arte quanto em exposições. Nesse sentido, faço esse questionamento: se a

6 Foi o momento em que o crítico Mário Pedrosa formulou o Museu das Origens como modo de reconstrução do MAM. Composto por cinco museus: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Arte Popular, também é uma reconstrução crítica da arte no Brasil, articulando-se a outras possibilidades que não só as canônicas da arte. Mário Pedrosa já trazia naquele momento questões críticas à formulação da arte no Brasil e suas formas coloniais de ver, pensar e fazer, questões que reverberam cada vez mais no contemporâneo (Cf. Pedrosa, 2015).

7 Adriano d'Aquino (1946, Brasil); Alejandro Otero (1921-1990, Venezuela); Alfredo Volpi (1896-1988, Itália); Amilcar de Castro (1920-2002, Brasil); Ana Mercedes Hoyos (1942-2014, Colômbia); Antonio Dias (1944-2018, Brasil); Arcangelo Ianelli (1922-2009, Brasil); Avatar Moraes (1933-2011, Brasil); Carlos Rojas (1933-1997, Colômbia); Edgar Negret (1920-2012, Colômbia); Eduardo Sued (1925, Rio de Janeiro); Enrique Carbajal Sebastian (1947, México); Jacques Bedel (1947, Buenos Aires); Jesús Rafael Soto (1923-2005, Venezuela); Marcelo Bonevardi (1929-1994, Buenos Aires); Mercedes Esteves (1937-2009, Buenos Aires); Mira Schendel (1919-1988, Zurich); Nelson Ramos (1932-2006, Uruguai); Omar Rayo (1928-2010, Colômbia); Orlando Condeso (1947, Lima); Paulo Roberto Leal (1946-1991, Rio de Janeiro); Ronaldo do Rego Macedo (1950, Rio de Janeiro); Rubem Valentim (1922-1991, Salvador); Vicente Rojo (1932-2021, México); Whashington Barcala (1920-1993, Montevidéu); Wilson Alves (1951, São Paulo).

exposição *América Latina: Geometria Sensível* poderia ser esse ponto de inflexão na historiografia da arte no Brasil?

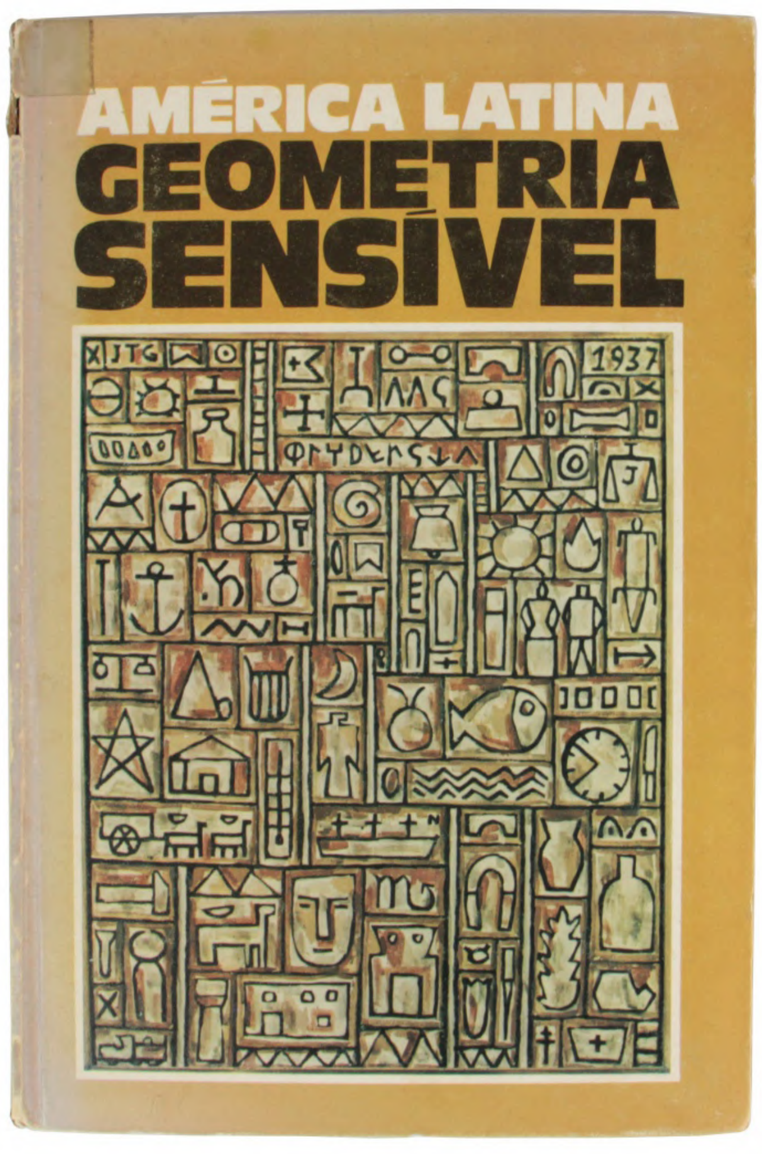


Figura 2: Capa de *Arte Agora III: América Latina Geometria Sensível*, catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil / GBM, 1978.

A exposição pretendia pensar a vertente do construtivismo na América Latina, já colocando a questão da busca por uma identidade latino-americana como um ponto crítico e imposto de fora, levando em consideração o debate que estava em pauta e as exposições que já traziam essas questões, como o Simpósio de Literatura e Artes Plásticas realizado na Universidade do Texas em Austin, nos Estados Unidos, de 27 a 29 de outubro de 1975, que reuniu pesquisadores e críticos de arte de vários países da América Latina e teve como propósito pensar a identidade Latino-Americana na produção artística e literária. E também a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada de 03/11/1978 a 17/12/1978 no Parque Ibirapuera, voltada para o tema *Mitos e Magia* e tendo como programa as áreas: Das Manifestações, Documentação e Simpósio. A exposição propriamente dita, Das manifestações, foi dividida em quatro origens: o Indígena, o Africano, o Euroasiático e a Mestiçagem. O Simpósio, coordenado pelo crítico Juan Acha, reuniu críticos de vários países da América Latina e também do Estados Unidos. Ambos os eventos tinham como proposta pensar a identidade da arte na América Latina.

Pontual vai apontar para esse crescente olhar sobre as questões em torno da produção artística na América Latina, como também o interesse do mercado de arte internacional:

> Mas este zelo latino-americanista parece já vir provocando as primeiras preocupações com as forças que o movem e com o destino que o espera. É que num sistema em que o consumo de massa atua como regra de ouro e a renovação compulsiva da mercadoria a exaltar é fundamental corolário, o momentâneo estado de graça da arte dita latino-americana pode em grande parte resultar de uma hábil manipulação multinacional, expediente para abrir e explorar novos mercados (Pontual, 1978, p. 8).

Fruto de expansão do mercado de arte internacional, o interesse pela arte produzida na América Latina também se encontra dentro de uma relação de domínio e controle crítico e histórico, e a busca do Estados Unidos como eixo central da produção artística, em disputa com a Europa.

A exposição *Arte Agora III* era uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa nesse debate em torno do caráter construtivo ou construtivista da arte latino-americana. As palavras que dão nome à exposição já são divergentes por si só, "geometria" está mais ligada ao cálculo e à razão e "sensível" está ligada ao campo dos sentimentos e das emoções; a esse conflito Pontual acrescenta ainda o confronto entre geometria e programa:

> Dividindo os campos da disposição construtiva, em arte, pretendia eu isolar, operacionalmente, os polos da ideia e do programa, da intuição e do cálculo, da abertura e da clausura, do plurisensorialismo e da estrita visualidade, de modo a lançar um pouco mais de luz sobre essa bifurcação que tantos já souberam discernir no emprego do partido geométrico: para um lado, segue a geometria sensível; para o outro a programada (Pontual, 1978, p. 9).

Pontual afirma que a geometria sensível estaria mais próxima de nós, latino-americanos, do que a geometria programada, e usa para justificar seu pensamento uma fala do escultor colombiano Edgar Negret, que toma como exemplo a arte pré-colombiana contrária ao seu mundo, uma arte lógica, rigorosa, geométrica. Pontual não tem a intenção de solucionar essa oposição, mas de ampliar o debate, trazendo esse diálogo entre as obras na exposição e nos textos de críticos de origem em países da América Latina. Pontual conclui, então, que

> [...] essas polaridades jamais se projetam com absoluta nitidez e pureza na obra de arte e, segundo que nada prova a superioridade imanente de um caminho sobre o outro. Pareceu-me apenas de imediato, que a geometria sensível tem mais a ver conosco, latino-americanos (Pontual, 1978, p. 9).

Fica claro no texto de apresentação da exposição o pensamento de uma outra origem para a arte construtiva geométrica produzida na América Latina, em contraste com a perspectiva eurocêntrica colocada por Ronaldo Brito até então. A geometria, nesse contexto, assume um caráter mais orgânico de arte construtiva na América Latina, algo que já era comentado por

diversos críticos, que colocavam a geometria em um papel construtivo de uma linguagem própria. Como afirma Frederico Morais: "O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos. Gesto primeiro, aberto ao futuro" (Morais, 1978, p. 25). É esse gesto capaz de formular uma revolução utópica do sensível e dar forma a uma possível identidade da arte na América Latina.

Importante apontar que um ano antes da exposição *Geometria Sensível* aconteceu, também no MAM Rio e na Pinacoteca de São Paulo, a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, entre junho e julho de 1977, com curadoria de Aracy Amaral em São Paulo e Lygia Pape no Rio de Janeiro. A exposição fez pela primeira vez um panorama do movimento construtivo-concreto brasileiro, tendo surgido de um ensaio do crítico Ronaldo Brito sobre o neoconcretismo publicado na Revista Malasartes em 1976 e que mais tarde seria publicado no próprio livro/catálogo da exposição, com o título *Vértice e ruptura*, dando origem, mais tarde, ao livro referência para a história da Arte Brasileira: *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, publicado pela FUNARTE em 1985 e pela Cosac Naify em 2007. A exposição tinha um caráter de conceituar a produção do concretismo e do neoconcretismo brasileiros dentro de um Projeto Construtivo, afirmando sua origem em uma perspectiva eurocêntrica da arte e colocando em dicotomia a produção dos artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro – ponto crítico e mal resolvido, que podemos notar no texto baseado em uma apresentação feita por Aracy Amaral em 2007, em um simpósio realizado entre 13 e 14 de setembro de 2007 no Museum of Fine Arts de Houston, nos Estados Unidos:

> O confronto desses dois grandes centros ficou visível quando a exposição abriu e concretos de São Paulo se queixaram de que os neoconcretos do Rio de Janeiro estavam mais valorizados. Segundo Lygia Pape, minha postura curatorial enfatizava indevidamente uma importação de modelos da Alemanha e Suíça e não projetava a importância do contexto local para a eclosão do movimento neoconcreto, colocação que reafirmava as posições da militante dos anos 1950 (Amaral, 2015, p. 12).

Além da separação feita por Aracy Amaral entre os cariocas e os paulistas na exposição, houve na curadoria essa intenção de trazer uma origem eurocêntrica para esse recorte da produção de artistas no Brasil, apoiada na pesquisa desenvolvida por Ronaldo Brito. Um reflexo disso foi a publicação livro/catálogo pela Pinacoteca, reunindo textos críticos que ajudaram a construir e a inventar esse pensamento de Projeto Construtivo brasileiro na arte. O próprio Pontual escreveu um texto para a publicação, chamado *O hoje do ontem neoconcreto*, trazendo os desmembramentos do neoconcretismo na arte contemporânea. Além dele, a publicação contou com artigos de outros críticos e textos históricos dos movimentos artísticos europeus.

Assim como a exposição *Arte Agora II: Visões da Terra*, a exposição *Geometria Sensível* também possuiu um livro/catálogo que acompanhou a exposição. Roberto Pontual convidou críticos de arte a fim de contribuírem com a formação e o pensamento do campo da arte construtiva na

América Latina: Frederico Morais escreveu *A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)*; Angel Kalenberg (Uruguai), *O Universalismo Construtivo: Joaquin Torres Garcia*; Roberto Pontual, *Brasil: as possíveis geometrias*; Jorge Alberto Manrique (México), *Os geometristas mexicanos*; Marta Traba (Venezuela), *Venezuela: como se forma uma plástica hegemônica*; Eduardo Serrano (Colômbia), *A geometria na arte contemporânea da Colômbia*; Damián Bayón (Argentina), *A Geometria Sensível: uma vocação Argentina*, traçando-se um panorama histórico da prática artística nesses países. Essas investigações partiam de análises a partir dos próprios países, trazendo um recorte proposto pelo eixo discursivo da exposição e dos artistas com obras expostas. Podemos compreender esta publicação como um modo discursivo do caráter expositivo que, de certa forma, amplia a compreensão da exposição e reverbera questões históricas e críticas da arte no Brasil e na América Latina.

A exposição também é um campo de debate crítico e histórico; seu modo de construção e montagem aciona questões historiográficas e sociais da arte. A exposição proposta por Roberto Pontual traz a América Latina como território dessa construção de uma geometria sensível, colocando-a em relação a partir da produção de Joaquim Torres Garcia e dos símbolos que o artista traz em seus trabalhos, relacionando-os também à produção de outros artistas da América Latina, aproximando território e linguagem artística. Essa aproximação pode ser feita entre o campo simbólico nos trabalhos de Torres Garcia e os trabalhos de Rubens Valentin, onde o caráter simbólico entra no campo das religiões de matrizes africanas no Brasil.

As questões trazidas por Roberto Pontual na *Geometria Sensível* possuem reverberações no Contemporâneo, dado o crescente número de exposições que trazem o mesmo título ou partem de questões oriundas da mostra, como a exposição *Construções sensíveis*[8] realizada pelo Centro Cultural Branco do Brasil em 2018. A exposição contou com curadoria de Ana Rodriguez e Rodolfo de Athayde e investigou na coleção Ella Fontanals-Cisneros obras produzidas na América Latina com um recorte geométrico e construtivo. Para o crítico de arte Fernando Cocchiarale, que escreve para o catálogo da mostra, o problema de Pontual estaria no fato dele privilegiar resultados e não questões. Cocchiarale critica a noção de geometria utilizada por Pontual, apontando que o termo construções definiria melhor essas produções, afirmando que "nem toda geometria pode ser considerada construtiva, mas dificilmente podemos conceber uma construção que não seja geométrica" (Cocchiarale, 2018, p. 41). A exposição proposta por Pontual levantou, e pode ser atualmente, um campo de debate em torno dessas questões da arte geométrica e construtiva na América Latina, configurando um desvio em termos historiográficos e propondo uma relação com a arquitetura e a cidade.

---

8 No Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro entre 27/06/2018 e 17/09/2018, e no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte entre 12/10/2018 e 07/01/2019.

Referências

AMARAL, Aracy. A exposição do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Supervisão geral Aracy Amaral; organização Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015, p. 12.

ARTE AGORA II – Visão da Terra. Catálogo da exposição, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977. Rio de Janeiro: Atelier de Arte Edições, 1977.

ARTE AGORA III – América Latina: Geometria Sensível. Catálogo da exposição, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1978. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil / GBM, 1978.

CHAVES, Ana. *Mãos à obra: A construção da imagem do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no pós-incêndio de 1978*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2019.

COCCHIARALE, Fernando. Sobre as genealogias conceituais de construções sensíveis. In: *Construções Sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na coleção Ella Fontanals-Cisneros*. Catálogo da exposição, Centro Cultural Banco do Brasil, 2018. Rio de Janeiro: Arte A Produções, 2018, p. 41.

CYPRIANO, Fabio; MARINS, Mirtes. Prefácio. In: *História das exposições. Casos exemplares*. Organização: Fabio Cypriano e Mirtes Marins. São Paulo: EDUC, 2016.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental. Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Funarte; Figo, 2013.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). In: *Arte Agora III: América Latina Geometria Sensível*. Catálogo da exposição, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1978. Curadoria Roberto Pontual. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil / GBM, 1978, p. 25.

PEDROSA, Mario. *Arte – Ensaios*. Organização, prefácio e notas: Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PONTUAL, Roberto. Arte Agora I: As tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores [1976]. In: *Roberto Pontual: obra crítica*. Organização: Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013a, p. 317.

PONTUAL, Roberto. Visão / Visões da terra [1977]. In: *Roberto Pontual: obra crítica*. Organização: Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013b, pp. 371-374.

PONTUAL, Roberto. Arte Agora I. Sequências de preparativos [1976]. In: *Roberto Pontual: obra crítica*. Organização: Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013c, pp. 311-312.

PONTUAL, Roberto. Falam os artistas [1976]. In: *Roberto Pontual: obra crítica*. Organização: Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013d, pp. 313-315.

PONTUAL, Roberto. Manifestismo [1976]. In: *Roberto Pontual: obra crítica*. Organização: Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013e, pp. 323-330.

PONTUAL, Roberto. A Arte Agora, apesar de tudo [1976]. In: *Roberto Pontual: obra crítica*. Organização: Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013f, pp. 335-338.

PONTUAL, Roberto. Do mundo, a América Latina, entre as geometrias, a sensível. In: *Arte Agora III: América Latina Geometria Sensível*. Catálogo da exposição, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1978. Curadoria Roberto Pontual. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil / GBM, 1978, pp. 7-9.

Brazilian participation in the International Exhibition of *Novísima Poesía/69:* mapping experimental networks

Ornela Barisone
Professor and Assistant Researcher
Escuela de Arte y Patrimonio
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Abstract: This paper analyzes the Brazilian participation, in particular of the Carioca poem-process movement, in the International Exhibition of *Novísima Poesia/69* in Buenos Aires. The objective is to map the experimental networks and archives that emerged from this participation, based on the hypothesis that the exhibition was a key space for the formation of local and international links between artists and poets. The role of Brazilian cultural agents in the connection with experimental poetics unpublished in Argentina is highlighted, as well as the record of the entry of artists of the Carioca poem-process and an unpublished notebook with graphics of the exhibition made by Álvaro de Sá.

Keywords: Networks, Visual/experimental poetry, Archives, Edgardo Antonio Vigo, Poema/Proceso.

Resumen: Este trabajo analiza la participación brasileña, en particular del movimiento poema-proceso carioca, en la Exposición Internacional de *Novísima Poesía/69* en Buenos Aires. El objetivo es mapear las redes experimentales y archivos surgidos a partir de esta participación, partiendo de la hipótesis de que la exposición fue un espacio clave para la formación de vínculos locales e internacionales entre artistas y poetas. Se destaca el rol de agentes culturales brasileños en la conexión con poéticas experimentales inéditas en Argentina, así como el registro del ingreso de artistas del poema-proceso carioca y un cuaderno inédito con gráficos de la exposición realizado por Álvaro de Sá.

Palabras clave: Redes, Poesía visual/experimental, Archivos, Edgardo Antonio Vigo, Poema/Proceso.

The International Exhibition of *Novísima Poesia/69* between Argentina and Brazil: interregional and transnational dialogue

This paper focuses on the Brazilian participation, especially the Carioca poem/process movement (hereafter, PP), in the *Expo Novísima Poesía/69*. Held in Buenos Aires between March 18 and April 13, this exhibition was organized by Jorge Romero Brest and Edgardo Antonio Vigo, and became a key meeting point for artists and poets of various nationalities.

The main objective of this analysis is to trace the experimental networks and archives that emerged from the Brazilian participation in the exhibition. The central hypothesis is that the *Expo* was not only an exhibition space, but also a catalyst for debates and collaborations that fostered the formation of artistic networks, both local and international.

Guasch (1997) analyzes various group exhibitions, although she does not include the *Expo*. However, the latter could be considered an example of how exhibitions generate trends and new ways of understanding and expressing reality. In this sense, exhibitions are tools for the communication of intentions, a reflection of the "state of things" and a manifestation of the spirit

of the times, as well as spaces for the dissemination and gestation of contemporary art. In this context, it is worth asking: What forms of contemplating and expressing reality are observed at the *Expo*, and how does a world manifest itself in this exhibition held at the Di Tella a year later than planned? What information does the large number of Brazilian participants in the exhibit provide?

These questions seek to elucidate the impact of the *Expo* on the artistic panorama of the time, as well as the particular vision of the world it proposed and the relevance of Brazilian participation in it.

Edgardo Vigo did not consider the exhibition as "new", but as "novísima", a term he used instead of "avant-garde" because of its connection to the *nouvelle poésie* of French *Letrisme*, its focus on extreme art made by young people and its topicality in the international experimental panorama (Barisone, 2017). Likewise, Vigo opted for "nouvelle poésie" for his exhibition, differentiating himself from the *Exposição Nacional de Arte Concreta* already held in Brazil in 1955 and 1956. This decision reflected the avant-garde nature of the exhibition, which sought to expand the limits of poetry beyond the written word.

The *Expo* at the Instituto Torcuato Di Tella in 1969 marked a break with traditional forms of poetry. Participating artists explored new aesthetic and conceptual dimensions through experimentation with diverse materials, objects, spaces and visual languages, seeking a more sensorial and participatory poetic experience. This radical transformation of poetry generated debate and uncertainty, even for prominent figures such as Jorge Romero Brest, who wondered what poetry was in the context of this new form of artistic expression (Vigo, 1969).

Expo Novísima was a true melting pot of artistic expressions, from books and magazines to participatory installations. The variety of formats and proposals in the exhibition evidenced the magnitude of the call and the international nature of the event, which brought together works by artists from different parts of the world, including Japan, the United States, Europe and Latin America. This wide range of participants was possible thanks to the extensive network of contacts that Vigo had established over the years.

The exhibition had a great impact on the press and critics, generating debates about new poetic tendencies and the rupture with traditional ways of making art. The diversity of opinions, from rejection to exaltation, reflected the relevance and audacity of the proposal; it challenged the limits of the poetic and explored new aesthetic and conceptual dimensions.

The debate focused on the indefinition of the genres exhibited, the disynchrony of the objects exhibited together with the documents that testify part of the exchange between Romero Brest, Vigo and the de Campos brothers (since 1967) to organize the art show, as well as the contextual tension at the Di Tella in 1969. The exhibit proposed a fragmented and non-linear reality,

inviting the viewer to construct his or her own meaning through the senses. The organization of the experimental visual genres, according to Vigo, distinguished between sight, hearing and touch; while the non-linear experience of the exhibition is reflected in Alvaro de Sá's tour; whose unpublished notebook, along with other documents, will be analyzed later on.

As anticipated, the Brazilian participation in *Expo Novísima* was a reflection of the growing artistic and cultural dialogue between Argentina and Brazil. Both countries shared a similar historical context and a common search for renewal in artistic expressions. The Brazilian presence enriched the art show with new perspectives and languages, consolidating visual-experimental poetry as a movement of great relevance in the region.

The participation of Brazilian artists in Argentinean exhibitions during the 1960s revitalized the Argentinean art scene, according to several researchers. These events, characterized by their diversity of styles and formal experimentation, reflected the avant-garde tendencies of both countries and strengthened the artistic dialogue, especially around concretism.

The 20th century was marked by a constant exchange of ideas and artistic expressions between Argentina and Brazil. The Argentines, driven by their interest and appreciation, actively promoted Brazilian culture in the Spanish-American sphere (Cf. Antelo, 1982; Artundo, 2004; Sorá, 2003; García, 2011). The 1957 exhibition *Arte Moderno en Brasil*, at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, is an example of this, as it was conceived as a political and diplomatic strategy to strengthen ties between the two countries, despite the fact that their relations were not always characterized by collaboration (García, 2005). However, the ties with Brazil in *Expo Novísima* present particularities that will be analyzed throughout this text.

On the one hand, the Di Tella, not coincidentally the venue of the exhibition, was a key institution in the promotion of modern art in Argentina, fostering experimentation and interdisciplinarity. The exhibition of visual-experimental poetry is aligned with this vision, consolidating the Institute as a reference of the artistic avant-garde in Latin America.

On the other hand, the *Expo* can be considered a lag, a dyssynchrony, since its beginning was veiled and dyssynchronous. This lack of synchronization is due to an expectation (the linear order of the telling of "a" story) and to the fact that the exhibition was conceived several years before its realization, as attested by several documents.

The organization of the exhibition, conceived years before, is in line with the characteristics of the *1st avant-garde generation* (Giunta, 2008, p. 216), active between the late fifties and the mid-sixties. These artists were characterized by their deep experimentation with materials and the search for new artistic languages, prioritizing exploration and innovation over traditional conventions. For these artists, the aesthetic and political avant-garde were not separate concepts, as they considered the artistic avant-garde to be in itself a force for social change.

The 1960s were marked by various disputes, including the Onganía government in Argentina. Since 1966, we can highlight the authoritarian dimension of the dictatorship, the political radicalization of social sectors, the emergence of the new left and the development of the industrial bourgeoisie linked to transnational capital (Terán, 1991; Longoni and Mestman, 2008, pp. 32-37).

The dictatorship not only considered the political parties, the labor and student movement as enemies, but also scientists, young people and the artistic avant-garde. The repression and censorship of the Onganía government, which acted against the avant-garde, turned the Di Tella and other cultural institutions into spaces under attack, and artists into targets of their actions (Longoni and Mestman, 2008, p. 37).

For the above reasons, the context of the *Expo* at the Di Tella was a convulsive international period, reflecting a world in transformation. Visual-experimental poetry expressed the concerns of a generation that questioned established values. The exhibition took place during institutional changes at the Di Tella, where awards and scholarships were replaced by the "Experiences", some closed and others influential, in a context of discredit of the institution linked to the so-called *second avant-garde group* (Giunta, 2008). In this critical period, in addition to the *Expo Novísima*, the Di Tella was closed (King, 2007).

On the other hand, Romero Brest's tenure at the Di Tella's Centro de Artes Visuales highlights his role as a manager of Brazil-Argentina contacts and his interest in modern art. In Argentina, and observing Brazil, Brest found a space for action that articulated with his modern program of culture, a space that was denied to him in the local environment (Giunta, 2008; García, 2005).

In a note for *Correio da Manhã*, Romero Brest confirmed his role in the promotion of Brazilian art in Argentina: "I want to express the great joy I had, and why not say great pride, with the fact of having been the one who organized the first exhibition of Brazilian art of real importance in Buenos Aires and held in a museum whose destiny I direct [...] because I am an old friend of Brazil" (*apud* Maurício, 1957).

Some examples of Brazilian participation in *Novísima Poesia/69*

The Di Tella event was organized in three nuclei: bibliography, visual poetries and objects, and phonic poetries; highlighting Brazilian participation in the first two. For the two-dimensional works, Vigo created rigid supports of 35 x 50 cm with eyelets to unify the format of the posters.

In visual poetry, works by Brazilian artists from various regions of Brazil were presented: paulista concrete poets represented by Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio

Pignatari, members of the *Noigandres* group together with Ronaldo Azeredo; the cariocas Wladimir Dias-Pino, Neide Dias de Sá and Álvaro de Sá. Representatives of concrete poetry include the northeasterner Edgar Braga; the pernambucanos Pedro Xisto, José Claudio and Jonhson Figueiredo. Simultaneously, the pioneers of the PP in Natal, Rio Grande do Norte: Moacy Cirne, Dailor Varela, José de Anchieta Fernandes Pimenta, Nei Leandro de Castro and Falves Silva. From Minas Gerais, Márcio Almeida also participated, as well as Joaquim Branco and Fernando Teixeira. From Rio Grande do Sul, the following poets participated: Hugo Mund Jr. and Lara Lemos.

The myth of Di Tella's "crazy apple" persisted, reflected in the journalistic note "la poesía loca" (Vigo, 1969) on the *Expo Novísima*. The article highlights the playful and irreverent participation, mentioning Brazil as one of the largest contingents, dividing it between the concrete ones from São Paulo and the process group from Rio de Janeiro, considered "the most innovative".

In a newspaper article, Álvaro and Neide de Sá describe their approach to artistic creation as a "process" that "vitalizes" the work of art and establishes a link between the public and the artist, differentiating it from traditional poems. The description continues with the presentation of the artists' works: Neide de Sá presents a plastic box with cut-outs and objects for the viewer to create his own work; Wladimir Dias-Pino, identified with the theory of *homo ludens*, offers wooden mushrooms, rectangles, spheres and laces to play with; and Álvaro de Sá presents a wooden box with five balls that form the word "chaos" in Portuguese, symbolizing the infinite possibilities of deformation of the word.

Moacy Cirne's poster at the *Expo* was an invitation to experimentation and collective creation. With overlapping and die-cut planes in three colors, the open work could be reconfigured by the viewer, becoming a visual poem in constant mutation. Also, Neide de Sá's spatial poem *A corda* (1967) was exhibited at the *Expo*, at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and at the 38th Venice Biennale.

Álvaro de Sá's work, *12 x 9*, combined poetry and comics, using a series that respected the reticular arrangement in space to incorporate a non-linguistic linear narrative. Each geometric shape interacted with the curvature and irregularity of the vignettes, exploring centripetal movements that culminated in the onomatopoeic sound "trac".

Other prominent artists were Armando Freitas Filho, who exhibited *Palavra*, Camargo Meyer (*Cartilha*) and Hugo Mund Jr. (*Gráficos*). The poem *Life,* by Décio Pignatari published in *Noigandres* in 1958, was also exhibited. This poem played with typography, allowing the lines to overlap until they formed the symbol of infinity.

Publications include the Sunday Supplement of the *Jornal do Brasil*, edited by Reinaldo Jardim and led by Mário Faustino; the critical and poetic production of the *Noigandres* group (1952-1962), including *Invenção: revista de arte de vanguardia* (1962-1967) and *Teoria da Poesia Concreta* (1965); and the magazines *Ponto* of the PP group.

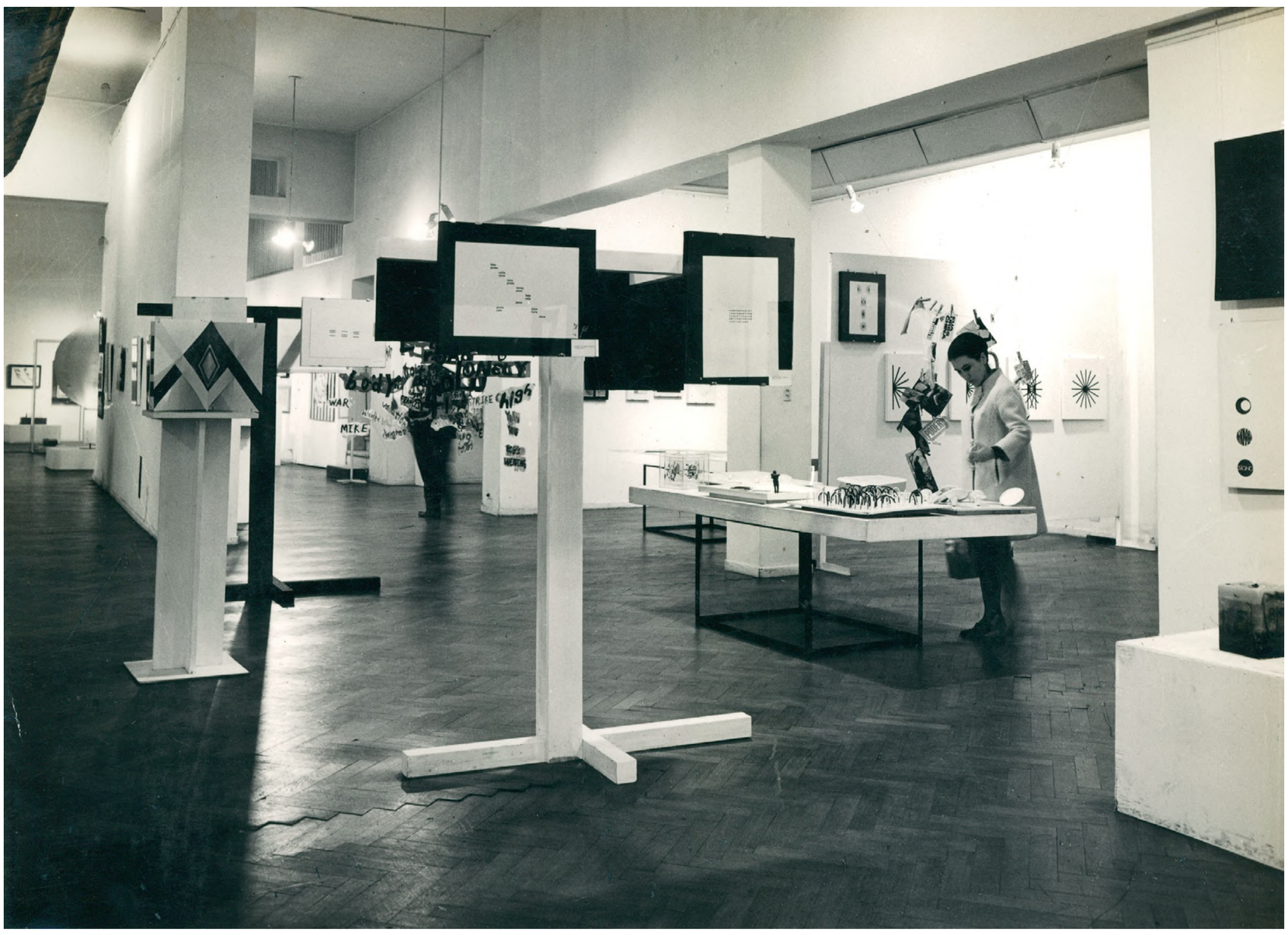


Figure 1: View of a section with objects from the poem/process and others exhibited at the *Expo Novísima*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Archive: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.
Source: ARCAS-FaHCE, UNLP, Vigo Collection.

Vigo's contact with the PP group

The work of Edgardo Vigo is related to the proposals of the PP group, with whom he maintained physical and distant contact. Both shared a vision of poetry as a living experience where the reader is the creator; the use of elements of the mass media and the interest in concretism explain the Brazilian presence at the *Expo*. The relationship between Vigo and the PP group in relation to the very new poetry is evident in several points:

- Insular-regional location: the PP group was located outside the hegemony of paulist concretism, seeking to decentralize the poetic proposal and expand it beyond the traditional concept of poem.

- Newsletter: a poem by Álvaro de Sá was included in *Newsletter No. 1. Expo Internacional de Novísima Poesía/69*, belonging to *poemics*: *12 x 9* (Expo/Internacional..., 1969).

- Advanced story: the process-poem was considered as an avant-garde proposal in relation to Vigo's ideas about art.

- Interview: Álvaro de Sá interviewed Vigo during the *Expo Novísima*, showing interest in maintaining contact with the group (De Sá, 1969, p. 11).

- Correspondence: letters were found in the Neide Sá archive (Barisone, 2017), evidencing contact and editorial exchanges between Vigo and the de Sá couple (magazines *Ponto 1* and *Ponto 2*, 1967 and 1968 respectively) and official organs of the poem-process group (Dias-Pino, 1973).

- Publications: De Sá's poems were published in several issues of *Diagonal Cero*, such as the poem *12 x 9* (1967) in Issue 26 (1968).

The alternative PP, the carioca context and Álvaro de Sá

Álvaro de Sá, chemical engineer, poet, critic and philologist, founded PP in 1967 together with Wladimir Dias-Pino. Initially focused on discursive poetry, he experimented with other languages from 1962, intensifying his experimentation until he claimed the comic as a verbal-visual experience. He co-edited the magazines *Ponto 1* and *Ponto 2.*

The PP focused on the creative process, considering the poet as a designer who used the technical means available to achieve social and communitarian communication (De Sá and Mendonça, 1983, p. 212). Unlike structuralism and paulist concretism, the process-poem understood structures as dynamic and constantly changing, where each process implied a dynamic interaction that produced an act and a transformation. The process was linked to functionality in the passage from poetry to poem, where the poem was the final result that enclosed the process. This was only possible if there was movement or the creative participation of the spectator who brought the structure or matrix to the process. In this regard, Dias-Pino (1973) proposed three models of reading: symbolic, structural and creative. The latter, according to Cirne (1975, p. 11), can be applied to any aesthetic object, separating reading from writing and providing multiple versions.

The group also focused on aesthetic and non-aesthetic informational processes, seeking to make the information functional and consumed. The poem unfolded internally, enabling the initial project without the need for interpretation. They explored the possibilities of non-verbal signs in a planned way, promoting the poem's self-improvement. They were interested in versions that ensured previous admissions and excesses (De Sá and Mendonça, 1983, p. 213) by a "new productive reader" (Cirne *apud* De Sá and Mendonça, 1983, p. 214).

In this context, the versions and final objectives were open, resolving the contradiction between reproducibility and creativity (Cf. Benjamin, 1975). Both elements were part of a participatory proposal. The notion of version was disclosed by Dias-Pino in 1968: "Against the unique poem and from a given matrix (process), every participating consumer can build new and different versions". Thus, the PP was "totally open", "if a poem involves versions, it encloses a process", because "poems are made with processes and not with words" (Dias-Pino, 1973).

Alvaro de Sá described the context of the emergence of the process-poem as a Brazil that was undergoing transformations in several areas: "poetic experimentation has begun: and it has begun in a Brazil that was experiencing Petrobrás, Brasília, arte concreta, bossa nova, student agitation, absence of poetry, etc., etc." (*apud* Nogueira, 2011).

Ribeiro (1998) divides Brazilian avant-gardes temporally, similar to Giunta in Argentina (between *first* and *second avant-garde generation*). In the first half of the 1960s, artistic proposals were linked to State projects or were developed in the Popular Culture Centers. In the second half, with the dictatorship, the links between the neo avant-garde and the State were strained, giving rise to an artistic culture of resistance.

In general terms, the PP reflected on language and the social function of art, inviting the spectator to participate actively in poetic production. Its members made a "tactical stop" against the violence of the dictatorship, taking their art to the streets. In this sense, "protests and revolutions tend to begin in the street" because they expose, among other issues: "creative responses in moments of crisis", "help people to reimagine sociability", "highlight the role of art for social creativity"; because they make visible something of the most private order in a space that expands the dialogue between art and the public that participates in that scenario (Raussert, 2020, p. 3).

Artists became "producers" and "organizers" – in Benjamin's words. In 1968, carioca artists presented themselves in the streets as a model of poetic renovation, making visible a debate that emerged at the Escola de Belas Artes in Rio de Janeiro during the *2nd Exposição Nacional do Poema/Processo*.

The participation of the PP group in the *2nd Exposição* included the dissemination of "*cartazes/poemas*" with cryptic slogans against the dictatorship and American domination (Nogueira, 2011). A month later, the magazine *Manchete* (5 Folhas…, 1968) published a report on the "*rasgação*" of Brazilian modernist poetry books[1] by poets of the PP movement on the steps of the Municipal Theater in Rio de Janeiro. The report, entitled "the enemies of poetry", included clippings and photographs of the incident (*ibid.*). This action sought social and artistic denunciation, questioning concrete poetry and the censorship of the military regime.

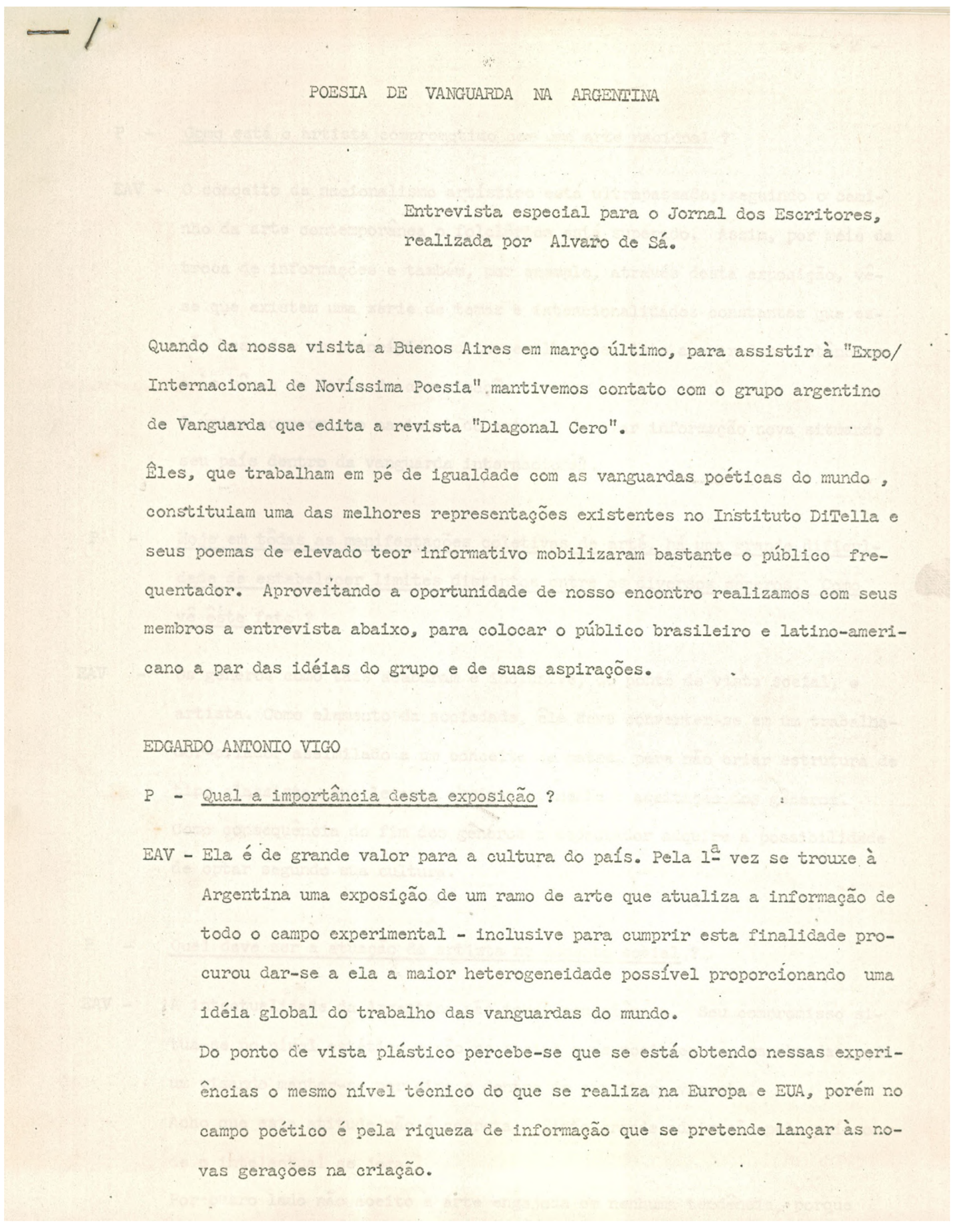
---

1 Discursive poets belonging to the 'generation of 45', such as João Cabral de Melo Neto and Carlos Drummond de Andrade.

In a mimeographed pamphlet, the group claimed the "radicalization of languages", on the basis that "*o poema é como uma pilha, gastou gastou*". The metaphor of the pile alludes to both the depletion of energy and the storage of processes, a key category for the group.

The "*rasgação*" pamphlet sought to protest against literary politics, show a rupture in Brazilian poetry, question the "eternity" of the poem, affirm the obsolescence of traditional poetry, and emphasize the need for radicality (De Sá, 1977, pp. 177-178).

It is worth noting that the decentralization of the PP movement was evidenced in its two simultaneous and geographically distant exhibitions in Rio Grande do Norte and Rio de Janeiro in 1967 (Nogueira, 2011); for example the *1st Exposição Nacional do Poema/Processo*, at the Escola Superior de Desenho Industrial in Rio de Janeiro, presented works by twenty-nine poets from various states. As we pointed out, the group sought a processual reading project that would introduce changes in art and include paralinguistic aspects in order to achieve a collective and uncensored communication and artistic intervention. Therefore, they valued processual reading and decoding over sign-linguistic interpretation.



— /

POESIA DE VANGUARDA NA ARGENTINA

Entrevista especial para o Jornal dos Escritores, realizada por Alvaro de Sá.

Quando da nossa visita a Buenos Aires em março último, para assistir à "Expo/ Internacional de Novíssima Poesia" mantivemos contato com o grupo argentino de Vanguarda que edita a revista "Diagonal Cero".

Êles, que trabalham em pé de igualdade com as vanguardas poéticas do mundo , constituiam uma das melhores representações existentes no Instituto DiTella e seus poemas de elevado teor informativo mobilizaram bastante o público frequentador. Aproveitando a oportunidade de nosso encontro realizamos com seus membros a entrevista abaixo, para colocar o público brasileiro e latino-americano a par das idéias do grupo e de suas aspirações.

EDGARDO ANTONIO VIGO

P - Qual a importância desta exposição ?

EAV - Ela é de grande valor para a cultura do país. Pela 1ª vez se trouxe à Argentina uma exposição de um ramo de arte que atualiza a informação de todo o campo experimental - inclusive para cumprir esta finalidade procurou dar-se a ela a maior heterogeneidade possível proporcionando uma idéia global do trabalho das vanguardas do mundo.

Do ponto de vista plástico percebe-se que se está obtendo nessas experiências o mesmo nível técnico do que se realiza na Europa e EUA, porém no campo poético é pela riqueza de informação que se pretende lançar às novas gerações na criação.

Figure 2: Edgardo Vigo. Interview to Vigo for *Jornal do Escritor* (Brasil) due to *Expo Novísima*, p. 1. Mecanograph, 1 paper sheet with 5 folding papers. Archive: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina. Source: ARCAS-FaHCE, UNLP, Vigo Collection.

Outubro de 1969 JORNAL DO ESCRITOR Página 11

POESIA DE VANGUARDA NA ARGENTINA

Entrevista especial para o JORNAL DO ESCRITOR, realizada por Álvaro de Sá.

Quando da nossa visita a Buenos Aires, em março último, para assistir à "Expo/Internacional de Novíssima Poesia" mantivemos contato com o grupo argentino de Vanguarda que edita a revista "Diagonal Cero".

Êles, que trabalham em pé de igualdade com as vanguardas poéticas do mundo, constituiam uma das melhores representações existentes no Instituto DiTella e seus poemas de elevado teor informativo mobilizaram bastante o público freqüentador. Aproveitando a oportunidade de nosso encontro realizamos com seus membros a entrevista abaixo, para colocar o público brasileiro e latino-americano a par das idéias do grupo e de suas aspirações.

EDGARDO ANTONIO VIGO

P — **Qual a importância desta exposição?**

EAV — Ela é de grande valor para a cultura do país. Pela 1.ª vez se toruxe à Argentina uma exposição de um ramo de arte que atualiza a informação de todo o campo experimental — inclusive para cumprir esta finalidade procurou dar-se a ela a maior heterogeneidade possível proporcionando uma idéia global do trabalho das vanguardas do mundo.

Do ponto de vista plástico percebe-se que se está obtendo nessas experiências o mesmo nível técnico do que se realiza na Europa e EUA, porém no campo poético é pela riqueza de informação que se pretende lançar às novas gerações na criação.

P — **Como está o artista comprometido com uma arte nacional?**

EAV — O conceito de nacionalismo artístico está ultrapassado; seguindo o caminho da arte contemporânea o folclórico está superado. Assim, por meio da troca de informações e também, por exemplo, através desta exposição, vê-se que existem uma série de temas e intencionalidades constantes que estão baseadas em princípios muito semelhantes; isto apesar das distâncias e às vêzes da falta de comunicação direta.

O único compromisso nacional do artista é criar informação nova situando seu país dentro da vanguarda internacional.

P — **Hoje em tôdas as manifestações coletivas de arte, há uma grande dificuldade de estabelecer limites distintos entre os diversos gêneros. Como vê êste fato?**

EAV — Os gêneros como tais acabaram e inclusive, do ponto de vista social, o artista. Como elemento da sociedade, êle deve converter-se em um trabalhador-criador assimilado a um conceito de massa, para não criar estrutura de tipo classista, que levaria obrigatòriamente à aceitação dos gêneros. Como conseqüência do fim dos gêneros o espectador adquire a possibilidade de optar segundo sua cultura.

P — **Qual deve ser a atuação do artista no momento social?**

EAV — A intelectualidade da Argentina não tomou consciência. Seu compromisso situa-se no nível estético e não no social e as posições são manobradas, cada um visando manter-se por cima e dentro da estrutura vigente.

Acho que esta atitude não é correta. Sinto grande admiração pelo país onde o intelectual se joga.

Por outro lado não aceito a arte engajada em nenhuma tendência, porque creio que o artista contemporâneo é o único O exercício desta liberdade é a exemplo de liberdade absoluta. sua forma de luta e o seu **engagement** é um compromisso neste nível.

P — **E a sua opinião em relação ao poeta como tal?**

EAV — Estou em desenvolvimento cumprindo ciclos, e considero que fui artista até a exposição atual. O conceito de exposição não preenche os requisitos exigidos pelo meu trabalho e está irremediàvelmente caduco todo aquêle habitat que encerra uma obra.

A despeito das intenções do artista, sua posição foi criando uma elite.

Não satisfaz o papel do artista, porque o divórcio que a sociedade tem como artista está em seu próprio nome, que é rótulo de uma imagem de intocabilidade, pôsto que para a mentalidade popular o artista se converte em um sêr diferente. A solução é o aproveitamento do contato direto com a massa e como melhor meio para esta comunicação postulo e espaço aberto (ruas, praças, etc.). A troca dos têrmos tem razão de ser, pois os títulos apresentam já como ressonância uma imagem clássica, e com ela anula-se êste prejuizo. Por exemplo a atitude do público em relação à exposição é típica, pois êles vão medi-la com um metro totalmente fora de propósito — lògicamente os que têm o conceito de poesia tradicional, armam-se de uma base errada, agarrando-se a valores que não são mais mantidos nos trabalhos apresentados (horizontalidade, verticalidade, metáfora etc.).

P — **E sôbre o caráter geral da mostra?**

EAV — A exposição é nova do ponto de vista da semiótica, pois há realmente um avanço na comunicação.

Ana Maria Gatti, destruindo os gêneros apresenta com seu trabalho sonoro uma arte total. Também Wlademir Dias-Pino com seus objetos, liberta-se. O resto está muito ligado ao gênero poesia.

P — **Agora, fazemos uma pergunta importante para os leitores. Como vê a poesia brasileira de vanguarda?**

EAV — No primeiro momento a nossa informação estava baseada no Grupo Concreto de São Paulo. Posteriormente, pelo intercâmbio de publicações fomos conhecendo a medida exata da riqueza de diferentes grupos, ainda ocultos pelos interêsses de uma informação falseada, que fazia crer que o único movimento existente no Brasil era a Poesia Concreta. O recebimento da publicação PONTO, órgão oficial do poema-processo impactou a todos nós e deu a dimensão de novas propostas que superavam o concreto e colocavam a poesia experimental brasileira dentro das correntes mais avançadas internacionalmente. Ao mesmo tempo a visita tua e de Neide, permitiu receber informação baseada em um intercâmbio de idéias que me fizeram encontrar pontos coincidentes com alguns autôres do grupo do poema-processo, as quais me permitem aventurar a formação de um da às premissas já apontadas. grupo internacional que respon-

P — **Por que chamaram à exposição de novíssima?**

EAV — Uma exposição sempre requer a busca de um título de impacto, um gancho que por meio do assombro aprisione uma sociedade que não ia assistí-la por sua própria vontade. Pensou-se, por algumas pressões que se repetem, chamá-la de outro nome (Exposição Internacional de Poesia Concreta ou também Exp. de Poesia Experimental de Vanguarda). Posteriormente isto ficou sem efeito porque entendeu-se que ao nomear poesia concreta se estaria abraçando todo o panorama experimental da poesia que, não responde de modo algum aos princípios a serem levados em conta para compor um poema concreto.

Quanto à "vanguarda", êste têrmo sofreu o desgaste do uso indiscriminado. Escolheu-se em definitivo Expo/Internacional de Novíssima Poesia/69, porque destacava a possibilidade do têrmo concreto e eliminava por meio de um nôvo significado, o surrado "vanguarda".

P — **Finalmente Vigo, há interêsse de vocês em aumentar o intercâmbio com o grupo do poema/processo? Participaria você de uma exposição?**

EAV — É claro que é sempre importante ampliar o intercâmbio, inclusive dentro do conceito já mencionado da internacionalidade do trabalho criador.

Quanto a mim estou interessado em expor no Brasil desde que se neguem os gêneros (a linearidade) e em espaço aberto (praça, rua etc.).

JORGE DE LUJÁN GUTIÉRREZ

P — **E você Jorge, qual a sua posição frente à poesia?**

JLG — Sou e serei sempre um poeta, na medida em que poeta é todo o que trabalha na área da linguagem. Ser poeta é um modo de viver e uma atitude geral. E a arte não é uma teoria, senão um ato de liberdade.

P — **Que acha da Exposição e da situação atual das artes?**

JLG — A exposição é importantíssima pois é a primeira vez que o público argentino tem uma real consciência do que seja a renovação da linguagem. Por outro lado há uma desintegração das artes que leva, à integração entre elas.

P — **Fale-nos a respeito de seus trabalhos?**

JLG — "O diário" é a poesia do cotidano. Tècnicamente é levar um "mass media' a um recinto estético com o elemento fundamental de poetizar um objeto feito (**ready-made**). A extensão e altura não são o problema e a presença é até fatigante. Um jornal diário é um pedaço da vida: crime, amôres, arte, esportes e coisas que tais. O espectador elege aquilo que deseja ler.

No outro, que consiste de um flan pintado de dourado, a idéia é a mesma. É um livro-objeto onde a matriz é poetizada e colorida, com a côr funcionando como atitudes e não como símbolo. Dá-se o mesmo que "o diário" — a eleição do que se gosta e do que interessa mais.

LUIZ PAZOS

P — **Luiz, sua conceção de espaço é muito atuante em seus trabalhos. A "Tôrre de Babel", que é uma alta pirâmide com signos nas faces é muito importante na exposição. Fale-nos dela.**

LP — Interessou-me colocar a "Tôrre de Babel", na exposição, porque ela cria uma espécie de caos no ambiente. Pensa-se na história da separação das línguas em um local onde se realizam inúmeras modificações na linguagem.

É um poema volumétrico que cumpre um processo de 5 variantes onomatopaicas no espaço. Os sons têm significado cambiante que se vão desintegrando: ordem, alarma, ruptura, desordem, agressão e desintegração. O outro aspecto é que se trata de uma leitura ativa pois o espectador caminha em volta, para ver. O ideal é que fôsse de madeira, para ser um *quebra-cabeças gigante* que mostrasse melhor a ordem em mudança. Na poesia tradicional não interessa o espaço gráfico, na experimental o espaço gráfico é ativo. A mim, interessa o espaço real que é um estágio mais avançado.

CARLOS RAÚL GINZBURG

P — **Seus aviõszinhos de papel foram a festa do público. Que sentido têm os seus trabalhos?**

CRG — Não há uma teoria prévia. A posteriori talvez haja conexão entre a poesia de vanguarda e os movimentos políticos avançados: qualquer obra que o público toca é desalienante.

A obra surgiu quando pensei em fazer aviões: ocorreu que queria fazer aviões e então os fiz. E têm a sua função: de um lado o ato de quem os lança e de outro os aviões jogados, girando, complementam o contexto. Ao voarem dentro de seu campo estético se incorporam às diferentes realidades da sala: as pessoas, as obras, as paredes, etc. A obra não é o aviãozinho — é o público jogando e o público que se integra para circunstantes que o olham.

A arte já está no sentido lúdico, e o seu problema é a participação — o "hapenning" de certo modo esgotou isto. O importante é que os jogos (avião e lata) apresentados, coincidem com os impulsos do público e se transformam em atos do participante, que os objetos desencadeam.

No jôgo, tudo fica em seu âmbito enquanto que a lata e os aviões se abrem mais, até à realidade (chocam-se com pessoas, com outras obras, perturbam, etc).

P — **Então para você a arte é ludismo?**

CRG — A arte não é sòmente lúdica. Meu trabalho procura modificar a realidade. A exposição seria totalmente diferente sem os aviões e a lata; como realidade ela foi atingida. Êles funcionaram no DiTella e foram feitos para êle. Para a "Plaza de Mayo" seriam preparadas obras adequadas: elas devem responder aos contextos. O que fizesse para a "Plaza" não serviria para o DiTella pois a idéia implica em usar elementos locais para fazer poemas.

ANA MARIA GATTI

P — **Que objetivos pretende alcançar com seus trabalhos?**

AMG — Minha ambição máxima é trabalhar com as conexões cerebrais do espectador. O tempo é o limite, pois o espectador não pode perdê-lo. Em geral todos são ocupados. O público que vai ao DiTella não interessa — o importante é o público/povo e esta gente não tem nem tempo para ir a uma exposição. Êle é o elemento humano puro sem condicionamentos estéticos determinados e seria bom realizar trabalhos que êle encontre nas ruas (uma espécie de cabina telefônica de poesia), nos trens, nos colégios, onde enfim cada uma faça poesia.

A estética clássica não interessa e sim aquilo que pode impactar o espectador nos circuitos cerebrais.

O limite é físico-intelectual e há que ampliá-lo, dando possibilidades de vida intensa.

P — **E como tem realizado êstes objetivos?**

AMG — Um artista está sempre em evolução e no meu caso utilizava inicialmente troca de estruturas por meio do movimento de luzes e da ação do espectador sôbre o trabalho. Na Bienal de Paris em 1967 utilizei quadros de açúcar que o espectador mexia, jogava e comia; o ato de comer é a transformação de energia e o fator aleatório. Depois comecei a produzir bloquinhos de acrílico onde coloquei fôlhas de papel com inscrições que se liam por reflexão e o seu conjunto era um "livro": a participação era o manuseio. As colunas de acrílico que exponho no DiTella são grandes proposições lingüísticas multiplicando a idéia primitiva dos paralelepípedos: na fase do movimento a participação era a escolha das palavras percebidas e nas colunas a participação é o deslocamento do espectador. Creio na arte total e o meu objeto sonoro é, enfim, a resposta que almejava; nêle os atôres são passivos e atuam quando o expectador ordena. Muda qualitativamente a relação do ator como o espectador.

Faço poesia como choque, para desvirtuá-la e acabar com a poesia como gênero dando a ela um papel de impacto. Separar gêneros é limitar. Só assim se chega a uma arte total que utiliza cada tipo nôvo de material criado, para a consecução do objetivo final, incorporando e superando cada etapa, sem limitação. Brevemente vou apresentar uma cenografia, com tendência política definida, para atingir melhor as proposições finais.

Figure 3: Álvaro de Sá. Newspaper cutout *Jornal do Escritor*, with an interview made to Edgardo Vigo due to *Expo Novísima*, October 29th, 1969, p. 11. 1 paper sheet with 1 journal piece stick and preserved by Vigo. Archive: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina. Source: ARCAS-FaHCE, UNLP, Vigo Collection.

Álvaro de Sá's interview with Edgardo Vigo for *Jornal do Escritor*,[2] entitled *Poesia de vanguarda na Argentina*, is a crucial document to understand the relationship between the PP group and Vigo. It was made in March 1969 during the *Expo Novísima* and sought to inform the Brazilian and Latin American public "*a par das idéias do grupo e de suas aspirações*". It also adds that, in Argentina, these artists "*trabalham em pé de igualdade com as vanguardas poéticas do mundo […] e seus poemas de elevado teor informativo mobilizaram bastante o público frequentador*" (De Sá, 1969, p. 11).

The *Boletín* of the *Expo* (Expo/Internacional…, 1969) emphasizes that Argentina, having received the avant-gardes late, needed "the latest" to create new images. The exhibition sought to overcome Argentina's backwardness and epigonal position with respect to Europe (and de Sá's interview confirms this). Also, Romero Brest summarized in the *Gacetilla* that the exhibition aimed to "inform", "highlight the polemic, create the necessary revulsive and enrich the practice of art in our country by responding to the vital and technological needs of our days"; in line with the "policy of openness in art" that Di Tella intended.

The exhibition sought to show the "success 'in the world' of Argentine artists before the local public" and overcome "dependence" (Giunta, 2008, p. 28). The international surpassed interregional contact for the transnational: "*Pela 1° vez se trouxe à Argentina uma exposição de un ramo de arte que atualiza a informação de todo o campo experimental […] procurou dar-se a ela a maior heterogeneidade possível proporcionando uma idéia global do trabalho das vanguardas do mundo*" Vigo says. Thus, "*do ponto de vista plástico percebe-se que se está obtendo nessas experiências o mesmo nível técnico do que se realiza na Europa e EUA, porém no campo poético é pela riqueza de informação que se pretende lançar*" (Vigo *apud* De Sá, 1969, p. 11). Vigo highlighted the overcoming of "folklore" and emphasized the exchange of information and the compatibility of "themes and intentions".

Both Vigo and de Sá advocated overcoming a national art,[3] promoting the heterogeneity of experimental practices and tending towards the "global simultaneity of the work of the world's avant-garde" through the exchange of information; therefore "*o único compromisso nacional do artista é criar informação nova situando seu país dentro da vanguarda internacional […] A exposição é nova do ponto de vista da semiótica, pois há realmente um avanço na comunicação […] O resto está muito ligado ao gênero poesia*" (Vigo *apud* De Sá, 1969, p. 11).

Vigo's response focuses on information, exchange among artists and with the public, and on generating communication spaces to observe the constants among avant-garde groups. This

---

2 Directed by José de Jesús Louzeiro. From 1969 to 1971, he directed the circulation of *Jornal do Escritor* (Writer's Newspaper), a decisive organ for the foundation of the writers' union in Rio de Janeiro, the first to be created in Brazil. During the same period, as a contracted professor, he taught Publishing and Graphic Techniques at the UFRJ School of Communication.

3 "*O conceito de nacionalismo artístico está ultrapassado seguindo o caminho da arte contemporânea o folclórico está superado. Assim, por meio da troca de informações e também, por exemplo, através desta exposição, vê-se que existem uma série de temas e intencionalidades constantes que estão baseadas em princípios muito semelhantes; isto apesar das distâncias e às vezes da falta de comunicação direta*" (Vigo *apud* De Sá, 1969, p. 11).

international projection makes it possible to situate his country within the international avant-garde and to postulate, among other issues: the open space (*ruas, praças*) – coincidentally with the PP group –, the concept of outdated exhibition, and an "*imagem de intocabilidade*" (image of untouchability).

However, it is worth noting, in contrast to what we said about the strategic objective of this exchange between Vigo and de Sá to weigh the hegemony of São Paulo concretism, the following. In response to de Sá's question about how Vigo views Brazilian avant-garde poetry, the latter calls for a "broadening of experiences of what was happening in Brazil", because he received "false information"; specifically, he affirmed: "through the exchange of publications" we came to know "the exalted measure of the wealth of different groups still hidden by the interests of a false information that made us believe that the only existing movement in Brazil was concrete poetry" (Vigo *apud* De Sá, 1969, p. 11).

A second indispensable document to understand the Vigo-PP contact is a 1969 essay written by Vigo himself and entitled *De la Poesía Proceso a la poesía para y/o realizar*, which consists of theoretical material, reproductions of works, loose sheets and assembled in a container envelope. On page 3 Vigo writes:

> Within the vast, complex and contradictory field of "NOVISIMA POESIA" we have chosen the development of some tendencies that make possible its activation [...] We will present the latest variants that are [...] the result of a change of structures (whose bankruptcy begins at the beginning of our century) of art in general and in each of its branches in particular. We would define "POETRY/PROCESS" as the theoretical-practical starting point that allows the initiation of a "POETRY TO ARM" which in turn makes possible a "POETRY TO AND/OR TO BE PERFORMED" (Vigo, 1970, p. 3, capital letters in original).

Here we see how the PP is a strategic reference to make explicit the various stages of participation in art that would confront "contemplative statism" because *participation-conditioned* destroys "the concept of the untouchable, mysterious object, out of contact with our senses". For Vigo, PP is "one of the most activist and revulsive movements of poetry" because it evidences a: "awareness of this phenomenon, unleashing 'poetic images' through 'keys' (words, visual images, objects) that allow the addition of other heterogeneous elements or the removal of some of them by an active participant who goes from recreator (interpretation of the thing) to creator (modifier of the image)" (Vigo, 1970, p. 3).

Vigo describes the "poetic objects" of Dias-Pino, Hugo Mund Jr., Neide and Álvaro de Sá as elements that deconstruct the *viewer-participant*, who must "compose" (remove or add elements). After introducing other *Expo* participants, he dedicates a section to PP:

> The step taken by the Brazilian components of the movement "POESIA DE PROCESO", so called primitively, to become the current "POESIA/PROCESO" was not by spontaneous generation. We must pay a just tribute to Brazil, a country that with its advanced poetry currents became quantitatively the driving center, adding to this the qualitative values that were born within these contemporary experimental currents with the "NOIGANDRES DE SÃO PAULO Group, better known as the group of POESIA CONCRETA" (Vigo, 1970, p. 7, capital letters in original).

Then, "the poet/processes" are for Vigo "the result of a national evolution of the poetry *novísima*", "overflow the concretos and praxists" and are located in a "previous stage of the poetry to assemble" (pp. 7-8) promoted by Vigo.

o poema processo como
OBRA ABERTA

Wagner Corrêa de Araújo

Partindo do conceito de "obra aberta" que, segundo Umberto Eco, "é aquela que é levada a seu têrmo pelo intérprete no momento em que a goza estèticamente", constatamos a existência, então, de um campo infinito de possibilidades criadoras, tanto quanto de opções oferecidas ao consumidor.

Realmente, pode-se observar que, atualmente, um autor, no ato de realização de sua obra, já se preocupa em estruturá-la em abertura, o que vale dizer deixá-la em estado de suportar as mais variadas interpretações. Nossa época não permite mais, por sua própria contingência histórica de descobertas e redescobertas constantes, que o artista crie algo especificamente completo, acabado, onisciente, com o objetivo de afirmação pessoal e exclusivista, a que o leitor ou intérprete deve submeter-se como mero observador. Isto seria (e o foi por muito tempo) fazer da arte uma forma de religião, estruturada em verdades absolutas, incontestáveis, dogmáticas. Ao contrário, o pensamento de Umberto Eco é de que, sendo a obra dirigida naturalmente ao int.rprete, cabe a êste também o direito de manipulá-la e de retirar dela o que considera a sua verdade estética. A importância da "obra aberta" está, exatamente, na possibilidade que oferece de uma fruição por "mil maneiras diferentes", dependendo dos diversos encontros com ela, fazendo-a "reviver numa perspectiva original" a cada contato. É, citando ainda o filósofo italiano, como se o criador entregasse ao intérprete as peças de sua invenção, desinteressando-se aparentemente do que lhes venha a suceder ou o que daí pode resultar como objeto final.

Diríamos melhor, talvez, que o criador mostra pelo receptor de sua obra um respeito nôvo por sua inteligência, dando-lhe uma participação ativa na inventividade, no fazer. Condenando tôda obra de arte que pretenda manter uma significação absoluta e definitiva, *fechada*, Umberto Eco fala na necessidade de uma pluralidade de soluções para o intérprete, valendo-se de uma citação de Mallarmé: "Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poeta, que é feito da alegria de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho".

A partir dêsse procedimento, em que se vai descobrindo ou recriando o significado de uma obra, somos levados naturalmente a considerar a importância do método estruturalista, pois não se chegará a uma completa e perfeita compreensão da obra se não se analisar cada um de seus elementos e a função que tem no todo, constituído pelo sistema de relações a êle inerente. No instante em que tomamos consciência de estarmos diante de uma "obra aberta", cabe-nos levar em conta a validade de uma desmontagem estruturalista, essencial para a apreensão e avaliação de seu espectro amplo.

É claro que isto não quer dizer que a interpretação do leitor, no caso da palavra escrita, do observador, no caso da pintura, ou do ouvinte, no caso da música, o torne "dono da verdade", de tal modo que pretenda excluir o autor ou substituí-lo por uma certeza pessoal e absolutista. Isto seria quase tornar desnecessário o inventor primeiro que, no entanto, permanece (ainda que dando total liberdade de visão e manipulação) como o fundador de uma arquitetura estética. É o que adverte Umberto Eco: "o autor oferece ao gozador, numa palavra, uma obra *por acabar*: não sabe exatamente como é que a obra pode ser levada ao seu têrmo mas sabe, no entanto, que a obra levada a têrmo será sempre a sua obra, não outra, e uma vez encerrado o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, embora organizada por outro de uma maneira que êle não podia prever completamente, dado que em essência tinha proposto possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento".

Permitimo-nos agora tentar uma aproximação, ainda que superficial, dos pontos de vista do autor dêste trabalho fundamental que é o tratado sôbre a "Obra Aberta", com o recente movimento de vanguarda literária que se rotula sob o nome de "Poema-Processo".

"O concretismo parou na soleira", "não vejo saída", são frases que se repetem nas novas gerações de poetas brasileiros, constatando uma possível crise da poesia no momento. Parece-me que, passada a primeira euforia trazida pela descoberta de novas formas poéticas pelo concretismo, verificou-se que o movimento já atingiu o seu ponto máximo e, conseqüentemente, final, ou que simplesmente seus próprios mentores conscientizaram a sua pouca funcionalidade de comunicação. De qualquer maneira, somos forçados a admitir que a poesia está atravessando um difícil período de crise, que se poderia resumir numa interrogação angustiosa: "o código verbal foi superado e por que será substituído?" Mas, para cada crise ou problema, surgem sempre possíveis soluções ou "saídas". Uma dessas soluções — proposta por jovens que, evidentemente, acreditam na permanência da arte — é o movimento poema-processo. Será, de fato, a saída digna e correta? Não nos sentimos aptos a responder a uma questão que apresenta tanta complexidade, como a da subsistência da poesia no mundo tecnológico, mas podemos, pelo menos, encontrar no poema-processo, um fundamento que é válido em qualquer tempo: a sua atitude consciente de pesquisa.

Se observarmos com mais atenção o crescente número de movimentos poéticos surgidos em todo mundo, como a poesia cinética, espacial, lexodrômica, experimental, praxis, etc. — talvez tenhamos de concluir que a poesia ao invés de atravessar um período de crise, está, pelo contrário, em ebulição constante e criativa. É nesta fermentação que o poema-processo se insere como postulação válida, quando se propõe uma tomada de posição do homem frente ao nosso mundo eletrônico.

Voltando a Umberto Eco, poderíamos então inferir que o poema-processo é dos movimentos que mais se enquadram no conceito de "obra aberta", pois a sua base teórica implica em abertura essencial, e cada vez mais crescente, como sua própria razão de ser. Isto porque se rebela contra todo imobilismo e paradigmas literários, busca a movimentação, requer, antes de tudo, a intensa participação do consumidor, já não apenas num plano de visualização e utilização do espaço gráfico (como no concretismo), mas também no plano de condição do poema como objeto manipulável. Aliás, esta concepção tem servido aos detratores do poema-processo, que vêem nêle mais um compartimento das artes plásticas do que poesia. Abolindo o uso da palavra, o que interessa aos jovens e combatentes escritores é a criação de processos informacionais. O poema deixa de ser objeto de museu, para tornar-se objeto de uso imediato, livre de qualquer constrangimento formal, destinado ao consumo direto e amplo. Segundo Wlademir Dias Pino, o mais maduro e consciente criador do movimento, "o poema-processo é uma abertura constante: criação teoria. Desde a reformulação das manchetes diárias nos jornais (colagens), isto como cultura de massas, até seu nível mais elevado, inauguração de processos informacionais". Esta abertura é proposta de maneira tão ilimitada que se chega a dizer mesmo que "essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida".

Limitamo-nos, aqui, à tentativa de assinalar que, com Umberto Eco e outros filósofos da modernidade, da informática, da comunicação de massas, o poema-processo busca, sobretudo, não se submeter à acomodação e à rotina, acompanhar, de olhos e espírito atento, a era de progresso, de transição, de evolução e de descobertas que é a nossa.

Quando se fala de poema-processo, não se pode deixar de citar seus dois veículos de divulgação: o "S/L/D" (suplemento literário da cidade de Cataguases) e a revista "Ponto", que já atingiu o seu 2.º número. Cataguases mantém, desta forma, sua tradição vanguardista, de modernidade, iniciada nos idos de 1927 com a famosa revista "Verde". "Ponto" é uma publicação que é para o poema-processo o que tem sido a revista "Invenção" para o concretismo.

Fecundo em sua pragmática e postulação crítica, acreditamos que o poema-processo, como todo movimento de inovação, é, no mínimo, uma didática, um aprendizado, uma conscientização do fenômeno poético, que merece a atenção de todos quantos compreendem que a literatura é ıo — e dos mais sérios e vitais.

Figure 4: Wagner Corrêa de Araújo. *O poema processo como obra aberta*. Newspaper clipping, *Jornal do Escritor*, Rio/Brasília, Year II, n. 10, 1970. 1 paper sheet with 1 journal piece stick and preserved by Vigo. Archive: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina. Source: ARCAS-FaHCE, UNLP, Vigo Collection.

A third document that can function as a counterpart is a newspaper clipping entitled *O poema processo como obra aberta*, written by the journalist specialized in culture Wagner Corrêa de Araújo[4] and which was also published in *Jornal do Escritor*. In this text the author approaches – based on Umberto Eco's postulations on the concept of open work – with "*o recente movimento de vanguarda literária que se rotula sob o nome de 'Poema-Processo'*" and sharply refers to the stagnation of poetry:

> *'O concretismo parou na soleira', 'não vejo saída', são frases que se repetem nas novas gerações [...] somos forçados a admitir que a poesia está atravessando um difícil período de crise, que se poderia resumir numa interrogação angustiosa: 'o código verbal foi superado e por que será substituído?'* (Corrêa de Araújo, 1970).

The newspaper clipping that takes up the changes that motivated the organization of the *Expo* was received by Vigo (probably from Brazil, through Alvaro de Sá, a year later) and kept by the artist from La Plata because it includes a photographic reproduction of the Brazilian objects exhibited at the *Expo Novísima*. Thus, this network of documents makes it possible to triangulate these exchanges.

Alvaro de Sá: *Expo* participant observer

To conclude, we will take up one last unpublished document that was found in the personal archive of Neide Dias de Sá in Rio de Janeiro, during the year 2013 from a doctoral research stay at PUC-Rio and included in the doctoral thesis (Barisone, 2017).

Álvaro de Sá's notebook is an invaluable document for research on *Expo Novísima/69*. This unpublished notebook offers a unique personal and contemporary perspective on the *Expo*. Unlike the official records, his annotations and drawings reveal the aspects that most caught his attention, his emotions and interpretations of the works.

In a gridded Soter notebook, of school use in the 60s and Argentinean industry, de Sá notes data (for example: "*Exposição 1969 Argentina*", omitting the complete denomination) and a chronogram of the event. His annotations and drawings, with a predominance of visual and textual elements, include the description of colors, author, provenance and title of the work. For example: Gerhard Rühm (Germany) "*Ideogram*"; de Sá draws a circle and writes "*letras em branco, fundo preto*".

---

4 He was Jury of Prêmios de Teatro 2018 - Botequim Cultural, Associação dos Produtores Teatrais and Brasil Musical. Was director of Manchete Verdade, Caderno 2, Cadernos de Cinema, Curta Brasil (TVE/ TV Brasil) programs. He directed the documentaries Balé Teatro Guaíra 30 Anos and O Grande Circo Místico.

Likewise, he alternates words in Portuguese and in Spanish *Alemania*/*Alemanha*; a product of what he probably reads in Spanish in the descriptions that accompany each piece.

The first visual poems are, above all, concrete figurative poems linked to typographic use; then as he walks through the exhibit, he details other objects, such as the "poem cone", by Liliane Lijn (England): "*cone transparente com letras azuis, cone branco opaco com letras azuis, base circular. Os cones são montados sobre discos e suas velocidades de rotação variam*". Lijn's description of this object in the *Expo* is very interesting because it makes it possible to distinguish colors in images preserved in black and white, which otherwise would not be distinguishable. It also includes a description of how these objects move.

Also, de Sá analyzes works such as *Demostenes* by Ernst Jandl, noting the horizontal degradation of the word and writing a brief description and analysis of what he observes: "*A palavra demostenes vai se degradando na horizontal por perda das letras. Na última coluna as letras mudam de nível formando palavras*".

Finaly, De Sá uses the word "*bom*" for objects of his interest, especially those linked to sound poetry and symbolic coding, such as Tom Phillips' proposal: "*4 serpentes em vermelho e preto. Linhas verticais azuis, embaixo uma explicação de 'tocar' a música da notação semiótica. Pode ser 'tocada' por 5 ou menos e dá umas direções de como interpretar. As côres preta, vermelha e azul serão codificadas de modo que ... opta por novos sons, etc.*"

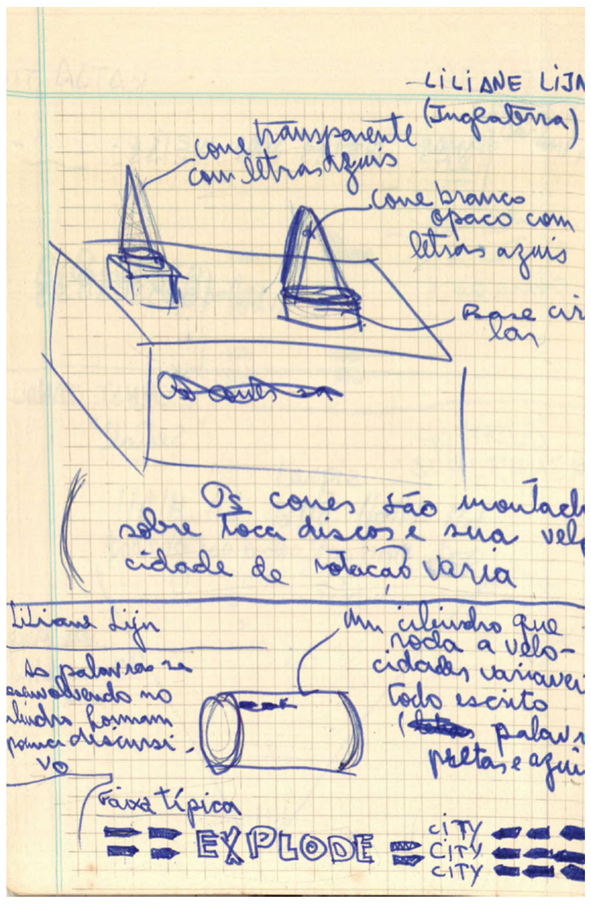


Figure 5: A page from Álvaro de Sá's personal notebook featuring his drawings and notes on works by E. Jandl and L. Lijn, as seen at the *Expo Novísima*, March 1969, Buenos Aires. Neide Dias Sá Archive, Rio de Janeiro, Brazil. Photo by Barisone.

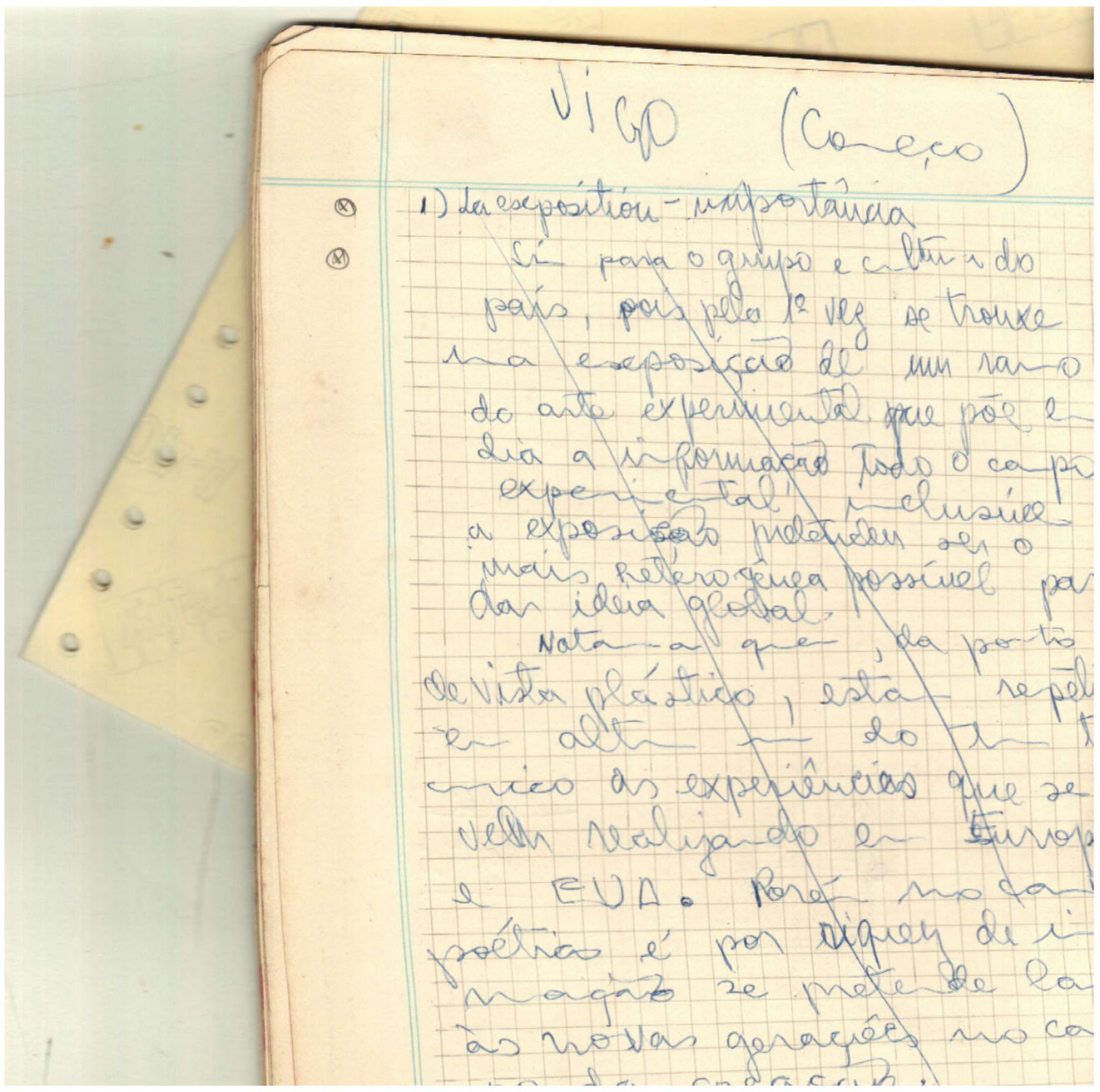


Figure 6: Handwritten notes and transcriptions by Álvaro de Sá from his interview with Vigo, March 1969. This document is part of his personal notebook on the *Expo Novísima*, Buenos Aires. Neide Dias Sá Archive, Rio de Janeiro, Brazil. Photo by Barisone.

Sá's notebook refers us to Ranciérè's vision in *The Emancipated Spectator* (2010) of the autonomous work of art, which exists independently of the creator and the viewer. Spectators, like de Sá, do not operate as a unit, they highlight their individualities and become active actors in art because emancipation places them in a place where they do not recognize themselves and forces them to enter rather than passively wait.

From this place, Sá's notebook seems to register that the artist's visit to the *Expo* would have several functions: artistic updating in the field of experimental poetry (in that sense, the exhibit is an academic and self-taught exercise for the artist), the gathering of information for future writings (the artist-critic who visits the exhibit and then writes a review in *Jornal do Escritor*), that of the visitor who is amazed-surprised by what he sees (while touring, he writes). What is certain is that all these functions underline the idea that the *Expo* is not just "a mere game", but that something of the order of the production of knowledge is activated and transformed by it.

With what has been said above, we wonder why Sá's paper is important. It is a perspective of the *Expo Novísima* as a participant observer; in that sense, Sá is an emancipated spectator. At the moment, we have references from the media (newspapers, magazines, interviews) and references from the management of the event. However, this is a perspective of the observer-participant at the same time as the opening of the exhibition in 1969 in Buenos Aires.

From the inclusion of clarifications on colors as opposed to the black and white photographs that provide data on the exhibited objects, through the descriptions of those objects and their movement (for example, the case of Lijn) to the detection of a greater choice of concrete poetry modalities and German authors, this record is essential and has been overlooked in projects of reconstruction of the *Expo Novísima* in recent years.

Likewise, we could think that Sá, unlike the "voyeurs" and "passers-by" who circulate through the exhibition spaces, exercises the role of "art public"; that "specialized public that must comply with at least one elementary requirement: the awareness that what they are confronted with is, in fact, a work of art. Then the second expected aspect [...] will be the ability to delve into the meanings of the work, to interpret it" (Oliveras, 2011, p. 124).

In this respect, it is evident what this *Expo Novísima* gives to see: on the one hand, a type of audience that recognizes that the exhibition is an ingenious game, "a crazy poetry". On the other hand, the one that understands – like Sá – that the exhibition poses a problem regarding how to make poetry.[5]

Based on the above statement, it is necessary to consider that the *Expo* presents itself in an ambivalence with respect to Edgardo Vigo's postulates. Although the Di Tella was the institutional space linked to the avant-garde and the new in the sixties and very distant from other more conservative and traditional exhibition spaces in the city of Buenos Aires, it was still an exhibition in an institutional, consolidated and closed space. In this transition, Vigo in turn encourages going out to the street, touchable art, presentation and participation rather than the contemplation of the work in a museum or gallery. And here the strategy is, on the contrary, to institutionalize/legalize the modalities of experimental visual poetry; because many of his colleagues – among them the Sá couple – know that what is there is also art and not a minor game linked to madness or perhaps both. In an art world made up of artists, who were the art theorists and historians, curators, critics, collectors, who activated this knowledge about experimental poetry? Initially, the theorists of these productions were the artists themselves; art historians and critics such as Romero Brest claimed to be unaware of these practices; the collectors were also the artists themselves, who through the exchange of magazines and works simultaneously safeguarded their own archive.

As we have demonstrated, the exhibition *Novísima Poesía/69* marked a pivotal moment for experimental visual poetry in Latin America, fostering an unprecedented transnational exchange of ideas and artistic practices. Through the participation of the PP movement from

---

5 "For a certain type of audience (the one outside the work), what the museum open to a new paradigm offers as art is nothing more than a witty game, a joke or a fait de scandal designed for the artist's fame, with positive effects on the market. For another type of audience, the works ask questions; they are presented, therefore, as a 'problem' to be solved. A problem that will be the source of a new pleasure -theoretical- that will be added to the (traditional) aesthetic pleasure" (Dickie apud Oliveras, 2011, p. 125).

Rio de Janeiro, Brazilian artists introduced a novel approach that expanded the boundaries of poetry, transforming it from a purely textual medium into a multisensory and participatory experience, and Edgardo Vigo have used these ideas strategically. This shift challenged conventional notions of poetry by integrating elements of visual and spatial poetics, thus inviting audiences to move from passive observation to active participation in the creative process. This innovative approach not only questioned the traditional divide between art and poetry, but also aligned with the spirit of the avant-garde, redefining the role of poetry.

Moreover, the presence of Brazilian artists at Buenos Aires' Di Tella Institute underscored the growing dialogue between the Brazilian and Argentine art scenes, marking a period of significant cultural and artistic exchange between the two countries. These exchanges reflected a shared aspiration to transcend traditional formats and create experimental networks that could sustain new artistic expressions amidst restrictive political climates. By forging connections across national borders, the exhibition helped consolidate a transregional movement within experimental visual poetry, strengthening Latin America's presence in the global avant-garde discourse.

References

5 FOLHAS de ofício com recortes colados da Revista Manchete – A poesia rasgada. *Revista Manchete*, n. 825, 10 de fevereiro de 1968. Disponible en: https://poemaprocesso.com.br/obra/1480/5-folhas-de-oficio-com-recortes-colados-da-revista-manchete-a-poesia-rasgada-revista-manchete-n-825-10-de-fevereiro-de-1968/. Consultado el: 10 febrero 2025.

ANTELO, Raúl. Dares y tomares. In: *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1982.

ARTUNDO, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina: um pais e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2004.

BARISONE, Ornela. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969).* Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2017.

BENJAMIN, Walter. El autor como productor. In: *Tentativas sobre Brecht.* Prol. y Trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus, 1975, pp. 117-134.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos. Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

CORRÊA DE ARAÚJO, Wagner. O poema processo como obra aberta. *Jornal do Escritor*, Rio/Brasília, ano II, n. 10, 1970. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

DE SÁ, Álvaro. Breve sinopse do poema/processo (1968). In: *Vanguarda - produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977, pp. 177-178.

DE SÁ, Álvaro. Poesia de vanguarda na Argentina. *Jornal do Escritor*, outubro de 1969, p. 11. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

DE SÁ, Álvaro; MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual.* Rio de Janeiro: Antares, 1983.

DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

EXPO/INTERNACIONAL de novísima poesia/69. Boletín Informativo n°1, Instituto Torcuato Di Tella, 1969. Archivo Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Artes Visuales, Buenos Aires.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GARCÍA, María Amalia. Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte moderno brasileño en la Argentina. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia,* Rosario, 2005. Disponible en: https://www.aacademica.org/000-006/258. Consultado el: 10 febrero 2025.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

GUASCH, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto impreso, 2007.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

MAURÍCIO, Jayme. Romero Brest, a arte brasileira e a Argentina. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 julho 1957.

NOGUEIRA, Fernanda. Poema/Processo en Br 60-70. Radicalidad y disidencia poética. *Tercer Texto*, n. 2, 2011. Disponible en: http://www.tercertexto.org/revista/numero-2/836. Consultado el: 10 febrero 2025.

OLIVERAS, Elena (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI.* Buenos Aires: Emecé, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2010.

RAUSSERT, Wilfried. ¿Hasta dónde llega la calle? Prácticas artísticas y el espacio público. *Ensayos InterAmericanos*, vol 10. Bielefeld: Kipu-Verlag, 2020. Disponible en: https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/5052/1/10-Raussert.pdf. Consultado el: 10 febrero 2025.

RIBEIRO, Marilia A. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte & política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998, pp. 165-177.

SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas.* Buenos Aires: Del Zorzal, 2003.

TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1955-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

VIGO, Edgardo Antonio. *De la Poesía Proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Editorial Diagonal Cero, 1970.

VIGO, Edgardo Antonio. *Diagonal Cero* (28 números), 1 al 28, 1962 – 1968, La Plata. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

VIGO, Edgardo Antonio. La poesía loca. *El Día*, La Plata, 13 abril 1969. Biopsia 1969. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Arte como experiência em cooperação internacional Brasil-Portugal

Pedro Henrique Villi Cavallari
Doutorando
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Jociele Lampert
Professora Titular
Centro de Artes
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Resumo: O presente texto descreve parte das ações do projeto de Cooperação Internacional entre o Estúdio de Pintura Apotheke, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, curso de Licenciatura em Pintura, e o curso de Artes Visuais do Departamento de Cinema e Artes da Universidade Lusófona de Lisboa. O projeto de cooperação se intitula Apotheke Internacional, foi contemplado no edital 026/2021 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), se compôs inicialmente pela incursão do Estúdio de Pintura Apotheke em Portugal e, atualmente, se consolida em rede. As ações têm embasamento no conceito de arte como experiência, com derivação para exposições de artes visuais e projeto de ensino comum às instituições participantes, a considerar o tema da subversão na pintura, eixo gerador de produção poética de artistas em formação e investigadores de pós-graduação.

Palavras-chave: Artes visuais, Cooperação Internacional, Arte como experiência, Pintura, Subversão.

Abstract: This paper presents part of the actions of the International Cooperation project between the Apotheke Painting Studio, the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, Bachelor's Degree in Painting, and the Visual Arts course of the Lusófona University in Lisbon. The cooperation project is entitled Apotheke Internacional, was contemplated in the 026/2021 call for proposals from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), was initially composed of the Apotheke Painting Studio's incursion into Portugal and, currently, is consolidated into a network. The actions are based on the concept of art as experience, with derivation for visual arts exhibitions and a teaching project common to the participating institutions, considering the theme of subversion in painting, an axis generating poetic production of artists in training and postgraduate researchers.

Keywords: Visual arts, International Cooperation, Art as experience, Painting, Subversion.

Extensão universitária em cooperação internacional

O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, por meio da articulação entre o projeto de extensão universitária *Estúdio de Pintura Apotheke* (UDESC-CNPq) e o projeto de pesquisa *O estúdio de pintura como um laboratório de ensino e aprendizagem em artes visuais*, desde o ano de 2014, promove ações de extensão, projetos de ensino no âmbito da graduação em Artes Visuais, Design e Moda, projetos de iniciação científica, investigações de mestrado e doutorado no campo das artes visuais. Incorporou, a partir de 2023, atuação internacional com fomento público à cooperação internacional por meio da chamada pública 026/2021 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O Edital para chamada pública Nº 26/2021 de Apoio à Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação: Bolsas no Exterior, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) tornou-se público no ano de 2021, com o seguinte objetivo: "Apoiar projetos conjuntos de pesquisa que visem contribuir significativamente para o desenvolvimento científico, tecnológico e a inovação do País, por meio da concessão de bolsas no Exterior em todas as áreas do conhecimento".

Figura 1: À esquerda, Profa. Dra. Jociele Lampert e Me. Pedro Henrique V. Cavallari a ministrar o *workshop* "Aprender com Johannes Itten" na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. À direita, participantes das comunidades interna e externa à Universidade. 2023. Acervo Estúdio de Pintura Apotheke.

De fevereiro a agosto de 2023 foi desenvolvido com tal apoio do CNPq, o Projeto *Apotheke Internacional*, braço do Programa de Extensão, por meio do qual foram recebidos na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, quatro membros do Estúdio Apotheke. Tendo atuado como investigadores visitantes no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA-FBAUL), desenvolveram ações de ensino, pesquisa e extensão naquela instituição, tais como: acompanhamento de projetos de ensino, aulas abertas, workshops, visitas técnicas e entrevistas com artistas, professores e investigadores portugueses, em âmbito previsto pelo Edital 026/2021-CNPq: de Cooperação Internacional.

O que, primeiramente, se configurou como imersão dos investigadores visitantes no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA-FBAUL), em forma de duas bolsas de doutoramento sanduíche (CNPq-SWE) e duas de pós-doutoramento (CNPq-PDE) contempladas pela seleção na chamada, por meio de todas as ações desenvolvidas em solo português, atualmente se desenvolve para parceria institucional em forma de exposições de Artes Visuais, curadorias, projetos expositivos, projetos de pesquisa, projetos de ensino e de extensão que envolvem mais de quarenta investigado-

res, artistas e professores em grupo oriundo deste contexto de cooperação internacional, nos âmbitos de graduação e pós-graduação, estabelecida entre a Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil, e as portuguesas Universidade de Lisboa e Universidade Lusófona.

As referidas ações são chanceladas e consolidadas também por instituições de fomento à cultura, como a Fundação Cultural BADESC, que acolheu a exposição *Além-mar: quando a linha do horizonte não basta* entre janeiro e fevereiro de 2024, instituições ligadas a projetos de extensão universitária, como o Museu da Escola Catarinense (MESC-UDESC), acolhendo entre setembro e outubro de 2023 a exposição *Apotheke em Rede: Entre Pintura e Arte Educação*, e a Galeria Jandira Lorenz do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde ocorreu a mais recente exposição organizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke entre abril e maio de 2024, *Além-mar: Rotas Subversivas*, fruto de projeto artístico-didático comum aos componentes curriculares de Pintura nas Universidades de Lisboa e do Estado de Santa Catarina, coordenados, respectivamente, pela Professora Dra. Diana Costa (FBAUL) e a Professora Dra. Jociele Lampert (UDESC).

O Estúdio de Pintura Apotheke, na condição de projeto de extensão, faz parte do programa de extensão Apotheke em Rede, que se estende para além da instituição de origem (UDESC). Sua base epistemológica se constitui a partir da filosofia de John Dewey (1859-1952) e concebe problemas de pesquisa com foco em ações de ensino e extensão universitária, em contextos de formação profissional em Artes Visuais. Os projetos que integram o programa têm, não apenas foco na resolução de problemas artísticos e didáticos em Artes Visuais, mas também, em formular novos problemas de pesquisa em uma visão progressiva do conhecimento, configurando a continuidade de pesquisas desde formação inicial à continuada, por meio de monografias, dissertações e teses em Artes Visuais.

Arte como experiência e ensino de pintura: uma rede em formação

A arte como experiência, para Dewey (2010), é permeada pela lógica do fazer/sentir/agir que, por sua vez, configura *práxis* artística-didática materializada pela metodologia de prática artística como ensino-pesquisa-extensão em artes visuais, bem como pelos procedimentos da aula ateliê (Cavallari e Lampert, 2023-a) e da microprática (Cavallari e Lampert, 2023-b). Na aula ateliê e na microprática se desenvolve uma práxis pictórica a partir de referenciais artísticos, operacionais e técnicos, que apontam para uma experimentação prática, seguida de movimento reflexivo/crítico, com a chamada clínica dos trabalhos desenvolvidos, processo focado na continuidade da experiência da produção artística e didática pelos participantes. Assim se constitui uma problemática de caráter metodológico: como desenvolver uma pesquisa em Artes Visuais e quais as relações se estabelecem, neste movimento, com o ensino de Artes

Visuais? A pergunta aponta para processo de formação profissional de base e especializada em Artes Visuais, tanto no âmbito da licenciatura como do bacharelado. A inter-relação entre as habilitações tem sido trabalhada em investigações de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, que abordam a formação integrada do artista-professor.

Figura 2: Clínica de trabalho na conclusão de uma aula ateliê ministrada pela Profa. Dra. Jociele Lampert, Ateliê de Pintura do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2024. Um momento de avaliação e reconsideração do curso da experiência do processo pictórico, no qual todos os participantes são convidados a comentar suas percepções, interesses e desafios. Acervo Estúdio de Pintura Apotheke.

Por meio dos estágios internacionais com investigadores oriundos da UDESC na condição de visitantes no Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA-FBAUL) no ano de 2023, foram observadas diferenças e semelhanças entre a formação profissional em Artes Visuais no Brasil e em Portugal, o que levou, também, ao estabelecimento de estratégias dialógicas por meio do intercâmbio entre investigadores dos dois países, projetos comuns e parcerias estabelecidas em forma de programas curriculares, residências artísticas e pedagógicas, e outras ações citadas anteriormente. O interesse nas estratégias teórico-metodológicas do Estúdio Apotheke, manifestado pelas instituições portuguesas integrantes desta nova rede se justifica por vários fatores, tais como: as semelhanças e diferenças nos currículos artísticos da educação básica e superior nos dois países; fatores socioculturais comuns, como a potencialidade política do discurso artístico, em vista dos históricos regimes ditatoriais brasileiro e português, assim como seu atual cenário de polarização política; horizonte ampliado do alcance de

produções artísticas e de literatura especializada em comunidade; a formação de uma rede de pesquisa internacional.

Neste contexto se observa, a caracterização das ações aqui descritas como a formação de uma rede, ou mesmo uma sociedade de colaborações interinstitucionais e internacionais, a partir de agenciamento nos circuitos artísticos florianopolitano e lisboeta, com perspectivas de impactos regionais em seus contextos, mediado pelo interesse dos estudantes de graduação e pós-graduação, artistas e investigadores integrantes da cooperação, em participar de ações de pesquisa, ensino e extensão a nível internacional. O objetivo de cooperação internacional fomentado pelo CNPq enquanto agência de fomento, se promove na ponta da linha das várias modalidades de formação, práticas artísticas e pedagógicas com abordagem pragmática mediante a problematização da formação em Artes Visuais.

Figura 3: Abertura da Exposição *Rotas Subversivas*, Galeria Jandira Lorenz (CEART-UDESC), 2024. Acervo Estúdio de Pintura Apotheke.

O Estúdio de Pintura Apotheke, em 2024, completa dez anos de funcionamento (*Website* Estúdio de Pintura Apotheke, 2024), tendo se estabelecido, com origem na UDESC, em mais duas Universidades Públicas Brasileiras, Universidade Estadual de Londrina e Universida-

de Federal do Amapá, no contexto da formação em Artes Visuais (licenciatura, bacharelado e pós-graduação). A partir da incorporação da cooperação internacional pelo programa de extensão Apotheke em Rede, se manifesta a ampliação do alcance da produção intelectual e poética brasileira, além do reconhecimento internacional da excelência na formação inicial e continuada de nossa Universidade. A constituição de uma rede de conexões interdepartamentais, interinstitucionais e internacionais, caracteriza no programa de extensão denominado Apotheke em Rede, conjugando os princípios de Dewey (1959, 2010) para uma educação democrática e experiencial.

Segundo Dewey (1959), a educação pela experiência se passa no mesmo nível da linguagem enquanto acontecimento social e democrático. A distinção deste modelo de educação para com a formação pautada na pedagogia tradicional, se dá na medida em que o processo educativo se constrói conforme acontece, individual e coletivamente em concomitância. Para o indivíduo, o processo de apreensão da linguagem se constitui em comunidade, a significação relacionada ao meio ambiente e vice-versa, enquanto contexto direto e indireto. A partir deste princípio, a rede constituinte de experiências educativas, tem como epicentros a experiência estética e o pensamento reflexivo. São estas as principais ideias que permeiam o processo artístico-didático proposto na aula ateliê e na microprática, procedimentos desenvolvidos pelo Estúdio de Pintura Apotheke, desdobrados às ações vinculadas ao programa Apotheke em Rede e ao projeto Apotheke Internacional.

Pintura e subversão: projeto de ensino em âmbito internacional

A atuação do Estúdio de Pintura Apotheke nas instituições portuguesas em 2023 se consolidou pelo interesse nos processos de ensino desenvolvidos na instituição de origem do projeto, Universidade do Estado de Santa Catarina, manifestado pela parceria em um projeto de ensino comum aos componentes curriculares Pintura IV da Licenciatura em Pintura na FBAUL, e Processo Pictórico da Graduação em Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) na UDESC. O projeto de ensino *Subversão na pintura* teve elaboração e coordenação pelas Professoras Dra. Diana Costa (FBAUL) e Dra. Jociele Lampert (UDESC). Trabalhos desenvolvidos neste intercurso foram expostos entre Abril e Maio de 2024 na Galeria Jandira Lorenz da UDESC, na Exposição *Rotas subversivas*, a mais recentemente realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Florianópolis, SC. A exposição também contou, além dos artistas em formação inicial, com a participação de outros artistas e investigadores integrantes do projeto Apotheke Internacional, tais como da Universidade Lusófona e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

O projeto de ensino *Subversão na pintura* convidou os estudantes de Pintura e Artes Visuais a explorarem a pintura de maneira provocativa e experimental, rompendo com convenções tradicionais rígidas. Baseado no conceito de “arte como experiência” (Dewey, 2010), o projeto

instiga uma identificação entre o artista, a obra e o público, haja vista a centralidade da subversão e o objetivo expositivo final tendo, inclusive, a mostra de artes visuais promovida no contexto universitário como ação de extensão universitária em artes visuais, ou seja, articulação pesquisa-ensino-extensão. Dewey argumenta que a arte é um processo dinâmico e transformador, no qual a criação e a percepção da obra se entrelaçam em uma experiência contínua de descoberta. A subversão, nesse sentido, atua como um catalisador para desafiar normas estabelecidas da pintura, permitindo a tratativa de temas sensíveis e abordagens críticas, por meio da fuga do óbvio e da concepção de pintura como mera representação. O ato de subverter na pintura pode implicar tanto a desconstrução de formas tradicionais quanto na abordagem de temas sociais, políticos e culturais, criando um diálogo crítico e disruptivo da realidade contemporânea com a pintura numa concepção tradicional.

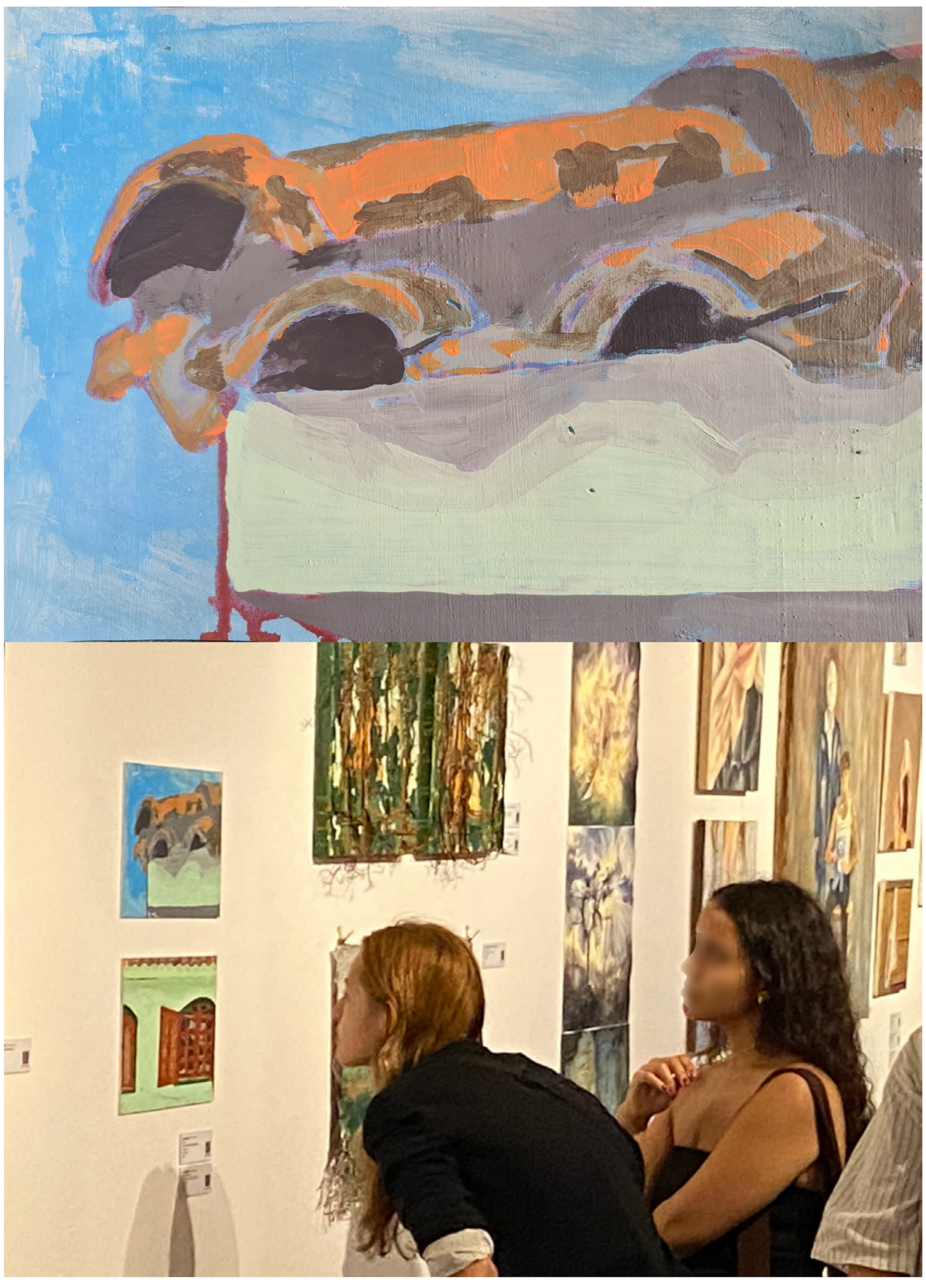


Figura 4: Acima, ph cavallari (Pedro Henrique Cavallari), *Beiral*, 2023. Tinta acrílica sobre cartão, 31 x 21 cm. Abaixo, *Beiral* em exibição na mostra *Rotas Subversivas*. Acervo Estúdio de Pintura Apotheke.

Um aspecto fundamental da subversão abordada no projeto é o contraste entre o familiar e o estranho, uma estratégia que pode desestabilizar a percepção do espectador. Ao combinar elementos visuais reconhecíveis com formas ou composições inesperadas, os alunos são incentivados a explorar essa dupla complementaridade, levando o público a questionar suas interpretações habituais da realidade, algo que acompanha a consideração deweyana de fazer/sentir/agir, ou reagir perante uma desestabilização (reestabilização). Quando uma imagem familiar é distorcida ou inserida em um contexto visual inesperado, o observador é forçado a reinterpretar a obra sob uma nova perspectiva. Esse contraste não só provoca uma quebra cognitiva, mas também convida o espectador a participar ativamente do processo de criação de significado, destacando o caráter interativo e dinâmico da experiência estética.

No plano formal, é possível subverter por meio de elementos como composições assimétricas, o uso inteligente de contrastes cromáticos e distorções figurativas que rompem com a expectativa de equilíbrio e harmonia. A prática subversiva, ao rejeitar convenções rígidas, abre espaço, também, para a compreensão desta rigidez. Emergem estratégias não convencionais na pintura, como montagens, apagamentos ou sobreposições. Essas intervenções geram uma ruptura visual que questiona o papel tradicional da pintura e redefine a relação entre imagem e significação. O uso de símbolos ambíguos, ironia e a inversão de papéis nas representações visuais não apenas desestabilizam o olhar do observador, mas também criam uma experiência sensorial que reflete a imprevisibilidade e a multiplicidade de interpretações que a obra subversiva pode provocar.

Figura 5: À esquerda, Ivo Alexandre, *Natureza Morta em sala azul*, 2023. Óleo sobre tela, 90 x 73 cm.
À direita, Jociele Lampert, *Da série espaços para sonhar*, 2024. Óleo sobre tela, 15 x 21 cm.
Acervo Estúdio de Pintura Apotheke.

Sob a luz do conceito de Dewey (2010), a pintura subversiva se torna um veículo de experiência estética, congresso emocional e intelectual. O valor da arte visual reside na atualidade de sua experiência, tanto do artista durante o processo, quanto pelo espectador ao interagir com a obra. A subversão, ao distorcer símbolos, desestruturar narrativas e provocar o desconforto visual, intensifica essa experiência, colocando o público em uma posição ativa de reflexão e questionamento. O projeto, assim, não apenas subverte normas visuais e operativas da pintura, mas também reavalia o papel da arte como um meio de transformação social e pessoal. A pintura torna-se, então, uma investigação constante, onde o ato de criar é contínuo, uma forma de subversão que desafia fronteiras do fazer e do ver como acontecimentos culturais, temporais e artísticos.

Como derivação e contrapartida às ações realizadas em 2023 no Projeto *Apotheke Internacional*, foi proposta parceria institucional pelo Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes com o Projeto *Convergência de Práticas Artísticas: Estudo entre Portugal e Brasil*, na modalidade Projeto Piloto Mais desta instituição, que objetiva a criação de redes de investigação com demais instituições. No contexto deste projeto com empenho de fomento oriundo de Portugal, artistas, professores e investigadores, desde junho de 2024, têm vindo ao Brasil para desenvolvimento de simpósios, seminários, exposições, aulas abertas, residências artístico-pedagógicas, entre outras ações de ensino, pesquisa e extensão em artes visuais.

Figura 6: Abertura da Exposição *Rotas Subversivas*, Galeria Jandira Lorenz (CEART-UDESC), 2024. Acervo Estúdio de Pintura Apotheke.

Considerações finais

A rede institucional internacional estabelecida por meio do Edital 026/2021-CNPq no contexto do projeto *Apotheke Internacional*, tem se configurado fundamental para a troca enriquecedora de conhecimentos e práticas, ampliando horizontes acadêmicos e culturais. Esse intercâmbio promove o desenvolvimento conjunto de pesquisa, inovação, arte, e formação profissional, fortalecendo as relações entre Brasil e Portugal, e criando uma base sólida para futuras colaborações e avanços nas artes visuais. Deste modo, o conceito de cooperação tem se efetivado com ações de proposição bilateral, com interesse mútuo em práticas que buscam convergência de experiências artística, didática e investigativa.

Nos últimos dois anos a cooperação internacional tem sido continuamente desenvolvida nas ações de ensino, pesquisa e extensão do projeto *Apotheke Internacional* e, mais recentemente no Projeto Piloto Mais *A convergência de práticas artísticas: Estudo entre Portugal e Brasil*, entre os quais foram realizadas, até o momento, as três exposições mencionadas, que se caracterizam interinstitucional e internacionalmente. No âmbito acadêmico, pelo segundo ano consecutivo, se desenvolvem ações de ensino em parceria, agora consolidadas pela formalização de um projeto de ensino que conjuga interesses e significados culturais, visando intercambiar experiências educacionais e artísticas.

Há projetos orientados e co-orientados por professores doutores das Universidades Do Estado de Santa Catarina, De Lisboa e Universidade Lusófona, no contexto desta cooperação, que envolvem teses de doutoramento, pós-doutoramento, projetos de mestrado, dentre os quais estão vários em modalidade sanduíche com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Ademais, estão em curso dois estágios internacionais no âmbito da Graduação em Artes Visuais (Brasil) e Licenciatura em Pintura (Portugal), ou seja, intercâmbio internacional para estudantes de graduação por períodos entre três e seis meses, com um estudante português a residir no Brasil para desenvolver investigação vinculada ao projeto *Residência Artística e Pedagógica* do programa Apotheke em Rede, outra brasileira em Portugal com fomento do Programa de Mobilidade Estudantil (PROME-UDESC).

Estes fatos demonstram que a consolidação de uma rede de pesquisa em artes visuais a nível internacional vem se constituindo e ampliando, de modo a atender o objetivo inicial da concessão premiada pelo CNPq ao Estúdio de Pintura Apotheke, o que prova a possibilidade de uma iniciativa de cooperação internacional pautada nos fundamentos e trabalho pragmático promover impacto na formação inicial e continuada em artes visuais, bem como ações articuladas em rede podem figurar significativamente no campo das artes, a níveis teórico, metodológico, prático e pedagógico.

Referências

APOTHEKE, Estúdio de Pintura. *Estúdio Apotheke* (Website). Disponível em: apothekeestudiodepintura.com. Acesso em: 26 jul. 2024.

CAVALLARI, Pedro Henrique Villi; LAMPERT, Jociele. Montagem e composição visual para o ensino de pintura em referência ao grotesco em uma aula ateliê. In: *Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP*. Anais... Fortaleza (CE) IFCE, 2023-a. Disponível em: https//www.even3.com.br/anais/32anpap2023/665030-MONTAGEM-E-COMPOSICAO-VISUAL-PARA-O-ENSINO-DE-PINTURA-EM-REFERENCIA-AO-GROTESCO-EM-UMA-AULA-ATELIE. Acesso em: 4 fev. 2024.

CAVALLARI, Pedro Henrique Villi; LAMPERT, Jociele. Reflexões sobre o conceito de microprática. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 11–28, 2023-b. DOI: 10.5965/24471267912023011. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/23353. Acesso em: 4 fev. 2024.

CAVALLARI, Pedro Henrique Villi; LAMPERT, Jociele; REMIÃO, Daniela. *Além-mar: quando a linha do horizonte não basta*. Catálogo da exposição. Curadoria de Dani Remião, Jociele Lampert e ph cavallari. ISBN 978-65-993860-2-2. Florianópolis: Fundação Cultural BADESC, 2024.

CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. *Chamada Nº 26/2021* - Apoio à Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação: Bolsas no Exterior. Disponível em: https://www.gov.br/cnpq/pt-br/assuntos/noticias/cnpq-em-acao/chamada-no-26-2021-apoio-a-pesquisa-cientifica-tecnologica-e-de-inovacao-bolsas-no-exterior-2013-novo-cronograma. Acesso em: 26 jul. 2024.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. *Como pensamos: Atualidades pedagógicas*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

DEWEY, John. *Democracia e educação: introdução à filosofia da educação*. São Paulo: Editora Nacional, 1959.

Exposição censurada: *Les Sataniques* e o posicionamento brasileiro

Reginaldo da Rocha Leite
Professor Adjunto
Instituto de Artes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Esta comunicação apresenta uma discussão que nos parece pertinente e desafiante. Como uma exposição francesa, censurada em Paris no século XIX, foi responsável por mudar o pensamento e a postura do crítico Gonzaga Duque (1863-1911) no Brasil? Nosso desafio adota a contramão como sentido, pois mesmo proibidos de serem expostos, os trabalhos de Félicien Rops (1833-1898) tiveram tamanha repercussão que despertaram a curiosidade do crítico brasileiro. Com isso, nosso texto trará como fio condutor um segundo questionamento: qual o alcance que uma exposição proibida pode ter no trânsito de pensamentos e obras em caráter intercontinental? Além de trazer a discussão dos questionamentos citados, enxergamos como ponto nevrálgico o artigo "A ironia de Rops", publicado na revista Kosmos, por Gonzaga Duque, no qual é estampado o perfil decadentista do brasileiro.

Palavras-chave: Les Sataniques, Censura, Decadentismo, Historiografia, Crítica de arte.

Abstract: This communication presents a discussion that seems relevant and challenging to us. How a French exhibition, censored in Paris in the 19th century, was responsible for changing the thinking and stance of critic Gonzaga Duque (1863-1911) in Brazil? Our challenge adopts the opposite direction, because even though they were prohibited from being exhibited, the works of Félicien Rops (1833-1898) had such an impact that they aroused the curiosity of the Brazilian critic. With this, our text will bring as its guiding thread a second question: what scope can a prohibited exhibition have in the transit of thoughts and works on an intercontinental basis? In addition to discussing the aforementioned questions, we see as a critical point the article "The irony of Rops", published in Kosmos magazine, by Gonzaga Duque, in which the decadent profile of the Brazilian is highlighted.

Keywords: Les Sataniques, Censorship, Decadentism, Historiography, Art criticism.

> Pela exterioridade erótica, que o autor lhe imprimiu com a nervosa mão satânica de um possuído, empolga vivamente seus interessados analisadores e, seja simpática ou antipaticamente, abala-os, impressiona-os, aturde-os. [...] Ainda mesmo que se esteja numa meia virgindade d'alma, isto é, que se conserve a crosta rústica de uma vaga civilização provinciana, essa obra singular e inquietante [...] vencerá com as tentações mefistofélicas de delícias desconhecidas, do sempre desejado sabor de fruto proibido (Duque-Estrada, 1910, p. 21).

As palavras do crítico brasileiro Luís Gonzaga Duque-Estrada (1863-1911) abordam o objeto aqui tratado e serão o fio condutor de um mergulho no insólito, no inesperado, no estranhamento e, sobretudo, na relação entre exposição, censura e circulação do não-exposto.

"Sabor de fruto proibido"

No artigo "A ironia de Rops", publicado na revista *Kosmos* em 1904, o crítico de arte Luís Gonzaga Duque-Estrada decompõe o pensamento evolucionista apresentado em textos anteriores e nos dá sinais não só do seu posicionamento em favor do decadentismo, mas do ousado

interesse no "fruto proibido de Rops", isto é, nas obras que seriam expostas em Paris em 1882 e tiveram a exibição ao público vetada. Nosso texto traçará um paralelo entre a visão do crítico brasileiro e a da crítica francesa com a exposição proibida de Rops, resultando na circulação de conceitos e, principalmente, na definição do que é um artista moderno.

Ao tomarmos como alicerce para o Encontro Geopolíticas Institucionais o interesse no "fruto proibido", como ponto nevrálgico da análise, propomos apresentar uma discussão que nos parece pertinente e desafiante. Como uma exposição francesa, censurada em Paris no século XIX, foi responsável por mudar o pensamento e a postura do crítico Gonzaga Duque no Brasil? Nosso desafio adota a contramão como sentido, pois mesmo proibidos de serem expostos, os trabalhos de Félicien Rops (1833-1898) tiveram tamanha repercussão que despertaram a curiosidade do crítico brasileiro. Com isso, nossa comunicação traz como elemento norteador um segundo questionamento: qual o alcance que uma exposição proibida pode ter no trânsito de pensamentos e obras em caráter intercontinental? É fato que nossa abordagem, ao assumir o caráter inusitado e inverso ao concebido pelos organizadores do Encontro, concentra-se na hipótese de que o poder de comunicação de uma exposição vai além das portas abertas, ultrapassa a visibilidade da visita física do público e da crítica, desperta e aguça o interesse no material "impróprio ao consumo".

Referimo-nos aqui à exposição *Les Sataniques* do pintor, gravador e ilustrador Félicien Rops, proibida na capital francesa em 1882, mesmo após a criação em 29/07/1881 da lei que garantia a liberdade de imprensa e dos artistas em território francês. Além de trazer a discussão dos questionamentos citados, enxergamos como ponto nodal o artigo "A ironia de Rops", publicado primeiramente como artigo na revista *Kosmos* e mais tarde incorporado como capítulo de abertura ao livro *Graves e Frívolos*, lançado em Portugal em 1910 e no Brasil em 1911, no qual é estampado o perfil decadentista do brasileiro em convergência à classificação de Rops como artista moderno e não positivista. Para intensificar os alinhavos da nossa comunicação, nos debruçamos sobre a metodologia teórico-sintomática de Georges Didi-Huberman,[1] descrita no livro *L'image ouverte: motifs de l'incarnation* (2007).

Félicien Rops, artista de origem belga, teve sua infância e adolescência marcadas por peculiaridades. De uma família consolidada na indústria têxtil, Rops fora educado com aulas particulares, a chamada educação em espaço não-formal, e ao completar dez anos matriculou-se em colégio católico de Namur, na Bélgica. Lá impressionou a inúmeros religiosos com sua facilidade em memorizar e declamar passagens bíblicas. No entanto, Rops – durante os cinco anos que passou nesse colégio – também produziu várias caricaturas de seus professores, causando constrangimento e indignação no meio clerical. Posteriormente, seguiu seu caminho

1 Georges Didi-Huberman, historiador da arte francês, nascido em 1953 em Saint-Étienne, professor e pesquisador desde 1990 da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris. Por conta das suas pesquisas, escreveu 53 obras publicadas na França, algumas traduzidas para o português e lançadas no Brasil.

como aluno na Academia de Belas Artes belga. Além do campo artístico, Rops mergulhou no âmbito do direito, tornando-se advogado. Entretanto, sua atuação como artista-ilustrador tomaria vulto em Paris, ao conhecer Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Joséphin Péladan (1858-1918), Barbey d'Aurevilly (1808-1889) e Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), todos com trabalhos ilustrados por ele.

Ao tomarmos por base o panorama da produção de Rops, é possível observar, claramente, que suas ilustrações carregam em si mesmas a primazia da sátira e da paródia, ferramentas utilizadas pelo artista para desnudar a sociedade burguesa europeia de seus arroubos hipócritas, além de trazerem à discussão vultosas obsessões, capazes de causar perturbações e estranhamentos no observador. Outro ponto a destacar é que Rops entende o tema como algo complementar e o imaginário ou a abstração do padrão como protagonista, isto é, o artista não se apega estruturalmente à tradição da representabilidade, mas se lança à concepção do jamais visto, do insólito, do inesperado e, sobretudo, do que foge ao padrão. Portanto, é apropriado dizer que um dos sintomas do pano visual de Rops é o deslocamento da convenção no âmbito da retórica visual.[2]

Suas ilustrações foram consideradas tão perturbadoras em Paris que vários de seus trabalhos receberam o selo de proibidos em solo francês. Ilustrações em livros que só conhecemos porque, após a proibição na França, as publicações foram permitidas na Bélgica. E quais foram os motivos alegados para a proibição? Suposta apologia ou propagação do satanismo, exploração da figura feminina como elemento satanizado e portador da luxúria que corrói o homem, este, uma vítima diante do fim trágico, próximo e intransferível.

A dualidade também é um recurso utilizado por Rops e evidenciado, sobretudo, em suas ilustrações. A instabilidade visual ganha foco a partir dos conflitos dúbios – mulheres (damas da noite) crucificadas como o Cristo salvador com olhares e gestos lascivos, de uma sensualidade convidativa. Uso de elementos simbólicos do sacro e do profano, que exprimem o alicerce conflituoso e complementar do positivo e do negativo, do Cristo esquálido e do diabo debochado e insubmisso. Tais pontos levaram Gonzaga Duque a entender a postura de Rops como fruto de uma "diabólica lubricidade".

A dualidade encontrada nas ilustrações de Rops converge com o pensamento do historiador da arte francês Didi-Huberman. Em *L'image ouverte: motifs de l'incarnation* – que tem sua publicação original na França em 2007 e, até o momento, sem tradução para nosso idioma, tampouco lançamento previsto no Brasil – a dualidade é abordada como sintoma no âmbito da presença do ausente desejável.

---

2 Pano visual é um conceito criado por Didi-Huberman para denominar as diferentes linguagens visuais, independente da técnica empregada. Portanto, pano visual pode ser entendido como superfície visual, sendo bidimensional (pintura, desenho, gravura, mosaico) ou tridimensional (escultura, modelagem, moldagem, objeto, construção, instalação, performance).

> Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta... Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado* (Didi-Huberman, 2013, p. 9).

Ainda segundo Didi-Huberman, a imagem se configura como resultado de uma possibilidade estética, compreendido a partir de um dos três processos possíveis: representabilidade, apresentabilidade e visualidade. No processo de representabilidade há a busca pela imitação, pela aproximação e representação das coisas visíveis do mundo físico. Ao definir o processo de apresentabilidade, ponto que nos interessa em particular, Didi-Huberman o coloca como opositor à representabilidade por suas concepções antitéticas ao campo da representação. É o caso da arte abstrata, seja geométrica ou informal, que traz a cisão por meio da abertura com a tradição – aquela que se consolida no representar sobre o alicerce do visível-legível –, assim como, em trabalhos que buscam na abstração o arcabouço para criações que incorporam o imaginário, tais como nas produções difundidas por Rops, isto é, concepções artísticas figurativas nas quais o protagonismo identifica-se na presença do ausente desejável – materializações simbólicas, antagônicas à representação e ao processo linear de leitura iconográfica. Assim sendo, a apresentabilidade ganha corpo no intelecto expressivo, no qual os sintomas do pano visual – aquilo que foge ao padrão – são gerenciadores do processo criativo, e não mais o tema ou motivo legível.

Portanto, é possível entender os trabalhos de Rops proibidos na França como aquilo que choca, que foge ao padrão concedido e reconhecível, que transcende ao permitido e difundido pelas instituições acadêmicas de ensino artístico. Nesse sentido, apresentar é interpretar o já visto, é objetificar e, finalmente, metamorfosear, abrir com o sistema binário do ser ou não ser de uma simples identificação, ir além do previsível. E isso é visto, ao menos é o que pretendemos comprovar, nos trabalhos selecionados por Rops para sua exposição de 1882, onde a ilustração reina como meio expressivo de crítica e ironia.

“Tentações mefistofélicas de delícias desconhecidas”: as obras proibidas de Rops

Figura 1: Félicien Rops, *La tentation de Saint Antão* (*A tentação de Santo Antão*), 1878, crayon, 73,8 x 54,3 cm. Biblioteca Real de Bruxelas, Bélgica. Fonte: http://www.kbr.be

A exposição *Les Sataniques*, idealizada para montagem e abertura ao público na conturbada Paris em fins dos oitocentos, contaria com trabalhos de Rops sob técnicas distintas – estudos em preto e branco e em cores –, gravuras e ilustrações. O *corpus* a ser exposto seria apresentado ao público por meio de duas fragmentações tipológicas: crítica social e satanismo.

Na primeira etapa retórica, um grupo de imagens nas quais a figura feminina obtém destaque e/ou protagonismo absoluto, tal como em *Pornocrates* (Pornocratas) e *La tentation de Saint Antão* (A tentação de Santo Antão – Figura 1), ambas de 1878. Na imagem, a instabilidade visual ganha foco a partir da formação de diagonais. A figura feminina – de cabelos rubros e flamejantes –, assume o protagonismo do pano visual, no qual a crucificação não é a do filho de Deus, mas a da mulher que esbanja prazer e sensualidade convidativa, por meio do olhar e sorriso lascivos. O uso do vermelho, importante elemento simbólico do sacro e do profano, exprime o alicerce da dualidade, a raiz do positivo e do negativo, do Cristo esquálido e do diabo satírico, debochado e insubmisso. O sangue figural, representado simbolicamente pelo tecido que escorre do Cristo e o desnuda, é o mesmo que recobre o diabo. Tais elementos e recursos nos ajudam a compreender a crítica de Gonzaga Duque; segundo o crítico, a “diabólica lubricidade” do artista belga possui “algo d’alucinação criadora de Edgard Poe e muito da funérea originalidade de Charles Baudelaire” (Duque-Estrada, 1910, p. 6). As figuras angelicais

se decompõem, desintegram o aspecto de humanidade, mostram a verdadeira essência de uma sociedade que se esvai diante da luxúria e da ganância (elementos simbólicos materializados pelo porco). É relevante acrescentar que durante as últimas décadas do século XIX a psicologia e a psiquiatria modernas tomam vulto na França e Freud, ao escrever alguns ensaios sobre os desejos, recorre ao trabalho de Rops (Figura 1) como caso de estudo da repressão do desejo. Contudo, nosso interesse reside na segunda parte da exposição, pois ela nomeia o evento censurado.

Figura 2: Félicien Rops, *Satã semant l'ivraie* (*Satã semeando o joio*), 1882, cromolitografia, 30,4 x 21 cm. Musèe Félicien Rops, Namur, Bélgica. Fonte: commons.wikimedia.org

Les sataniques reúne uma série de cinco gravuras e um grupo de estudos para as obras que aliam o protagonismo da mulher e do diabo com o erotismo e a crítica social. A mulher é tratada como a personificação da sociedade francesa que é entregue, sobretudo, à luxúria e à hipocrisia, isto é, Rops recorre à figura feminina para materializar simbolicamente a queda moral da humanidade. A série é composta das gravuras intituladas: *Satã semant l'ivraie* (Satã semeando o joio), *L'enlèvement* (O rapto), *L'idole* (O ídolo), *Le sacrifice* (O sacrifício) e *Le calvaire* (O calvário), todas produzidas em 1882, ano da exposição censurada. Curioso ressaltar que a figura feminina pode ser interpretada ora como vítima de Satã, ora como a responsável pela perdição masculina.

O primeiro trabalho da série apresenta o diabo vestido como um camponês, de proporções gigantescas, a difundir o mal (Figura 2) sobre uma Paris diminuta e vulnerável – como uma

metáfora do poder divino aflorado pelas catedrais góticas, em detrimento da figura humana. Rops divulga uma descrição, a qual reproduzimos, que vem acompanhada da gravura a ser exposta:

> Terrível e gigantesco, vestido como um camponês, Satã, o semeador bíblico, caminha a passos largos por sobre os lugares habitados pelos homens. Neste momento, sob um esmaecido luar, ele atravessa Paris. Seu pé direito é posto sobre as torres de Notre-Dame. Com um gesto vigoroso, lança ao ar as mulheres que enchem seu sinuoso avental, semente funesta dos crimes e desesperos humanos. E sob as largas abas de seu chapéu bretão, seu olhar flameja com uma alegria maléfica[3] (tradução nossa).

A segunda gravura da série *Les sataniques,* intitulada *L'enlèvement* (O rapto), apresenta dois corpos entrelaçados girando no ar, como num bailado coreografado. Satã se apropria do corpo de uma mulher por meio do rapto. Os movimentos atectônicos da dupla valorizam diagonais e sinuosidade, resultando numa estratégica instabilidade visual. Rops repete a fórmula dos cabelos flamejantes para ilustrar a cumplicidade da mulher com o mal e com o pecado.

A terceira gravura do grupo é *L'idole* (O ídolo), na qual é estampado o apego, a adoração dessa mulher que fora seduzida e raptada pelo mal. Uma entrega ao universo da luxúria que culminará na queda da humanidade. Contudo, na quarta gravura Rops traz a escrava de Satã sobre o altar do sacrifício de sangue (Figura 3), com olhos arregalados e com o corpo em contorções de dor e prazer – comportamento semelhante aos registrados nas fotografias de Jean-Martin Charcot no hospital psiquiátrico feminino de Paris, nas quais pacientes expressam o *pathos* em crises de "histeria" (Cf. Didi-Huberman, 2015). Na cena gravada por Rops, a mulher que fora seduzida agora serve de oferenda ao mal, é penetrada por um falo gigantesco, selando, assim, seu compromisso de propriedade e cumplicidade.

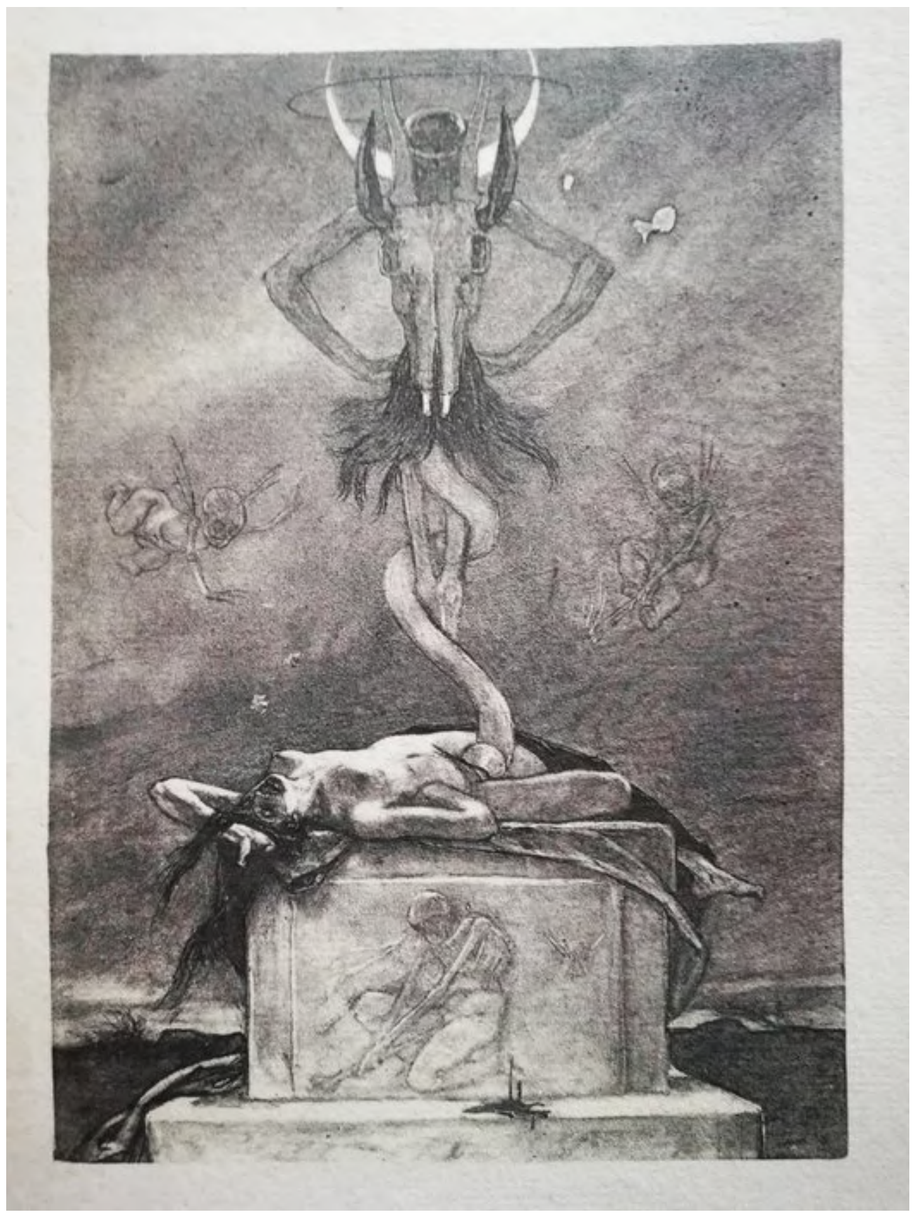


Figura 3: Félicien Rops, *Le sacrifice* (*O sacrifício*), 1882, água-forte, 27,6 x 20,3 cm. Musèe Félicien Rops, Namur, Bélgica. Fonte: http://www.museerops.be

3 *Terrible et gigantesque, habillé en paysan, Satan, le semeur biblique, enjambe les lieux habités par les hommes. A ce moment, sous un pâle clair de lune, il traverse Paris. Votre pied droit est posé sur les tours de Notre-Dame. D'un geste vigoureux, il lance en l'air les femmes qui remplissent son tablier ondulé, germe désastreux des crimes humains et du désespoir. Et sous les larges bords de son chapeau breton, son regard brille d'une joie malveillante.*

Ao estarmos diante da última gravura da série, *Le calvaire* (O calvário), nos deparamos com uma dupla crucificação (Figura 4). Nela, o personagem crucificado contracena com uma figura feminina, ambos protagonizam o que Gonzaga Duque classifica como "diabólica lubricidade". No ápice da cruz – elemento que determina o eixo compositivo –, consta a inscrição Belzebu por meio da sigla BELZ, em substituição à tradicional sigla I.N.R.I. Constatamos aqui a leitura da dualidade, ou seja, do hibridismo proposto por Rops e estudado em seu caráter semântico por Didi-Huberman. Afinal, que Cristo é esse crucificado? Um Cristo-Belzebu? Rops materializa o hibridismo, a junção de dois personagens num só corpo, ambos de caráter antagônico – um Cristo com dentes pontiagudos e ameaçadores, que apresenta o pênis ereto e membros inferiores típicos de um bode. A figura híbrida ainda encena um prazeroso enforcamento da mulher, utilizando os próprios cabelos da vítima, que caracteriza uma segunda crucificação por meio do posicionamento dos braços perpendiculares ao corpo.

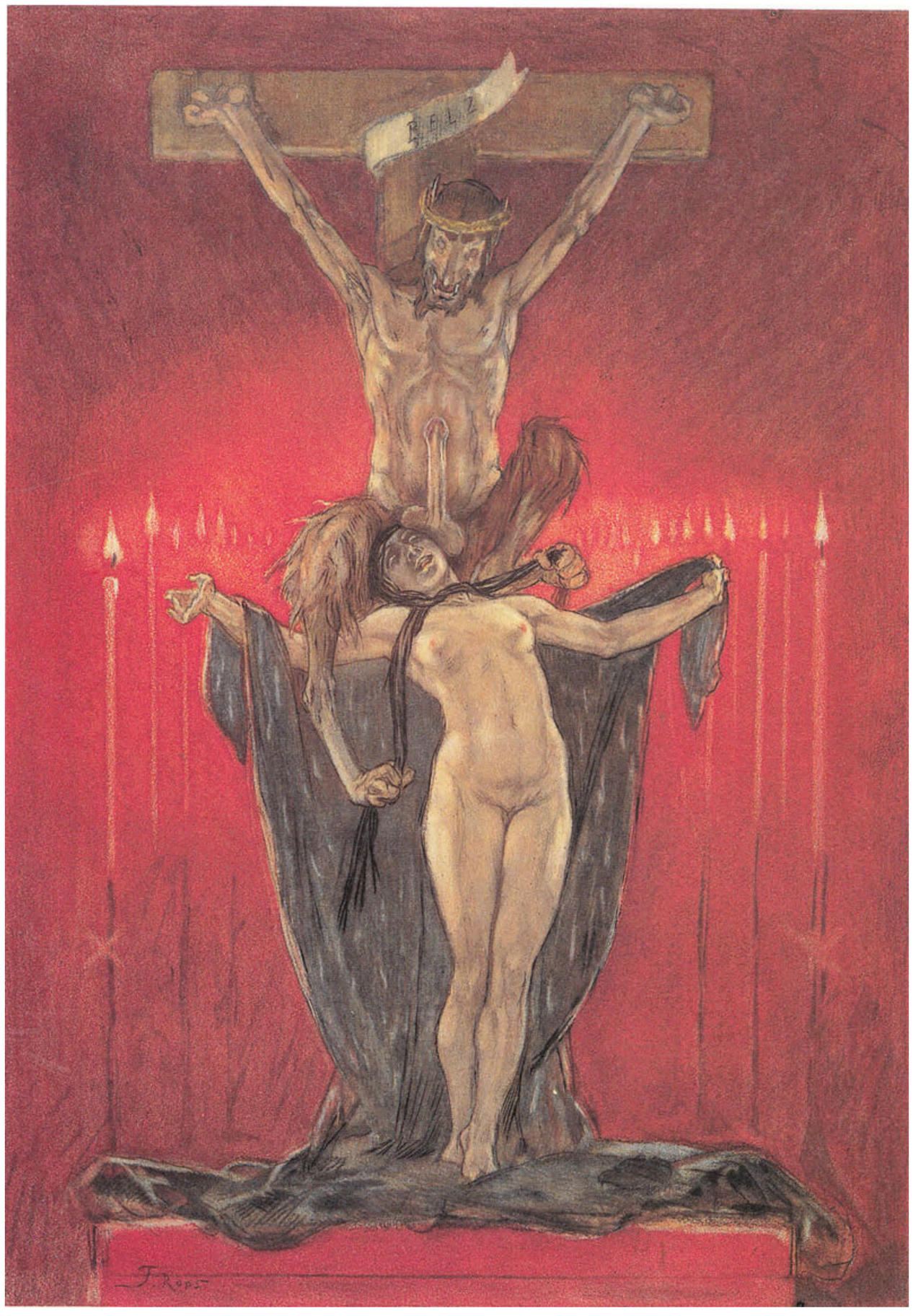


Figura 4: Félicien Rops, *Le calvaire* (*O calvário*), 1882, água-forte, 26 x 18 cm. Musèe Félicien Rops, Namur, Bélgica.
Fonte: http://www.museerops.be

Considerações finais

Podemos concluir esta digressão pensando que, ao trazer o insólito para o pano visual, em trabalhos para a exposição *Les Sataniques*, Rops flerta com o processo de apresentabilidade ainda no século XIX, descrito por Didi-Huberman, distanciando-se do diálogo com a tradição iconográfica. Acreditamos que esse seja o ponto nodal e motivador de Gonzaga Duque classificá-lo como artista genuinamente moderno, pois mesmo ao recorrer aos temas cristãos – tão atacados pelo crítico nas Exposições Gerais de Belas Artes no Rio de Janeiro, organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes –, o ilustrador impulsiona o contato do espectador com o choque visual, com diferentes sensações e reações e, sobretudo, com o ápice do estranhamento e do escapismo do padrão.

> É que ela não excita o instinto por um simples gozo da vista, [...] mas, morde como a tarântula, injeta a peçonha num trincar doloroso e inflama todo o organismo num desespero de íncuba epileptizado (Duque-Estrada, 1910, pp. 21-22).

Estranhamentos propostos por uma exposição internacional que nunca aconteceu, por impedimento da "moral e dos bons costumes da sociedade francesa", mas que mesmo assim foi fundamental para que a crítica brasileira do século XIX repensasse sua postura positivista.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*, São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Graves & frívolos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910.

Bibliografia adicional

BANCQUART, Marie-Claire (éd.). *Écrivains fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 2010.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2011.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (orgs.). *Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Lisboa: Taschen, 1999.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Além*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LEGRAND, Francine-Claire. *Le symbolisme em Belgique*. Bruxelas: Laconti, 1971.

LUCBERT, Françoise. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes. In: MERCIER, Andrée; PELLETIER, Esther (éds.). *L'adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene, 1999, pp. 75-109.

MATHIEU, Pierre-Louis. *La génération symboliste*. Genebra: Skira, 1990.

MERCIER, Alain. *Les souerces ésotériques et occultes de La poésie symboliste 1870-1914*. Paris: Nizet, 1974.

PAQUE, Jeannine. *Le symbolisme belgue*. Bruxelas: Labor, 1989.

PIERRE, José. *L'Univers symboliste. Fin de siècle et décadence*. Paris: Somogy, 1991.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent, 1880-1900.* Paris: Publications de l'Université de Rouen/P.U.F, 1977.

PRAZ, Mario. *La chair, La mort et le diable. Le Romantisme noir.* Paris: Denoël, 1977.

RICHARD, Noël. *Le mouvement décadent.* Paris: Nizet, 1968.

“É bonita a festa, pá!”: a experiência da imigração brasileira na Bienal de Cerveira, Portugal, 2024

Thiago Spíndola Motta Fernandes
Doutorando
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo resulta da pesquisa realizada como bolsista de doutorado sanduíche do programa CAPES/PrInt na Universidade Nova de Lisboa (Portugal), sob orientação de Cristiana Tejo, entre dezembro de 2023 e maio de 2024. O trabalho se deu em torno dos espaços culturais geridos por imigrantes brasileiros. Em especial, o espaço NowHere, capitaneado por Cristiana Tejo, ao lado de outros curadores e artistas residentes em Lisboa. O texto relata a experiência do trabalho de campo desenvolvido no NowHere e dá destaque a observações sobre a exposição “É bonita a festa, pá!”, curada pelos gestores do NowHere na 23ª Bienal de Cerveira, no período correspondente à pesquisa. Tal evento adquiriu relevância na investigação por ser uma exposição não apenas curada por imigrantes brasileiros, mas cujo tema é a presença de artistas brasileiros em Portugal.

Palavras-chave: Imigração, Espaços autônomos de arte, Bienais de arte, Arte contemporânea.

Abstract: This paper is the result of research carried out as a CAPES/PrInt program sandwich doctoral fellow at the New University of Lisbon (Portugal), under the supervision of Cristiana Tejo, between December 2023 and May 2024. The work was focused on cultural spaces run by Brazilian immigrants. In particular, NowHere, a space led by Cristiana Tejo, alongside other curators and artists living in Lisbon. The text reports on the experience of the fieldwork carried out at NowHere and highlights observations about the exhibition “É bonita a festa, pá!” [It is a beautiful celebration, friend!], curated by NowHere’s managers at the 23rd Cerveira Biennial, during the period corresponding to the research. This event became relevant to the research because it was an exhibition not only curated by Brazilian immigrants, but whose theme was the presence of Brazilian artists in Portugal.

Keywords: Immigration, Independent art spaces, Art biennials, Contemporary art.

Portugal se tornou, nos últimos anos, ponto de chegada de dezenas de milhares de imigrantes, entre eles brasileiros, que por fatores como a língua ou laços familiares escolheram o país para viver. Nesse contexto, surgiu em Lisboa o espaço de arte NowHere, gerido por um coletivo de agentes culturais brasileiros que passaram a viver na capital portuguesa: a curadora Cristiana Tejo, a artista Luiza Baldan, o produtor Rafael Moretti e a artista Marilá Dardot (que atualmente reside no México, mas participa à distância das atividades). O espaço foi fundado em 2018, um ano turbulento no cenário político brasileiro, com acontecimentos como a eleição do político de extrema-direita Jair Messias Bolsonaro à presidência da república e o assassinato da vereadora Marielle Franco e de seu motorista Anderson Gomes – fatores apontados por parte dos imigrantes brasileiros como motivações de sua saída do país. Para artistas e produtores culturais podem ser somados ainda eventos como o fim do Ministério da Cultura pelo governo Bolsonaro e a constante perseguição a profissionais das artes. O processo acelerado de migração de brasileiros a Portugal é atestado por dados do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (2020): em 2019 havia 151 mil brasileiros com residência regularizada em Portugal e em 2023 esse número subiu para quase 400 mil (Expresso, 2023).

No âmbito de minhas atividades como bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, entre dezembro de 2023 e maio de 2024, estive vinculado ao Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, sob supervisão de Cristiana Tejo, que é pesquisadora associada à instituição. Seguindo caminhos já trilhados no Brasil nos últimos anos, em minha tese de doutorado sobre espaços autônomos de arte e minha atuação em tais ambientes no papel de curador, a pesquisa realizada em Lisboa se debruçou sobre espaços experimentais de arte geridos por imigrantes brasileiros, se concentrando no NowHere como estudo de caso.

Para quem chega a Lisboa pela primeira vez – como ocorreu comigo na condição de bolsista – pode ser surpreendente a marcante presença não apenas de imigrantes brasileiros, mas da cultura brasileira em todo canto. Esse fenômeno é perceptível na culinária, nas músicas que tocam nas rádios, no Carnaval, nos artistas de rua e nas inúmeras rodas de samba vistas na cidade.

Nesse contexto, incluem-se espaços de arte contemporânea geridos por imigrantes brasileiros ou onde percebe-se a atuação de artistas brasileiros – residentes ou de passagem por Lisboa. Listarei brevemente alguns projetos que conheci em andanças pela cidade, antes de abordar o espaço NowHere, eleito como objeto de pesquisa.

A Nova Banca Galeria, localizada nos bairros Areeiro e Avalade, é a primeira galeria de arte de Lisboa a funcionar na estrutura de uma banca de jornais. O projeto é do casal de pernambucanos Manuel Mendonça, publicitário e artista, e Marina Borba, designer e professora, que vivem em Lisboa desde 2016. Inaugurada em 2020, a Nova Banca Galeria exibe e comercializa obras de artistas de diferentes nacionalidades, dando oportunidade para aqueles que ainda não conquistaram inserção no meio artístico hegemônico. Lá podem ser vistas obras em diferentes meios, como pinturas, gravuras e fotografias. É uma estratégia interessante, pois há um custo de manutenção mais baixo do que em uma galeria tradicional, além de se situar em vias de grande circulação de transeuntes.

A partir dessa experiência, o fotógrafo carioca Bruno Veiga criou uma espécie de filial da Nova Banca, chamada a Loja da Calçada Portuguesa. Há quase duas décadas ele desenvolve uma série fotográfica em torno dos paralelos entre as calçadas do Rio e as de Portugal. Na banca aberta no bairro Saldanha, Veiga expõe e vende o próprio trabalho, num exemplo mais direto de autogestão.

No Areeiro, também se encontra o apartamento do curador e *art advisor* canadense Simon Watson, gestor da plataforma Simon Watson Arts (SWA), que tem atuação focada em artistas brasileiros, fornecendo orientação, planejamento de carreira, organização de exposições e facilitando sua inserção internacional. Nesse imóvel, ele recebe artistas brasileiros que realizam

em média 3 meses de residência e atividades abertas ao público e a colecionadores. No período em Lisboa, testemunhei a residência do artista brasiliense João Trevisan, cujo trabalho eu já acompanhava no Brasil. Após o período de residência, Trevisan realizou sua primeira exposição em Paris, na RX&SLAG, com curadoria de Simon, reunindo os trabalhos produzidos em Lisboa.

Embora tenha conhecido outros espaços geridos por brasileiros ou centrados em artistas brasileiros, como a galeria Coletivo Amarelo, optei por destacar acima aqueles que visitei com mais frequência durante o período de pesquisa em Lisboa. Ressalto também que esses espaços estavam na órbita de minha investigação, mas em razão da curta duração da bolsa optei por eleger apenas o NowHere como objeto de estudo, sobre o qual me aprofundarei a seguir.

A fundação do espaço NowHere em 2018, no contexto das recentes experiências de imigração, adquire relevância por ter como fio condutor de suas ações o debate sobre o lugar do artista imigrante em Portugal.

Com sua dimensão comunitária, o NowHere almeja transformar o sentimento de não-lugar (*nowhere*), gerado pela experiência da imigração, em um uso positivo das potencialidades do aqui e do agora (*now here*). O espaço se tornou um lugar de acolhimento de artistas brasileiros em Portugal, oferecendo tutorias, acompanhamento crítico, leitura e revisão de portfólio, auxílio à formatação de projetos para editais locais e afirma-se também no circuito de espaços expositivos.

Durante seis meses de trabalho de campo, acompanhei presencialmente todas as atividades realizadas no/pelo NowHere: tutorias semanais com orientação de Cristiana Tejo, nas quais são realizadas orientações importantes para a consolidação da carreira dos artistas no cenário português; a residência artística de inverno, que este ano teve como tema a arte têxtil; palestras com artistas brasileiros que estavam de passagem por Lisboa, como Eleonora Fabião, Flávio Cerqueira, Ana Hupe e Pedro Victor Brandão; montagem e abertura de exposições, como as do pernambucano Manuel Quitério e da mineira Flavia Regaldo, ambos residentes em Lisboa; exibições de filmes; processos colaborativos, como a organização de um livro de fotografias de Luiza Baldan e Olivia Borges a partir de sugestões da comunidade do NowHere.

Busquei estar no NowHere não apenas como um observador, mas me envolvi nas atividades do espaço. Além de ser participante ativo nas tutorias semanais com artistas e de ter a oportunidade de apresentar um recorte do meu trabalho para a comunidade, um momento relevante dessa experiência foi escrever o texto crítico para a exposição de Graziella Bonisolo, *Mergulho do Vermelho*, que ocorreu em abril de 2024 na cidade de Caldas da Rainha. Graziella é uma artista carioca que faz parte da comunidade do NowHere e tive a oportunidade de conhecê-la e me envolver com seu trabalho nas tutorias semanais.

Figura 1: Exposição *Depois da partida* de Flavia Regaldo no NowHere, maio de 2024. Fotografia do autor.

O período de pesquisa em Lisboa coincidiu com um calendário cultural marcado pelas celebrações de 50 anos do fim da ditadura em Portugal – período conhecido como Estado Novo. Entre os eventos, se destaca a Bienal Internacional de Arte de Cerveira – em Vila Nova de Cerveira, região do Minho, no norte do país – cujo tema para 2024 propõe a reflexão *És livre?*, sendo a liberdade o fio condutor do programa expositivo, organizado em ciclos.

Um desses ciclos conta com uma mostra com curadoria coletiva de Helena Mendes Pereira (curadora portuguesa, diretora-geral da Zet Galery, situada na cidade de Braga) e Cristiana Tejo + NowHere, intitulada *É bonita a festa, pá!*. O título cita e modifica o tempo verbal da canção *Tanto mar*, composta por Chico Buarque, inspirado pela Revolução dos Cravos que ocorreu em 25 de abril de 1974 em Portugal, dando início ao processo de democratização do país (a letra original diz "Foi bonita a festa, pá!"). A mostra propõe uma cartografia possível da presença de artistas brasileiros em Portugal, com um recorte que vai da Revolução dos Cravos à atualidade. Participam 42 artistas que, de 25 de abril de 1974 para cá, viveram, vivem ou estabeleceram laços temporários com Portugal.

A escolha de 25 de abril de 1974 como marco inicial não é mera causalidade, em razão da efeméride, mas é fruto de uma investigação sobre a participação de artistas brasileiros no processo revolucionário em Portugal. Com o fim do regime ditatorial que durou 48 anos, o país entrou na rota de exílios de brasileiros que desejavam fugir da ditadura militar, ainda em vigor no Brasil, sendo ponto de chegada ou de passagem para aqueles que iam para outras nações.

Figura 2: Vista da exposição *É bonita a festa, pá!*, Fundação Bienal de Cerveira, março de 2024. Fotografia do autor.

Um dia após a Revolução dos Cravos, em 26 de abril de 1974, chegou a Lisboa o cineasta Glauber Rocha, interessado em acompanhar e filmar os acontecimentos. Rocha foi o único brasileiro a colaborar em um filme coletivo chamado *As armas e o povo*, assinado por um coletivo de trabalhadores do cinema, que registra os primeiros dias de liberdade em Portugal. Nesse período, ele também foi convidado a realizar uma sessão de estreia de sua obra *Terra em Transe*, que até então era um filme proibido.

Artur Barrio, artista visual que nasceu na cidade do Porto, mas deixou seu país com a família aos 10 anos de idade, retornaria em julho de 1974 também motivado pela Revolução dos Cravos, e permaneceu por 4 meses, realizando alguns trabalhos artísticos antes de se exilar em Paris – e ainda voltaria outras vezes a Portugal nos anos 1970.

Após ser preso e torturado por dois meses pelos militares no Brasil, o dramaturgo José Celso Martinez desembarcou em Portugal com 15 membros do Teatro Oficina em 28 de setembro de 1974, exilando-se no país até 1978.

O diretor teatral Augusto Boal, exilado na Argentina desde 1971, teve de sair de lá em 1976, quando o país também entrou em uma nova ditadura. Boal permaneceu em Lisboa até 1978, quando seguiu para a França.

As recentes imigrações de artistas brasileiros para Portugal se inserem em um contexto distinto. O Brasil não entrou em uma nova ditadura, mas o cenário que produziu o golpe à presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a eleição de Bolsonaro em 2018 fez com que parte dos agentes culturais brasileiros em Portugal se sentissem como imigrantes políticos. O ambiente por eles

encontrado também é distinto: Portugal inserido agora na União Europeia (desde 1986) e enfrentando problemas de gentrificação e uma crise habitacional.

É bonita a festa, pá! se propõe a produzir diálogos entre essas temporalidades distintas. A mostra reúne documentações das passagens de Boal, Martinez e Rocha por Portugal nos anos 1970, trabalhos de Barrio realizados em território português na mesma década, e trabalhos realizados nos anos mais recentes por artistas brasileiros imigrantes ou em passagem por Portugal (em residências artísticas ou pós-doutorado, por exemplo). Se no conjunto dos anos 1970 percebem-se atravessamentos do cenário revolucionário português e da experiência do exílio, nos trabalhos mais recentes são perceptíveis a vontade de se discutir: o corpo imigrante, as marcas da colonização e da escravidão, o contexto político brasileiro dos últimos anos, a precarização do trabalho, as diversas dimensões da língua portuguesa, além de trabalhos que abordam, com distanciamento temporal, o Estado Novo.

Figura 3: Sonia Távora, *Entre Mundos (da série além dos muros do jardim)*, 2019-2024. Óxido de ferro.
Fonte: arquivo da artista.

A intervenção de Sonia Távora, *Entre Mundos, da série além dos muros do jardim* (2019), situava-se na fronteira entre a galeria e o hall de entrada, abrindo a exposição. Trata-se de uma frase homônima ao título gravada no chão com óxido de ferro em pó, cuja existência condicionava-se apenas à abertura da exposição. Conforme o público entrava no espaço expositivo, atravessando a fronteira entre dentro e fora demarcada por Távora, a frase se desmanchava, o pó era levado pelos pés, espalhava-se pelo chão, contaminava o espaço e, no fim, as pessoas o levavam consigo, nos resquícios presentes nas solas de seus calçados. O trabalho sinaliza a fragilidade das fronteiras e evoca as marcas identitárias deixadas pelos corpos que as cruzam, fazendo do não-lugar um lugar.

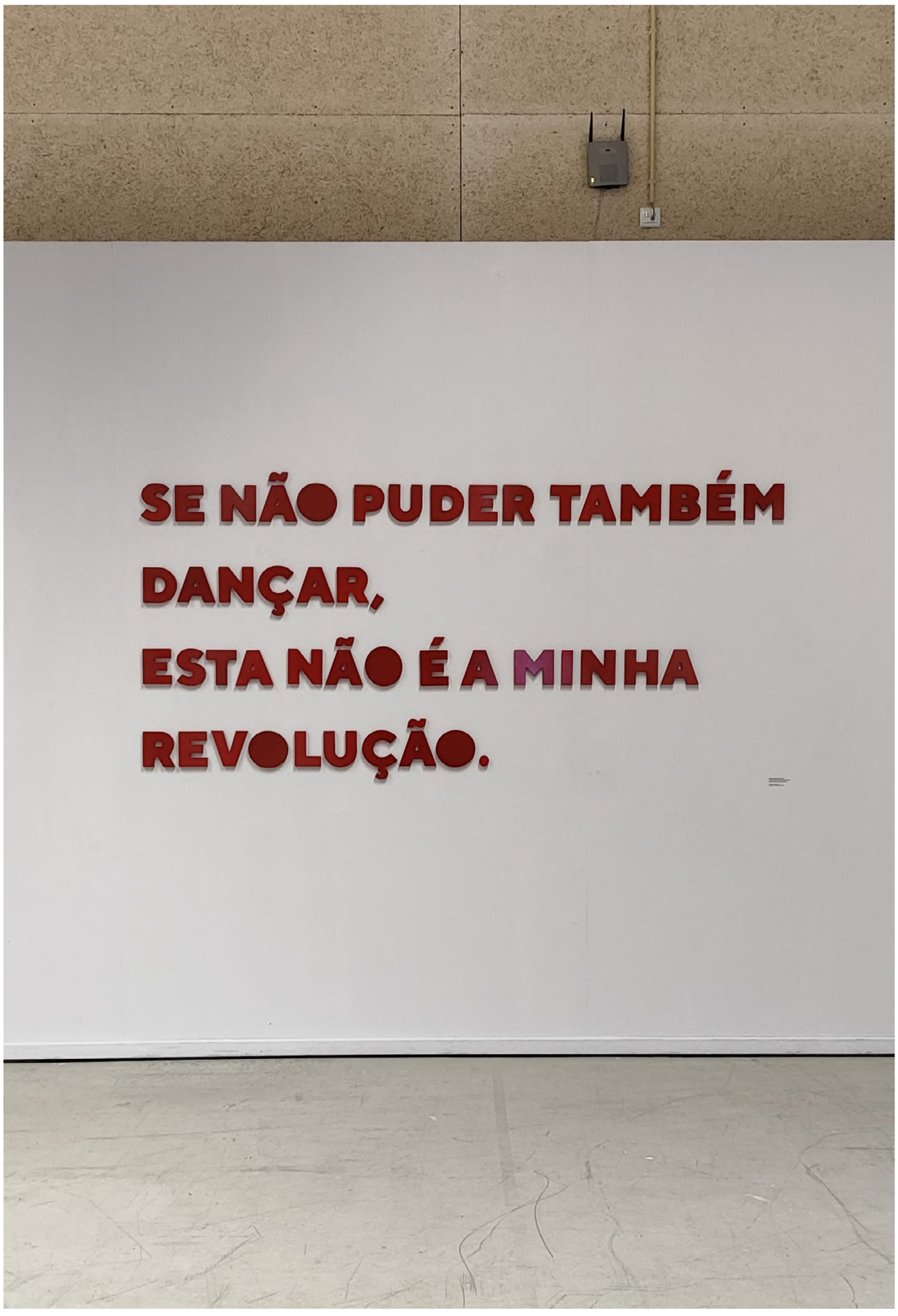


Figura 4: Hilda de Paulo, *se não puder também dançar, esta não é a minha revolução,* 2019. Tinta automotiva sobre madeira. Óxido de ferro. Fotografia do autor.

A palavra escrita também ganha protagonismo no trabalho apresentado por Hilda de Paulo. A artista instalou na parede do espaço expositivo uma frase escrita originalmente em inglês pela ativista política lituana Emma Goldman, “Se não puder também dançar, esta não é a minha revolução”. Esse texto em cores vermelhas sobre a parede branca ganha novos sentidos quando reproduzido por Hilda, que, além de imigrante, é uma mulher trans, portanto, é duplamente um corpo que foge às normatizações.

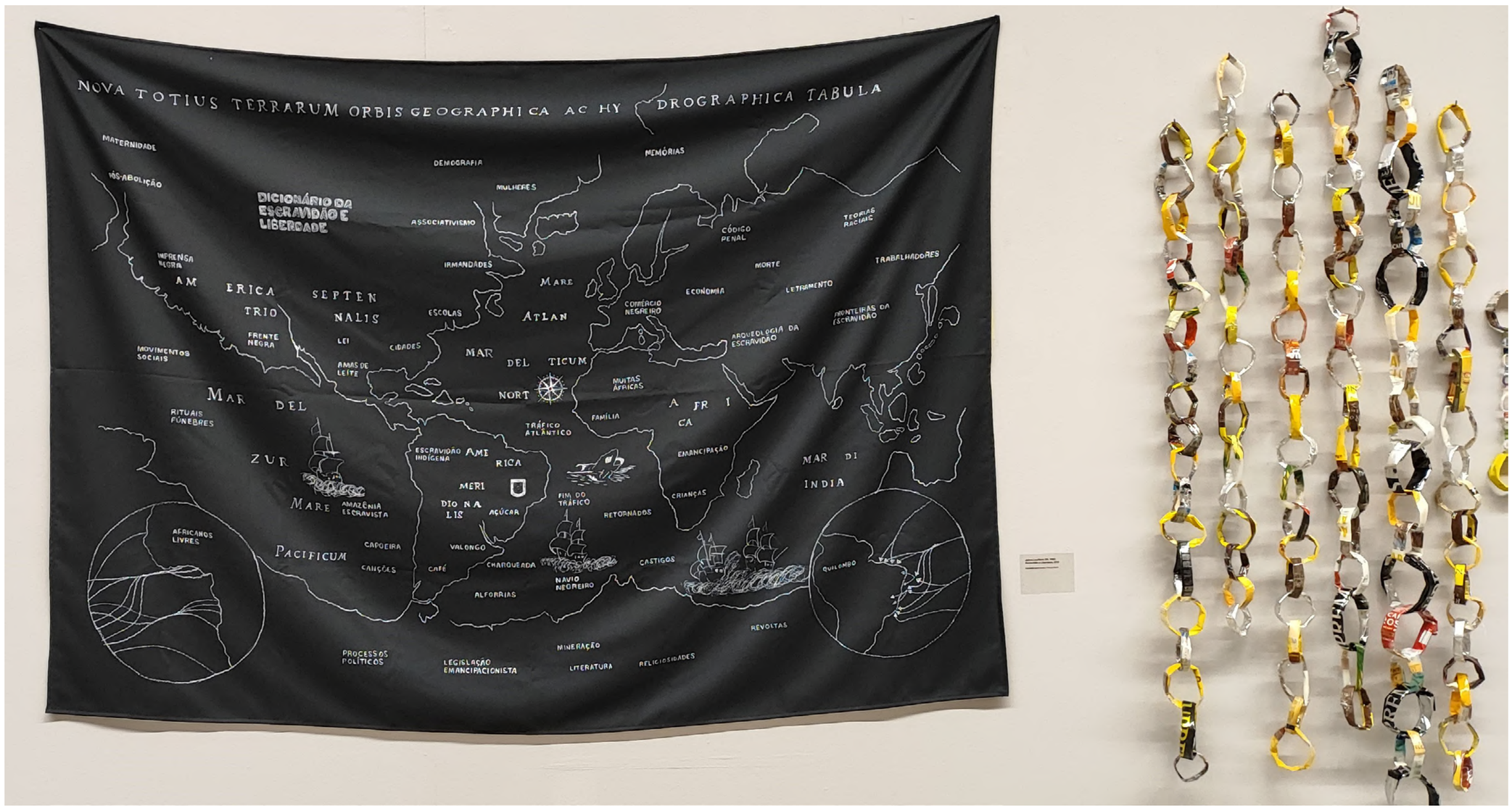


Figura 5: Jaime Lauriano, Escravidão e Liberdade, 2018. Impressão sobre tecido / Felipe Barbosa, *O Café e o Açúcar estão na Origem*, 2015-2024. Corrente feita com embalagens de café e açúcar. Fotografia do autor.

Dentre os trabalhos que abordam a experiência colonial, podemos destacar os de Jaime Lauriano e Felipe Barbosa. Em *Escravidão e liberdade* (2018), Lauriano sobrepõe a um mapa mundi de fundo preto e traços brancos palavras-chaves associadas à história da escravidão e aos traumas coloniais, dando a ver aspectos negligenciados em grande parte das narrativas hegemônicas. Já Felipe Barbosa, desde que passou a morar em Coimbra, coleciona embalagens de café e açúcar, produtos representativos dos primeiros ciclos econômicos do Brasil colonial e que moldaram nossa estrutura social. As embalagens são manipuladas de modo escultórico, formando uma corrente que é vista sempre maior, a cada exposição da qual participa. Trata-se de um trabalho em progresso que produz uma espécie de movimento sem fim, em alusão à permanência de traumas e de processos que não são encerrados, mas apenas se transformam.

Olhares críticos sobre a história das mulheres são lançados por trabalhos como *Biografêmeas*, de Sandra Lessa, que recupera histórias de vidas de mulheres que foram vítimas da inquisição em Portugal. As biografias são encenadas em locais inquisitoriais e tocadas pela ficção, pela imaginação, já que nos documentos da Inquisição só se encontram os nomes, as acusações e as penalidades sofridas pelas acusadas. Já Marilá Dardot recupera livros de escritoras que foram proibidos e confiscados durante o Estado Novo em Portugal. Ela estampa lençóis com trechos desses livros, exaltando alguns assuntos e palavras que foram objeto de censura. A obra reivindica o direito de falar do corpo, do desejo e da liberdade. Liberdade esta que também é o tema do trabalho de Rosana Ricalde, que exibiu uma instalação composta por 70 dicionários de várias línguas, publicados em diversas épocas, em que a palavra liberdade é retirada e recolocada num quadro, num gesto que evoca a facilidade com que a liberdade pode ser suprimida.

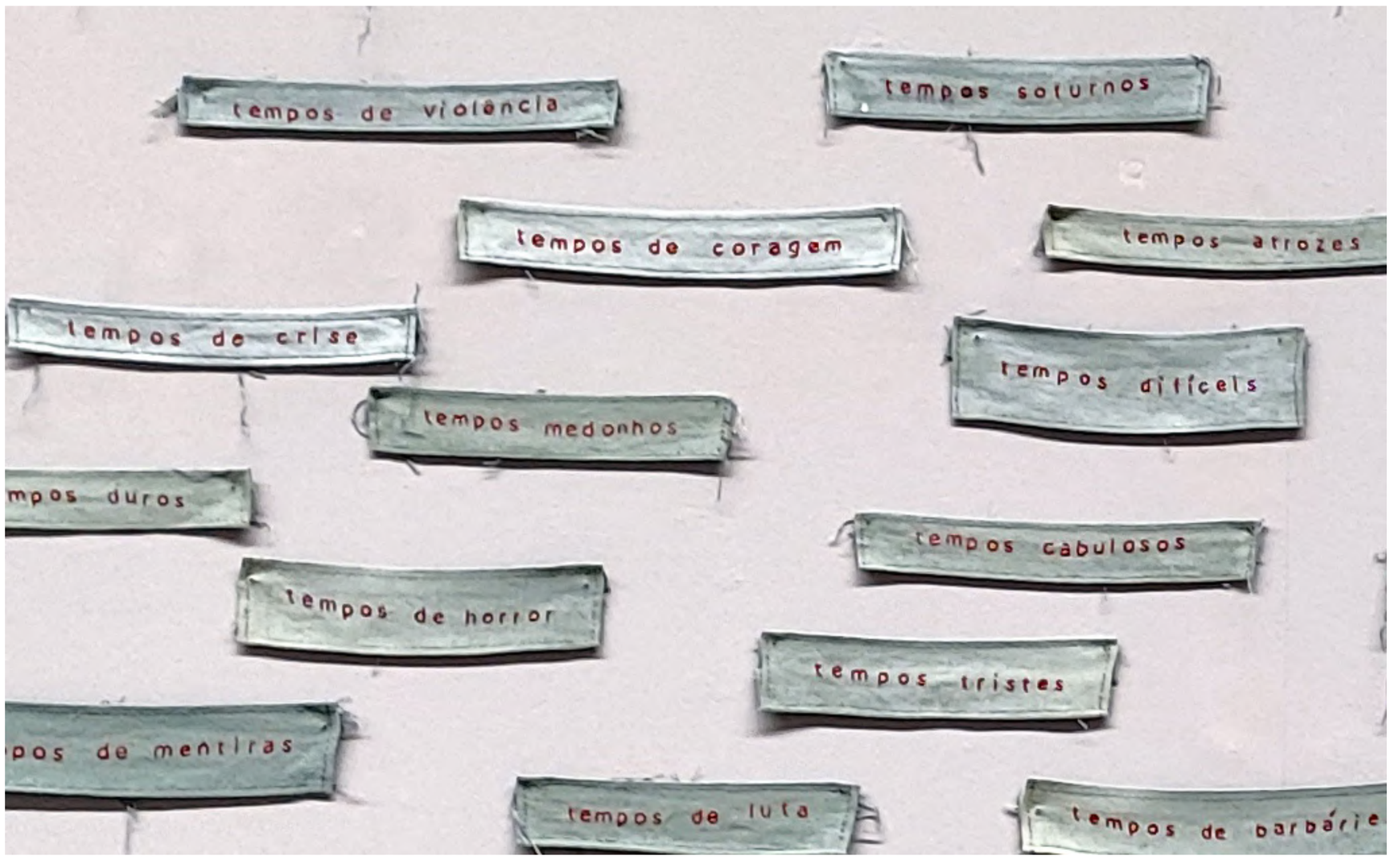


Figura 6: Yuli Anastassakis, *Tempos de Agora*, 2021. Linha de algodão bordada sobre linho. Fotografia do autor.

Tempos de Agora, de Yuli Anastassakis, produz uma espécie de inventário da percepção dos brasileiros acerca da situação do país desde 2016, época do impeachment da presidenta Dilma Roussef. A artista reúne frases comumente ditas e escritas – sobretudo nas mídias socias – para qualificar tal período, como "tempos sombrios", "tempos conturbados", "tempos de golpe". Essas frases são delicadamente bordadas com linhas vermelhas sobre pequenos pedaços de linho e instaladas na parede do espaço expositivo, solicitando que o espectador se aproxime para que consiga ler. A artista produz um exercício de anacronismo, compreendendo que tais frases emitidas frequentemente entre 2016 e 2022 poderiam também qualificar tempos passados, como aquele da ditadura e, por que não?, a atualidade. Os tempos de agora, como coloca o título, continuam sendo sombrios, conturbados, de golpes, por razões diversas daquelas anteriores. É justamente esse exercício de aproximar passado e presente, atentando-se a continuidades e rupturas, semelhanças e diferenças, que é proposto em *É bonita a festa, pá!*.

Por fim, deve-se ressaltar que o convite da Fundação Bienal de Cerveira a Cristiana Tejo para capitanear a curadoria de uma das exposições ao lado de Helena Almeida, com colaboração dos outros gestores do NowHere, consolida a integração do espaço e de seus agentes ao circuito artístico português. O tema da mostra, surgido como reação ao título-provocação da Bienal, *És livre?*, e em diálogo com o cinquentenário do fim da ditadura portuguesa, joga luz sobre a força da presença brasileira em Portugal, em especial no campo da cultura.

Referências

EXPRESSO (jornal online). Quase 400 mil brasileiros residem legalmente em Portugal. 20 de setembro de 2023. Disponível em: https://expresso.pt/sociedade/migracoes/2023-09-20-Quase-400-mil-brasileiros-residem-legalmente-em-Portugal-d54a33c7. Acesso: 15/04/2024.

PEREIRA, Helena Mendes; TEJO, Cristiana. *É bonita a festa, pá!* Vila Nova de Cerveira: Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2024.

SEF/GEPF. Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2019. Oeiras: Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, 2020. Disponível em: https://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa2019.pdf. Acesso: 15/04/2024.

Cildo Meireles e Artur Barrio na Documenta11

Tiago Machado
Professor
Instituto Federal de São Paulo, Brasil
Pós-Doutorando
Programa de Pós-Graduação em História da Arte
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Resumo: O artigo analisa a participação dos artistas brasileiros Cildo Meireles e Artur Barrio na Documenta11, realizada em 2002, buscando conjugar a crítica de arte e a história das exposições no sentido de melhor compreender os efeitos recíprocos entre o trabalho apresentado, o contexto de exposição e a dimensão institucional do sistema da arte contemporânea. Ou seja, do ponto de vista metodológico procurei pensar os trabalhos enquanto instalados em um espaço social definido institucionalmente pela exposição alemã sob a curadoria de Okwui Enwezor. O trabalho apresentado por Cildo Meireles foi intitulado *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido (passado iminente)*. Artur Barrio, por sua vez, apresentou o trabalho *Uma ideiaSituação interRelacionamento SubjetivoObjetivo*.

Palavras-chave: Documenta11, Cildo Meireles, Artur Barrio, Okwui Enwezor, História das exposições.

Abstract: The article analyzes the participation of Brazilian artists Cildo Meireles and Artur Barrio in Documenta11, held in 2002, aiming to combine art criticism and the history of exhibitions to better understand the reciprocal effects between the work presented, the exhibition context, and the institutional dimension of the contemporary art system. From a methodological point of view, I sought to consider the works as installed in a social space institutionally defined by the German exhibition under the curatorship of Okwui Enwezor. The work presented by Cildo Meireles was titled *Disappearing Element/Disappeared Element (imminent past)*. Artur Barrio, in turn, presented the work *An ideaSituation interSubjectiveObjective Relationship*.

Keywords: Documenta11, Cildo Meireles, Artur Barrio, Okwui Enwezor, Exhibition history.

Criada em 1955 e organizada a cada cinco anos na cidade alemã de Kassel, a Documenta detém o protagonismo na construção dos rumos da arte contemporânea.[1] A sua décima primeira edição em 2002, em particular, foi um ponto de inflexão importante na história da instituição, marcada pela curadoria do nigeriano Okwui Enwezor, o primeiro curador não-europeu a dirigir a mostra – embora sua formação e a parte inicial de sua carreira tenham se dado nos Estados Unidos. Tal ponto de inflexão consistiu na tentativa de consolidação da visão do que poderia ser uma arte global contemporânea politizada, em um movimento já iniciado na mostra anterior – organizada pela francesa Catherine David, a primeira mulher a dirigir a mostra – e na incorporação de temáticas propriamente contemporâneas no interior da proposta curatorial. Discutiam-se temas tais como o desgaste das democracias ocidentais na esteira dos acontecimentos do 11 de setembro, a pressão imigratória nas fronteiras da Europa e dos Estados Unidos, as lutas e os movimentos pela descolonização das estruturas sociais, a crescente visibilidade de pautas identitárias e a iminência da catástrofe ambiental que se desenhava com contornos muito claros no início do século XXI.

---

1 O artigo é um dos resultados preliminares de pesquisa de pós-doutorado em andamento no departamento de História FFLCH-USP e no Programa de Pós-graduação em História da Arte da UNIFESP.

Para conjugar esse conjunto complexo de temas ao cenário da produção da arte contemporânea com aspirações globais, Enwezor apostou em um método curatorial que intencionava deslocar a autoridade isolada do curador como intérprete da exposição. Ao abandonar a figura do "curador-autor", Enwezor procurava se distanciar da influência curatorial consagrada pela própria Documenta na ocasião da sua quinta edição em 1972, então sob a liderança de Harald Szeemann.

Nesse sentido, Enwezor, por sua vez, compartilhou abertamente a responsabilidade curatorial com seis profissionais.[2] A proposta curatorial de Enwezor repousava em dois pontos fundamentais. Por um lado, dar ouvidos e interpretar os sinais de emergência que soavam no mundo no início do século XXI, após a relativa euforia dos anos noventa e, por outro lado, a necessidade de construção de uma plataforma para uma arte global que pudesse intervir de forma crítica nesse cenário. É nesse enquadramento que se situa a iniciativa, então inovadora, de realizar encontros/seminários meses antes da inauguração da exposição para discutir os temas que seriam trabalhados nela – as chamadas "plataformas", realizadas fora de Kassel, ao redor do globo, entre março de 2001 e março de 2002. A exposição, ela própria, seria a quinta dessas plataformas.[3]

O resultado foi descrito pela crítica do período de forma ambígua. As resenhas ressaltavam sua característica inovadora, ao propor a descentralização e o deslocamento em relação ao cânone ocidental. Os debates giravam em torno de duas palavras com conteúdo semântico renovado: "globalização" e "pós-colonial". Contudo, as primeiras resenhas tendiam a destacar a dificuldade do público para elaborar toda a informação trazida pela Documenta11. Condensada em 100 dias, a mostra contava com trabalhos de 117 artistas, alicerçada nas discussões ocorridas nos meses anteriores por intermédio das plataformas.

O compromisso de Enwezor e de sua equipe curatorial, por sua vez, não era com a explicitação da diferença ou com a mera comparação entre o Norte e o Sul, mas sim estava voltada para demonstrar o entrelaçamento entre eles.[4] De tal forma que centro e periferia formariam um emaranhado no qual o fio do novelo seria o processo de globalização em um cenário pós-colonial, em vias de surgimento a partir dos desdobramentos das lutas pela independência das ex-colônias e pelas alterações estruturais no sistema capitalista após a Segunda Guerra Mundial. O cenário pós-colonial, quando visto através dessa chave crítica, estaria relacionado política e conceitualmente ao colonialismo europeu, iniciado a partir do século XV e cujos

---

2 Os curadores assistentes foram os seguintes: Carlos Basualdo, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Ute Meta-Bauer, Octavio Zaya e Mark Nash.

3 A descrição das mesas e o material bibliográfico produzido por ocasião da realização das plataformas pode ser acessado em: https://www.documenta-platform6.de. Acesso em: 16 set. 2024.

4 "Entanglement, not difference, ruled Enwezor's documenta and his reconstituted global canon of art." (Green; Gardner, 2016, p. 188).

efeitos se fazem sentir no presente.[5] Neste caleidoscópio, os "estrangeiros / não-europeus / colonizados", que foram outrora objeto do olhar colonial, poderiam agora olhar de volta para as instituições que criaram o conjunto epistemológico da modernidade, principalmente aquela que os ocidentais deram o nome de Arte.[6]

Tal empreitada, de fato, não poderia ser experienciada por um visitante tradicional que estivesse predisposto a andar pelo espaço expositivo criado pela Documenta11, examinando as obras uma a uma, isoladamente. Nesse sentido, é possível afirmar que a proposta curatorial padeceu de uma curiosa ambiguidade; por um lado, seu manejo não se mostrava totalmente transparente para o público e, por outro lado, tratou-se de uma exposição que foi responsável por ajudar a lançar as bases de grande parte da discussão teórica de ponta ocorrida entre os profissionais das Ciências Humanas nas duas décadas seguintes. Talvez o caráter grandiloquente dessa afirmação fique menor se observarmos com atenção os títulos das quatro plataformas que precederam a exposição e a extensão do material produzido em cada uma dessas ocasiões.

Contudo, em que medida a exposição pode passar de plataforma expositiva, como gostaria Enwezor, a uma máquina interpretativa, tal como nos sugere Jean-Marc Poinsot (2015), inclusive, às expensas dos trabalhos específicos? Embora, em qualquer exposição haja tal risco, a Documenta, por conta de seu peso, parece ainda mais suscetível a esse destino, conforme já apontado por Daniel Buren na ocasião de sua participação na Documenta5 em 1972: "As obras apresentadas são toques de cor – cuidadosamente escolhidas – do quadro que compõe cada seção (sala) em seu conjunto. [...] Deste modo, é a exposição que se impõe como seu próprio assunto e seu próprio assunto se impõe como obra de arte" (Buren, 2012, p. 257).

No entanto, em contraposição à advertência formulada pelo artista francês há mais de cinquenta anos, a força dos trabalhos apresentados por Cildo Meireles e Artur Barrio está alicerçada no fato de não espelharem o trabalho curatorial. Ao contrário, ambas intervenções, na verdade, mostram, através de sua própria fatura, aspectos importantes dos limites institucionais impostos involuntariamente à curadoria. Seria como se eles, na medida em que se inserem no enquadramento proposto por Enwezor, nos ajudassem a entender como as inovações contidas

---

5 Segundo Carlos Basualdo: "Acho que não devemos entender pós-colonialismo num sentido restrito. O que ele quer dizer é um ponto de vista no qual a experiência pós-colonial afetou o mundo inteiro. Por exemplo, é importante levar em conta que os movimentos de 68 na Europa foram inspirados pelos movimentos de libertação no Terceiro Mundo. Até mesmo a Teologia da Libertação ou a experiência de Cuba inspiraram a filosofia europeia. Assim, há um inter-relacionamento permanente. E o trabalho da Documenta é tentar construir uma geografia complexa do mundo da cultura e da política." (Folha de São Paulo, 2002a).

6 Nas palavras do próprio Enwezor: "Postcoloniality, in its demand for full inclusion within the global system and by contesting existing epistemological structures, shatters the narrow focus of Western global optics and fixes its gaze on the wider sphere of the new political, social, and cultural relations that emerged after World War II. The postcolonial today is a world of proximities. It is world of nearness, not an elsewhere. Neither is it a vulgar state of endless contestations and anomie, chaos and unsustainability, but rather the very space where the tensions that govern all ethical relationships between citizen and subject converge. The postcolonial space is the site where experimental cultures emerge to articulate modalities that define the new meaning – and memory – making systems of late modernity" (Enwezor, 2002).

na proposta curatorial se diluem em função de um quadro institucional que a precede. Neste caso tratar-se-ia do peso da Documenta enquanto instituição de caráter Museal.

Assim, longe de esgotar a interpretação possível dos trabalhos expostos pelos dois artistas, gostaria antes de levantar alguns pontos trazidos por suas intervenções para entendermos por que a exposição, ao ser exposição em um local específico, limita o trabalho curatorial e, em última instância, o dilui seja na dinâmica sistêmica do capitalismo contemporâneo, seja em um quadro ontoepistemológico que o precede e o engloba.

O trabalho apresentado por Cildo Meireles na Documenta11 foi intitulado *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido (passado iminente)*. Esta intervenção envolveu a venda de picolés feitos apenas de água congelada, comercializados em toda a cidade durante o período da mostra. Os picolés vinham em três formatos distintos e eram vendidos em embalagens de cores azul, verde ou cinza. O projeto também incluiu a instalação temporária de uma fábrica para a produção dos picolés, a contratação de funcionários e vendedores e a criação de uma logomarca específica para a obra, vinculada à identidade visual da Documenta11. O nome da exposição foi grafado nas embalagens, uniformes e nos carrinhos de sorvete usados para a venda dos picolés. A operação comercial acontecia nos espaços públicos de Kassel e entre os pontos de exposição da Documenta11. Cada picolé era atravessado por um palito plástico da mesma cor da embalagem. De um lado, era possível ler a inscrição em baixo-relevo "DISAPPEARING ELEMENT" e, no lado oposto, conforme a água era consumida ou derretia, revelava-se a inscrição "DISAPPEARED ELEMENT". As inscrições "DISAPPEARING ELEMENT" e "DISAPPEARED ELEMENT" também constavam nos uniformes, carrinhos e embalagens dos picolés.

Três pontos logo se destacam: o primeiro deles é a tensão entre o trabalho proposto por Meireles e a relação de sua apresentação em contexto museal/expositivo; o segundo, a venda por tempo determinado de picolés como análise do circuito entre o mundo da arte e o mundo da vida; e, por fim, a questão da escassez da água como núcleo temático ligado às preocupações com a degradação do meio ambiente experimentada pelo mundo após a aceleração da exploração capitalista em sua fase industrial.

O trabalho havia sido pensado, inicialmente, em pequena escala, inspirado pelos vendedores das praças nas cidadezinhas do interior do Brasil. No entanto, para a instalação em Kassel a dimensão do projeto precisou ser alterada, pois:

> eles queriam fazer o trabalho lá em Kassel. Eu achei ótimo, só que com as novas normas da Comunidade [Europeia], sobretudo na Alemanha, ficou difícil comercializar qualquer produto ligado à alimentação porque a legislação é rigorosa. Mas finalmente conseguimos a autorização. Em março eu estava por aqui, tranquilo, achando que as coisas já estavam acontecendo por lá e me ligaram. Eu tive um mês para fazer tudo daqui do Brasil começando do zero porque justamente lá eles só conseguiram máquinas que faziam dois milhões de picolés por dia, tudo era numa escala assim. (*apud* Rivitti, 2007, pp. 81-82).

A mudança dos planos acarretada pela alteração para uma escala alemã de produção implicou uma alteração simétrica no funcionamento da empresa. No total, foram constituídos cinco pontos de vendas com o aumento do número de funcionários responsáveis pelo manuseio e venda do produto, fornecedores e equipamentos. A empreitada, por sua vez, foi uma das mais notadas na abertura da exposição. Um dos pontos de venda era exatamente a entrada no Museu Fridericianum, principal local de exposição da mostra. A venda de picolés, maior do que a esperada, rendeu manchetes curiosas tais como "Calor atrai Björk para a obra de Meireles" (Folha de São Paulo, 2002b).[7] Em que pese o sucesso comercial do trabalho, a empreitada foi pensada desde o início como fadada ao desaparecimento. A decisão de não constituir fundos de investimento para a manutenção e expansão da operação, bem como a distribuição dos lucros para os funcionários, contrariou a lógica empresarial capitalista da expansão infinita baseada na acumulação do Valor. Ao contrário, tal decisão atrelou a operação ao tempo social da exposição. Isto é, a operação comercial realizada pelo trabalho não se estende pelo tempo abstrato do Capital, ela se realiza e se encerra durante o passado iminente da Documenta11 (o presente da exposição).

Ligado ao tempo e ao espaço social criado pela Documenta, o trabalho de Meireles se posiciona de forma modelar no interior do circuito expositivo da arte contemporânea, no qual a efemeridade recorrente das bienais (e Documentas) produz a diferença a partir de sua reiteração. As exposições integram o sistema econômico das cidades europeias na mesma medida em que seus temas curatoriais constituem, um após outro, seu passado iminente, fadado a desaparecer, ou a ser devidamente arquivado. Tal circuito constitui o que poderíamos chamar de "complexo de exibição da arte contemporânea" e o trabalho de Meireles testemunha sua persistência e opera de forma elucidativa em suas vicissitudes.

Artur Barrio, por sua vez, apresentou o trabalho intitulado Uma ideiaSituação interRelacionamento SubjetivoObjetivo. O trabalho alinha-se com suas práticas anteriores e as atuais, marcadas pelas intervenções efêmeras e o uso de materiais orgânicos não convencionais, através da criação de situações que desafiam as percepções do público. No caso específico de sua produção para a Documenta11, tratava-se de um projeto que visava criar um circuito entre o dentro e o fora do espaço expositivo ou, em suas palavras, entre o subjetivo e o objetivo, "constituindo assim dois pontos em tensão entre si criando, portanto, uma polaridade dialéticoassociativa (dos contrários) consequentemente criativa a partir da tensão entre os dois pólos/e consequente percepção dos participantes" (Barrio, 2016, p. 184). O espaço visado era o espaço social proporcionado pela exposição: "Esta IdéiaSituação tem como estrutura primária a Liberdade e desafio criativo a partir de um princípio de intervenção/criação em um espaço múltiplo ofertado pela Documenta 11" (*ibid*.).

---

7 No relato de Fabio Cypriano, em matéria para o jornal *Folha de São Paulo*: "Para entrar no museu, é necessário passar pelos carrinhos e, com o calor de anteontem, o picolé virou atração. Atraiu até a cantora Björk e seu marido, Matthew Barney. Tímida e com a barriga da gravidez bastante visível, Björk comprou o picolé e não aparentou estranhar a falta de sabor."

A Documenta11 utilizou um espaço chamado Binding-Brauerei (Cervejaria Binding) como um dos seus locais expositivos principais. Este espaço, uma antiga cervejaria, utilizado apenas nesta edição, forneceu aproximadamente 6.000 m² adicionais para a exposição. O local foi transformado pela firma de arquitetura vienense Kühn-Malvezzi, que redesenhou o interior para criar um labirinto de paredes que os visitantes percorriam, muitas vezes se sentindo desorientados. Esta ambientação refletia a temática da exposição, que se concentrava em explorar formas expositivas que materializassem o descentramento proposto pela curadoria.

Era esse o espaço múltiplo citado por Barrio no trecho destacado acima. Assim, à entrada da antiga cervejaria, os 500 kg de café espalhados no chão chamaram a atenção do público com seu forte aroma. Além do café, a instalação reunia 500 kg de pães, 200 garrafas de vinho, azeitonas e livros do artista, que foram distribuídos nos primeiros dias da mostra. Fabio Cypriano, em seu relato para o jornal *Folha de São Paulo*, informa ainda que "as paredes da sala foram quebradas onde estavam textos censurados pela direção da mostra. Barrio não quis comentar, mas registrou a queixa em uma das paredes contra "a necessidade de autorização não só da curadoria, quanto também da polícia, técnicos e etc". Ainda sobre sua instalação, em entrevista concedida em 2003, Barrio afirmaria o seguinte:

> Estive três vezes na Alemanha. Acho que o Okwui Enwezor fez uma Documenta muito forte, além de toda a documentação produzida. Meu trabalho, geralmente, é transformado em documentação. Registros. E eu montei meu trabalho tal e qual, mas a impressão que tive é que ele criou um senão. A Documenta é mais importante do que qualquer Bienal. Tem um enfoque muito mais agudo do que uma bienal, que deve, de dois em dois anos, criar um novo tema ou uma bobagem nesse sentido. Gostei da Documenta, só que foi uma luta. Quando cheguei para montar, já havia centenas de pessoas e artistas. Eu uso o espaço como meu ateliê e é ali que vão surgindo as coisas, com minha trajetória do passado, com o presente, essa amálgama do tempo. E para manter aquele processo foi uma coisa muito complicada. Cada dia era uma dificuldade. O Carlos Basualdo ficou super irritado porque as pessoas pegavam o café com as mãos, guardavam nos bolsos e depois levavam para as outras salas. Ele chegou ao ponto de cogitar fechar a sala. Criou um senão com os outros artistas. Então, compreendi que o Basualdo, que adorou o meu trabalho e é uma pessoa que eu prezo, mostrou claramente o que ele é: uma pessoa que compreende aquele trabalho como numa fotografia. Mas a realidade é a mesma coisa que o amor: a pessoa baba um pouco, o sexo tem odor, há o suor, há os gritos. Não é uma fotografia. Aquela passagem para a realidade, o trabalho, eu penso que chocou, porque extrapolou. Fiquei muito surpreso, porque, com uma ingenuidade saudável, eu achava que a Documenta tinha um poder diante dessa coisa comum e medíocre de uma galeria ou de uma pequena bienal, ou até de um museu, onde tudo é muito asséptico. Na verdade, ela é igual a qualquer coisa, é um mastodonte, enorme. Para ver tudo aquilo, três meses é pouquíssimo, então eu pergunto: qual será o fim dessas megaexposições? Eu participei de uma bienal em Fortaleza, a Bienal Ceará Américas, com 44 artistas. Mas a ideia dos curadores é convidar de 15 a 20 artistas para a próxima bienal. Aí está uma alternativa. Reduzir para uma escala mais humana (Barrio, 2003).

O detalhe que gostaria de destacar desta entrevista, a forma com a qual o artista lida com os desdobramentos de sua intervenção, diz respeito ao funcionamento potencial da obra. Para isso devemos considerar os limites impostos ao trabalho. Muito embora essa questão esteja mais nas entrelinhas de suas entrevistas posteriores, poderia afirmar que seu trabalho articulou uma tensão no polo interno de sua instalação, por assim dizer, uma tensão no interior do próprio espaço expositivo reservado aos artistas. Ao lermos a descrição precisa de Barrio sobre a censura realizada por Carlos Basualdo, notamos a presença da função arquivística do Sistema Museu/Galeria operando através do curador assistente, responsável por garantir a neutralidade asséptica do espaço expositivo, que deveria ser composto prioritariamente por imagens ou por objetos e situações que se comportem como imagens de cunho fotográfico. O trabalho censurado de Barrio, mesmo que tal censura não seja admitida diretamente pelo artista, causaria potencialmente uma tensão na própria estrutura museal que enquadrava o então novo espaço expositivo utilizado pela Documenta11. Trata-se de um espaço que, apesar de suas intenções manifestas, não pode admitir aquilo que não se comporta como uma imagem.

A censura ao trabalho de Barrio na Documenta11 evidencia o conflito entre a proposta artística do trabalho e a estrutura institucional da exposição. Ela desafiou a compartimentação da diferença proposta pela arquitetura da galeria. Foi interpelada, por sua vez, por uma intervenção institucional que visava manter a neutralidade asséptica do espaço. Nesta chave é possível ver o trabalho de Barrio como um trabalho que expõe e desafia a prática imperialista da exposição. A resistência quase involuntária de Barrio ao enquadramento e à contenção de sua obra poderia representar uma recusa em se conformar às sanções impostas tacitamente pela instituição. Da mesma maneira que, de forma espelhada, o trabalho de Meireles, apresentado na mesma exposição, mas em contexto diferente, indicaria uma forma astuta de jogar com as dimensões espaço-temporais configuradas pelo evento da exposição.

Talvez seja pertinente lembrar aqui, a título de conclusão, que um dos fundamentos para a prática de uma História potencial, que, entre outras coisas, pudesse fazer avançar as intenções expressas nas plataformas da Documenta11, é, conforme as palavras de Ariella Aïsha Azoulay, a recusa em operar pelo obturador imperial, aquele que recorta o real e produz uma imagem controlável e apartada do mundo (Azoulay, 2024, p. 20 e ss.). Recusá-lo seria o primeiro passo para potencializar uma história alternativa que insistiria em trazer à tona as vozes e experiências suprimidas, cindidas, mutiladas pela cronologia imperial. No entanto, não seria a Documenta, independentemente de suas aspirações curatoriais momentâneas, tal como a complexa tessitura proposta por Enwezor, um desses grandes obturadores?

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. *História Potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BARRIO, Artur. Entrevista, 2003. Disponível em: https://www.escritoriodearte.com/artista/artur-barrio. Acesso em: 06 ago. 2024.

BARRIO, Artur. Textos, manifestos e um 'texto mais recente'. *Revista Visuais*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, v. 2, n. 2, 2016.

BUREN, Daniel. *Les Ecrits 1965-2012: volume I 1965-1995*. Paris: Flammarion, 2012.

ENWEZOR, Okwui. The black box. In: *Documenta11_Platform5: Exhibition Catalogue*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2002.

FOLHA DE SÃO PAULO. Basualdo afirma que mostra é exercício de liberdade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jun. 2002a. Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0806200208.htm. Acesso em: 06 ago. 2024.

FOLHA DE SÃO PAULO. Calor atrai Björk para a obra de Meireles. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jun. 2002b. Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0806200208.htm. Acesso em: 06 ago. 2024.

GREEN, Charles; GARDNER, Anthony. *Biennials, Triennials and documenta: the exhibitions that created contemporary art*. Hoboken: John Wiley & Sons Inc, 2016.

POINSOT, Jean-Marc. A Exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana; DIONISIO, Emerson; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da Arte em Exposições*. Rio de Janeiro: Rio Book's / Faperj, 2015.

RIVITTI, Thais. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/publico/2353018.pdf. Acesso em: 06 ago. 2024.

THE GUARDIAN. *The Guardian*, Londres, 23 jul. 2002. Disponível em: https://www.theguardian.com/culture/2002/jul/23/artsfeatures. Acesso em: 20 mar. 2024.

Itamaraty: agente promotor da arte brasileira no pós-guerra

Vanessa Mendonça
Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade de Brasília, Brasil

Resumo: A presente pesquisa pretende fazer uma reflexão crítica acerca da atuação do Itamaraty como agente moderador nas articulações de exposições e comercialização de arte brasileira, em âmbito nacional e internacional, a partir dos anos de 1950. Para tal, acionarei a figura do diplomata Wladimir do Amaral Murtinho (1919-2002), um dos articuladores de redes de circulação das artes visuais brasileiras no pós-guerra. Esta análise é parte de minha pesquisa de doutorado e evidencia a importância da atuação de Murtinho como um agenciador das artes visuais brasileiras, que dinamizou a construção de redes de comunicações e circulação, permitindo que nossas obras percorressem caminhos diversificados, no Brasil e no exterior.

Palavras-chave: Arte brasileira, Itamaraty, Pós-guerra, Rede.

Abstract: This research aims to critically reflect on the role of the Itamaraty as a moderating agent in the organization of exhibitions and commercialization of Brazilian art, both nationally and internationally, starting in the 1950s. To this end, I will highlight the figure of the diplomat Wladimir do Amaral Murtinho (1919-2002), one of the key facilitators of networks for the circulation of Brazilian visual arts in the post-war period. This analysis is part of my doctoral research and underscores the importance of Murtinho's role as a promoter of Brazilian visual arts, who fostered the development of communication and circulation networks, enabling our works of art to follow diverse paths both in Brazil and abroad.

Keywords: Brazilian art, Itamaraty, Postwar, Networks.

Desde o início da década de 1950, Wladimir Murtinho foi parte significativa no agenciamento e construção de redes de circulação de arte brasileira dentro e fora do país. Murtinho acionou com competência os meios facilitadores de processos nesta missão, que norteou tanto a sua vida pública como a privada, visto que o embaixador foi um conhecedor, colecionador e um apaixonado pelas artes, incluindo, particularmente, a arquitetura modernista. Na função de moderador em ações pró-arte brasileira, contou com o apoio do aparelho governamental. Na internacionalização da arte brasileira, o aparato oficial de uma agência governamental apresentou-se como uma ferramenta fundamental, sendo nomeado "embaixador da arte brasileira" pelos articulistas da época. Murtinho tinha habilidade diplomática em promover o Brasil e a "identidade nacional" por meio das exposições de arte brasileira e por parcerias feitas desde os anos de 1950.

Wladimir Murtinho, o diplomata-curador, como também é conhecido, estabeleceu parcerias intensas com diversos artistas nacionais, instituições culturais, museus e agentes culturais nos anos de 1950 e 1960. Por meio de suas atuações diplomáticas, foram realizadas exposições em diversos locais como: Suíça, França, Estados Unidos e Tóquio, entre outros. A figura de Tuni Murtinho, sua esposa e também gravadora, foi apoio importante em muitos desses trabalhos, como pude constatar através da troca de correspondência entre ela e a artista Fayga

Ostrower desde 1953, momento em que obras de arte nacionais, principalmente artes gráficas, eram enviadas à Suíça para exposições importantes na divulgação e solidificação da arte brasileira no exterior.

Artistas como Oswald Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Renina Katz, Marcello Grassmann, Di Cavalcanti, Milton da Costa, Ivan Serpa, Burle Marx, Decio Vieira, entre outros, foram participantes de alguns desses projetos expositivos que aconteceram durante o período de 1953 a 1956, momento no qual Wladimir Murtinho e Tuni Murtinho estavam servindo à Chancelaria brasileira na Suíça. Contudo, Wladimir Murtinho e o Itamaraty não foram atores únicos neste trabalho, figuras como: Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand, Niomar M. Sodré, Oscar Niemeyer, Mário Pedrosa, Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteado, Fayga Ostrower, entre outros, desempenharam funções primordiais na construção dessas redes de comunicação e circulação de arte nacional. As dificuldades eram inúmeras: as distâncias, valor de seguro para transporte, taxas alfandegárias, embalagens, envio, etc. Por isso, a atuação dessa rede de agentes culturais ligados aos propósitos do Itamaraty, no campo artístico e cultural, foi de suma importância.

Em correspondência trocada com a artista Fayga Ostrower, datada de 24 de novembro de 1955, Murtinho esclarece sobre o convite feito pela Xylon, Sociedade Internacional de Gravadores em Madeira, quanto à participação de Ostrower em uma exposição importante que estava sendo montada em Zurique e que seguiria, posteriormente, para Iugoslávia, Áustria e Alemanha:

> Deves ter recebido de Xylon, Sociedade Internacional de Gravadores em Madeira, um convite para participares da segunda exposição a ser realizada em Zurique, em janeiro de 1956. Após aquela cidade, a mostra seguirá para Iugoslávia, Áustria e Alemanha. Acho muito importante que você esteja presente. [...] Com efeito, os demais brasileiros convidados: Goeldi, Lívio e Grassmann, assim como Renina Katz, indicada por Goeldi, são todos figurativistas e parece-me absurdo que a nova gravura brasileira não esteja presente num certame que alcança repercussão internacional e no qual somos convidados pela primeira vez (Murtinho, 1955).

Nesta mostra também estiveram presentes os artistas Oswald Goeldi, Lívio Abramo, Marcello Grassmann e Renina Katz. Em fevereiro de 1954, Murtinho escreve à amiga Fayga Ostrower e solicita apoio do Brasil para que a logística de duas mostras não perdesse os prazos. A primeira exposição seria de arquitetura modernista brasileira, no Kunstgewerbemuseum, Museu de Artes Decorativas de Berlin, em 1955.

> O *Kunstmuseum* de Berna está desejoso de marcar definitivamente as datas de abertura e encerramento da exposição, o que não posso fazer antes de receber os trabalhos de Goeldi. Em resumo, para a nossa exposição preciso de você: os trabalhos de Goeldi, o artigo sobre

> gravura no Brasil que poderá ser teu ou do teu marido, dados biográficos sobre Toledo Pisa, cujos trabalhos recebi de SP (Murtinho, 1954).

Nesta mostra, o diplomata-curador, Wladimir Murtinho, inseriu tecidos modernos brasileiros que poderiam ser adquiridos na própria exposição. Neste período, diversos artistas brasileiros criavam estampas ou padrões para tecidos, como a artista Fayga Ostrower em sociedade com o pintor Decio Vieira, criadores da Interiores Modernos Tecidos Ltda. (Cf. Mendonça, 2022). Com a mediação de Murtinho e do Itamaraty foram comercializadas incontáveis estampas pela Europa, Estados Unidos e Ásia.

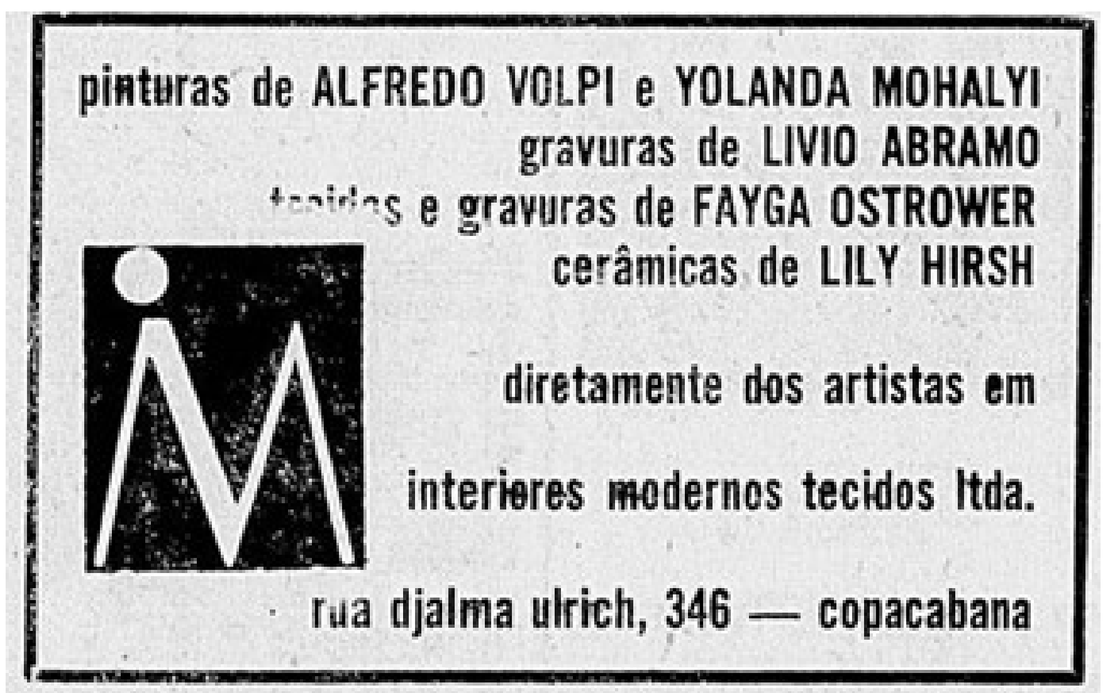


Figura 1: Anúncio da Interiores Modernos, 1956. Crédito: Correio da Manhã. Fonte: BN Digital.

O paisagista Roberto Burle Marx é citado como outro nome importante no mercado de arte têxtil brasileira, fomentado pelas inúmeras mostras de arte brasileira promovidas sob o agenciamento do diplomata Murtinho. A mostra de arquitetura e arte brasileiras fez itinerância na Suíça e foi apresentada no Kunstmuseum (Museu de Belas Artes) de Berna. Para o ano de 1955/1956, as articulações se voltavam para o projeto de uma exposição individual de Burle Marx, cujos trabalhos, segundo Murtinho "estão interessando enormemente... por isso o mais exportável dos artistas" (Murtinho, 1954).

Junto a esses acontecimentos, foram implementadas ações do Itamaraty na construção de uma nova identidade nacional, ligada ao imagético de riquezas naturais e prosperidade econômica, utilizando como exemplo a construção de Brasília, a transferência da capital e o cultivo do café brasileiro, que era, nesse momento, o principal produto de exportação. Neste panorama, aconteceu o projeto do Itamaraty com a multinacional francesa *Rhodia* para a criação da Coleção Rhodia Tecidos de Artistas (Cf. Mendonça, 2022), onde, por meio de desfiles, shows e cruzeiros internacionais, ocorria uma internacionalização da moda nacional. Com tecidos estampados por artistas e pelos primeiros estilistas brasileiros, buscava-se propagar nossa "identidade nacional" e os avanços obtidos no campo industrial, com foco nas indústrias têxteis. Tais ações aconteceram durante os anos de 1960, com êxito até seu enfraquecimento após a implementação da ditadura militar.

Figura 2: Cruzeiro Rhodia Tecidos de Artistas, 1962. Crédito: Revista Joia. Fonte: BN Digital.

A coleção de estampas têxteis *Brasilianas*, do artista Genaro Carvalho, foi outro empreendimento impulsionado pelo Itamaraty, assim como as criações de estampas da fábrica Bangu, onde um grupo de cem gravadoras e gravadores criavam os padrões exclusivos da marca. A fábrica Bangu foi uma das estrelas da indústria têxtil nacional, chegando a comercializar seus tecidos estampados com estilistas franceses.

Figura 3: Genaro de Carvalho, *Padrão têxtil*, 1962, estampa em tecido. Crédito: Genaro de Carvalho.
Fonte: BN Digital.

Desde o ano de 1955, Murtinho já articulava a participação do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, onde o arquiteto Sérgio Bernardes foi convidado para criar e implantar o pavilhão nacional. Os jardins internos foram projetados por Burle Marx e a decoração ficou a cargo de Fayga Ostrower e Decio Vieira, através da Interiores Modernos Tecidos Ltda. Entre os anos de 1958 e 1959, Murtinho atuava como Chefe da Divisão de Comunicações do Ministério das Relações Exteriores. Em 17 de abril de 1958 foi inaugurada a exposição internacional de Bruxelas, que durou até outubro do mesmo ano.

Figura 4: Pavilhão do Brasil na *Exposição Internacional de Bruxelas,* 1958. Crédito: Acervo Itamaraty.
Fonte: Acervo Itamaraty.

Convidado a voltar ao Brasil e atuar na implantação de Brasília, Murtinho participou como articulador não só do projeto, através de suas relações de amizade com Oscar Niemeyer, mas também da construção e da transferência da Chancelaria para a nova capital. Após a inauguração de Brasília, Wladimir Murtinho foi presidente da comissão de transferência do Ministério das Relações Exteriores entre 1963 e 1969.

Responsável pela elaboração e construção do projeto do "Palácio dos Arcos", como os cangos o batizaram, Murtinho executou a curadoria das obras que integrariam a nova casa do Itamaraty, incluindo móveis, obras de arte e a decoração do palácio. Em uma conferência de 2002, o embaixador relatou detalhadamente a concepção da planta, explicando que a localização de cada espaço foi pensada junto a sua função dentro do palácio; os corredores, por exemplo, foram pensados para exercerem a função de uma galeria de arte, as primeiras do cerrado. O Palácio do Itamaraty, como hoje é denominado, é um projeto que foi executado através de uma rede ampla de trabalhadores e da sensibilidade das ideias desses atores envolvidos. Durante os anos de 1960, a implantação do processo de transferência total da Chancelaria para o centro-oeste proporcionou a criação de uma rede de circulação de arte em Brasília, que permanece ativa até os dias atuais.

Analisando a construção dessa rede articuladora de arte e cultura nos primeiros anos da nova capital federal, percebemos a forte presença de Murtinho nessa empreitada. Desde os primeiros anos, Brasília mostrou-se terreno fértil para as ações de arte e cultura implementadas inicialmente pelo Itamaraty e, posteriormente, por articuladores, críticos de arte e galeristas, que perceberam o potencial da capital para essas ações. Desde 1962, logo após a inauguração, Brasília protagonizou uma intensa vida cultural com exposições e salões de arte sendo eventos constantes na nova capital. Analisando artigos e notas de jornais da época, como o *Correio Braziliense*, constatamos que, após 1968, essa vida cultural intensa foi diminuindo drasticamente, incluindo um período de hiato na década de 1970 e retornando apenas após 1980. A ditadura militar instaurada em 1964 e o AI-5 de 1968 foram fatores importantes para esse declínio.

Anteriormente à sua participação na ideação e curadoria do "Palácio do Arcos", que seria a sede da Chancelaria nacional, Murtinho passou uma temporada na Ásia, onde teve contato com o fazer artístico oriental, que seria mais tarde aplicado ao Palácio. Em 1962 foi tomada a decisão da construção. Participaram Oscar Niemeyer, Wladimir Murtinho, Burle Marx e outros personagens ligados ao núcleo modernista de Niemeyer. Nas palavras de Murtinho: "O prédio ganhou lógica com Burle Max e os jardins que seguiram o que foi visto por mim no Camboja" (Murtinho, 2002). O embaixador dividia sua história com Brasília em três fases distintas: a primeira de 1958-1961, com a construção e inauguração da capital; outra de 1962-1969, que foi a fase de construção e transferência da Chancelaria do Rio de Janeiro para a nova capital; e de 1973-1979, quando atuou no Ministério da Educação e Cultura do Governo do Distrito Federal.

Em conferência no ano de 2002, a última antes do seu falecimento, Murtinho falou sobre a construção de Brasília: "Naquele momento todos se interessavam por arte e arquitetura" (Murtinho, 2002). Assim, ele participou da criação de uma obra de arte em pleno cerrado, o "Palácio dos Arcos", posteriormente chamado de Palácio do Itamaraty. O palácio funcionou como galeria de arte, um espaço destinado a exposições, desde a sua inauguração.

Figura 5. *Palácio Itamaraty*, 1975. Crédito: Itamaraty. Fonte: Itamaraty

Outro local importante nesses primeiros anos da cidade é o Hotel Nacional, onde aconteceram inúmeras exposições nacionais e internacionais de arte. Naquele momento, Oscar Seráfico foi importante agente na articulação dessas mostras individuais e coletivas. Analisando as notícias e críticas da época, vemos que as artes gráficas eram especialmente apreciadas na nova capital. Oscar Seráfico atuou por anos como galerista, associado à jornalista Yvonne Jean. Inúmeras e importantes mostras de arte aconteceram na Galeria Paiol, mas no início de 1969 Seráfico encerra sua participação na Paiol, deixando a galeria a cargo de Yvonne, que manteve com muita garra a galeria aberta até setembro de 1969. Nesse cenário, Jean, que era jornalista do *Correio Braziliense*, já era investigada pelo governo militar, o que culminou com sua prisão e a cassação de seus direitos políticos em 1970.

A coluna "Atelier", do jornalista Hugo Auler no *Correio Braziliense*, nos apresenta a informação de que em 1968 foram inauguradas três galerias importantes na nova capital (Auler, 1968a). Em abril de 1969, foi inaugurada a galeria Mosaico, tendo como sócios Bruno Bardi e Bruno Mecarelli. A galeria funcionava na SQS 206, loja 18, no Plano Piloto, e era de Bradi a sua direção artística. Na galeria Farol, por sua vez, tivemos uma importante mostra de artes gráficas e tecidos de Hilda Campofiorito.

Intenso era o mercado de arte em Brasília. Auler, importante articulista, pontua em crônica artística no *Correio Braziliense* a importância da participação dos embaixadores colecionadores de arte para fomentar esse mercado. Ele cita: Joaquim de Souza Leão, Djalma Less, Raimundo Castro Maia e Olavo Reidg de Campos, além de Murtinho e sua esposa, Tuni Murtinho (Auler,

1968b). Ainda em 1969, Seráfico inaugura nova galeria, a DI Galeria de arte. Concomitantemente, Seráfico atuou como importante agenciador da cultura brasiliense. Sua atuação como diretor do clube do Congresso, desde 1968, o manteve nas rodas do poder político em Brasília. No mesmo ano, ele implementou o importante baile de carnaval no clube, com cenografia assinada por ele, com o nome de "O circo chegou". Seráfico foi uma figura importante para Brasília e atuou no mercado de arte brasiliense até o final da década de 1980.

Esta análise sobre a atuação do Itamaraty como uma agência de fomento na criação de redes de circulação das artes visuais brasileiras foi fundamentada no estudo de referências da historiografia da arte brasileira, que participaram intensamente na implementação dessa rede de consolidação do mercado de arte brasileiro, como: Mário Pedrosa (Cf. Amaral, 1975), Fayga Ostrower, Paulo Herkenhoff, Frederico Morais, entre outros. Além disso, apresentei uma coleção de elementos coletados durante o processo de pesquisa, incluindo correspondências entre Wladimir Murtinho e Fayga Ostrower, críticas em periódicos da época e uma conferência de Murtinho na Associação de Arquitetos do Brasil. O presente estudo continua em andamento, visto que se trata de um campo vasto em informações sobre esse período importante da história da arte nacional.

Referências

AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

AULER, Hugo. Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 11 dez. 1968b.

AULER, Hugo. Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 dez. 1968a.

MENDONÇA, Vanessa C. C. de. *Fayga Ostrower e Decio Vieira - Estampas para Tecidos nos anos de 1950*. Curitiba: Appris, 2022.

MURTINHO, Wladimir. Carta sobre abertura de exposição. Destinatário: Fayga Ostrower. Berna, 18 fev. 1954.

MURTINHO, Wladimir. Carta sobre convite da Xylon. Destinatário: Fayga Ostrower. Berna, 24 nov. 1955.

MURTINHO, Wladimir. Conferência na Associação dos Arquitetos do Brasil, 2002. Disponível em: https://youtu.be/tRvPBUblxbw?si=SBsreYnsZsPFasFU. Acesso em: 29 set. 2024.

A Nova Crítica de Frederico Morais: os entre-lugares de curadoria, crítica e criação

Vera Beatriz Siqueira
Professora Titular
Instituto de Artes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Stefania Paiva
Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em História da Arte
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo se dedica a investigar a atuação de Frederico Morais como crítico de arte e curador, que deixa marcas importantes no circuito expositivo do Brasil, especialmente no Rio de Janeiro das décadas de 1960 e 1970. Nesse momento, Morais cria articulações atravessadas por uma perspectiva crítica e disruptiva. Entre suas experiências inovadoras, destacamos o evento promovido por ele, denominado *A Nova Crítica*, no qual problematiza os lugares do crítico, do curador, do artista e da própria obra de arte contemporânea, questionando seus estatutos imóveis e limitantes e propondo um trabalho que se situa no limiar, no espaço comunicante entre essas esferas.

Palavras-chave: Frederico Morais, Crítica de arte, Curadoria, A Nova Crítica.

Abstract: This article investigates the work of Frederico Morais as an art critic and curator who left essential marks on the exhibition circuit in Brazil, especially in the 1960s and 1970s in Rio de Janeiro. At that time, Morais created connections marked by a critical and disruptive perspective. Among his innovative experiences, we highlight the event he promoted, *A Nova Crítica*. This exhibition was a platform for Morais to question the traditional roles of the critic, the curator, the artist, and the work of contemporary art, challenging their immobile and limiting statutes and proposing a job situated on the threshold in the communicating space between these spheres.

Keywords: Frederico Morais, Art criticism, Curatorship, A Nova Crítica.

A prática crítica de Frederico Morais está relacionada a alguns importantes eventos artísticos ocorridos no Brasil. São iniciativas pioneiras e formadoras do que hoje compreendemos como arte contemporânea. Antes de passar à análise da mostra *A Nova Crítica*, objeto central de nosso estudo, vamos contar um pouco sobre a trajetória profissional de Frederico Morais, mostrando sua amplitude de interesses e perspectivas, bem como destacando as bases conceituais de sua atuação.

Princípios

Em Belo Horizonte, onde nasce em 1936, Frederico Morais faz parte do grupo que fica conhecido como Geração Complemento, importante núcleo de crítica de cinema que marca a cena cultural de Minas Gerais nas décadas de 1950 e 60, contando ainda com Silviano Santiago. Sua primeira fase como repórter cultural fica marcada por entrevistas com artistas e agentes

culturais, além de longas reportagens para o jornal *Diário da Tarde*. Com uma série de artigos sobre o artista Alberto da Veiga Guignard, Frederico Morais recebe indicação ao Prêmio Esso, em 1959. Em seguida, viaja por todo o Estado para escrever a série *Eles construíram Minas*, de 1963, na qual investiga personagens mineiros, conhecidos ou não, que contribuem para o desenvolvimento do Estado. Na ocasião, sua esposa, a artista plástica Wilma Martins, esteve com ele registrando as paisagens locais – esses registros são publicados em fac-símile em 2014, no livro *Caderno de Viagem*, editado por Frederico Morais.

O crítico muda-se para o Rio de Janeiro em 1966, cidade onde se instala e desenvolve boa parte de sua trajetória profissional. Sua carreira como crítico de arte, iniciada em 1956, se solidifica. Frederico colabora com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos, da Europa e da Austrália. Participa de debates e seminários internacionais com forte circulação por toda a América Latina, tendo organizado livros sobre artistas como *Mathias Goeritz* (Universidade Nacional Autônoma do México, 1982) ou *Ramirez Villamizar: constructor de utopias* (MAM de Bogotá, 1984).

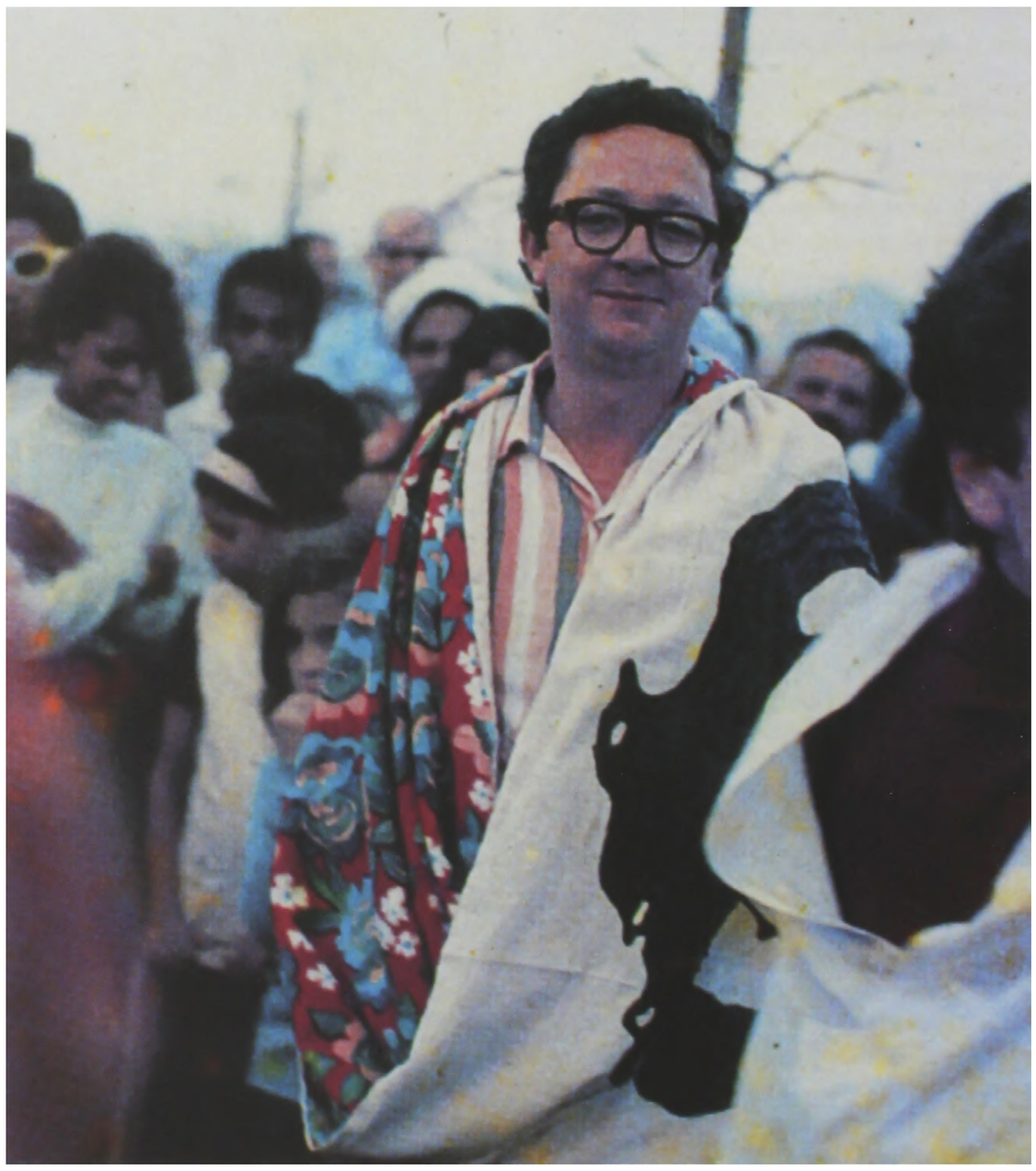


Figura 1: Frederico Morais veste *Guevarcália*, Parangolé de Hélio Oiticica, no evento *Apocalipopótese*, *Arte no Aterro*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1968. Fotografia anônima. Acervo do Projeto Hélio Oiticica. Arquivo Frederico Morais.

Atua como coordenador de cursos e diretor de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre os anos de 1967 e 1973. Dentro das várias atividades por ele desenvolvidas junto ao MAM, destacamos os projetos *Arte no Aterro* e *Domingos da Criação*, por seus questionamentos

dos limites institucionais de circulação da arte. O evento *Arte no Aterro,* promovido pelo *Diário de Notícias* e pelo MAM-Rio, foi realizado de 6 a 28 de julho de 1970, aos sábados e domingos, entre 9h e 19h. A programação incluía exposição de esculturas de Jackson Ribeiro, exibição de obras de Ione Saldanha e Antonio Manuel, cursos de desenho, pintura, gravura e colagem oferecidos por Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Angelo Aquino, Wilma Martins, Manoel Messias e Raimundo Colares, além de atividades para crianças e debates sobre a ocupação das ruas como forma de expansão dos museus. Nesse evento, Helio Oiticica apresentou *Apocalipopotese* e seus *Parangolés* (Figura 1). Lygia Pape mostrou sua obra *Semente*.

O crítico relata que, naquele momento, se dedicava a elaborar seu entendimento sobre o que chamava de arte pública, problematizando o sentido coletivo da arte, a prática dos museus, a sacralização das obras e a interação do público:

> Hoje se fala muito em democratização da arte, em descolonização, em acesso aos museus, às coleções e acervos, e tudo mais que pode dar sentido ao nosso trabalho. Eu sempre acreditei na arte e no seu poder transformador, acredito ainda hoje, 70 anos depois de escrever o primeiro texto de arte. Porém, nos anos 60/70, o contexto era outro. Naquela época, eu defendia que deveria haver urgentemente um processo de democratização, de dessacralização da arte, levando as obras e os artistas para a rua, onde é o lugar do povo. Ao mesmo tempo, minha proposta sempre foi afirmativa no sentido de que eu acredito que todas as pessoas têm em si capacidade de criação, independente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual. Obviamente, não estou dizendo aqui que todos são artistas. Não se trata de criatividade, pois assim como nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, nem todos os artistas são criativos, alguns são apenas burocratas da arte. Eu estou falando de um poder de criação, de expressão, não de criatividade. Apesar de nem todas as pessoas serem artistas, eu acho que é permitido a todos se expressarem através da linguagem artística, assim como acredito que todos deveriam escrever um poema que fosse durante a vida, mesmo não sendo poeta, por esse motivo defendo que sim, a arte é de todos e para todos. Defendo que a vocação da arte é o espaço público.[1]

Ainda que saiba que ninguém se formou escultor, *performer* ou pintor em *Arte no Aterro* – o que seria um tanto utópico, para não dizer ingênuo e até tautológico –, segundo Morais, "não se pode negar que foi inovador naquele momento colocar o espectador dentro da ação poética". No artigo intitulado *Arte usada ou abusada*, Walmir Ayala faz um balanço das atividades que se prolongaram até o mês de julho:

> Se por um lado as atividades se desdobraram com a influência e o esbanjamento de um ensaio da escola de samba, por outro construíram uma excelente experiência da qual sabemos alguns artistas saíram para nunca mais voltar, outros se encontraram prazerosamente, outros, enfim se equilibraram para dar a Cesar o que é de Cesar e a Deus o que é de Deus (Ayala, 1968).

---

1 Entrevista de Frederico Morais a Stefania Paiva no dia 17 de abril de 2024, em sua casa, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

A crítica não parece acolher confortavelmente a proposta de Frederico Morais de estender para a rua a atuação do museu. O artista e crítico Quirino Campofiorito escreve:

> Trata-se do programa Arte no Aterro, que parece rivalizar com o programa do Chacrinha, procurando explorar a publicidade cômoda que nada pede ao público, senão uma conformada inferioridade intelectual, assim como quem diz, o público é tolo, permanece tolo, portanto deve-se reconhecer isto e jamais tirá-lo dessa condição natural (Campofiorito, 1968).

Se Walmir Ayala havia comparado *Arte no Aterro* a um desfile de escola de samba, Campofiorito enxerga semelhanças com o popular (e talvez popularesco demais para seus padrões) programa de Chacrinha. Prestes a completar 89 anos, imerso em sua biblioteca, onde falávamos sobre o tema deste artigo, Morais nos mostra seu novo projeto, um livro de memórias, abrindo na página em que reflete sobre o episódio e exclama "nada mal", apontando com o dedo para o trecho:

> Durante muito tempo, o programa do Chacrinha foi uma das coisas mais criativas da televisão brasileira, uma espécie de auge do Tropicalismo brasileiro. Os desfiles das escolas de samba, apesar de todas as tentativas de colocá-los na camisa-de-força dos interesses comerciais, turísticos e televisivos, que o tornam, por vezes, repetitivos no seu conjunto, nunca deixaram de surpreender pela ousadia inventiva de seus carnavalescos. Mas, feita a ressalva, é preciso dizer que nada houve de comum ou próximo entre Arte no Aterro, Chacrinha e Carnaval. Ao contrário do que afirmava Quirino, [...] o povo brasileiro nada tem de tolo. Ao contrário, sempre que é chamado ou tem oportunidade de falar, opinar, criar, o faz com a maior competência e originalidade. O que tem lhe faltado são oportunidades para manifestar seu talento e seu potencial artístico. Todo o homem, independentemente de sua classe social, econômica, raízes étnicas ou formação cultural, é potencialmente criativo e só não exerce sua criatividade quando é impedido disso.[2]

Dando sequência a seu projeto de "arte pública", Frederico Morais inaugura a série *Domingos da Criação*, realizada também na área externa do MAM, entre janeiro e agosto de 1971, que pretendia reunir "manifestações de livre criatividade com novos materiais". Foram seis eventos com diferentes materiais norteando as atividades: "Um domingo de papel" (24 de janeiro), "O domingo por um fio" (7 de março), "O tecido de domingo" (28 de março), "Domingo terra a terra" (25 de abril), "O som do domingo" (30 de maio) e "O corpo a corpo do domingo" (29 de agosto) (Figura 2).

Em ambos os projetos, Frederico Morais procurava pensar as questões da arte como ferramenta política, não descolando o fazer artístico do momento da violenta ditadura militar, vivido pelo país à época. A partir das inúmeras declarações de Frederico acerca dos movimentos em que propunha o deslocamento físico e a ocupação dos espaços públicos, o próprio crítico afirma que nunca duvidou em nenhum momento que a arte fosse realmente capaz de

2 Esse trecho pertence ao livro inédito de Frederico Morais, *Houve uma vez uma vanguarda - Memórias de um curador de exposições*.

modificar socialmente o cidadão. Com base em sua atuação, é evidente concluir que essa foi uma premissa perseguida por ele. A ideia também ia ao encontro da necessidade de oferecer atividades aos frequentadores do MAM ao longo dos meses de férias de janeiro e fevereiro, momento em que as atividades artísticas na cidade diminuíam consideravelmente.

Figura 2: *Domingos da Criação*: *O tecido do domingo*, 28 de março de 1971. Fotografia de Paulo Fogaça. Arquivo Frederico Morais.

> Claro que quando falamos do êxito, queremos reafirmar aqui os fundamentos teóricos e conceituais que nortearam a execução de tal promoção. Quando lançamos "Um Mês de Arte Pública", afirmamos neste jornal que "a vocação da arte atual é para a sua democratização, é ir ao encontro do público. Passou a fase do "pede-se não tocar", da obra única e exclusivista, distanciada em sua aura. O espectador é convidado, hoje, a pegá-la, apalpá-la, cooperar na sua criação ou pelo menos no desabrochar da obra de arte. Da mesma forma, a criação deve ser dessacralizada, ser algo público, e também o ensino. Sendo assim, entendemos que a rua é a extensão da Escola de Belas-Artes, a praça, a extensão da galeria de arte e o Aterro, a extensão do Museu de Arte Moderna do Rio. O objetivo da promoção era o de levar a arte à rua, 'propor' um convívio direto, sem mistificação, da arte e do público. Impedir que a arte continue vivendo em ambientes fechados, privilégio de uma pequena elite. Não se queria, como afirmávamos, formar artistas e muito menos gênios, mas despertar a atenção do público para a arte e para o que ela significa: "puro exercício experimental de liberdade" (Morais, 1968).

Continuando a marcar o circuito cultural carioca, em 1984 Frederico Morais assume a coordenação da Galeria de Arte Banerj, onde realiza 14 exposições em apenas dois anos. Algumas dessas mostras foram remontadas e circularam por outras capitais brasileiras ou cidades do interior do Estado. Importante frisar que o trabalho de curadoria que realiza, tendo em vista o caráter histórico das exposições, envolve pesquisa, entrevistas e um olhar crítico sobre a coleção, gerando ao final de cada ciclo uma considerável documentação entre cartazes, catálogos, gravações, fotografias, que hoje integram o acervo do Banerj no Museu do Ingá, em Niterói.

Entre essas mostras destacamos *Tempos de guerra* e *Depoimento de uma geração 69/70.* A primeira reúne artistas europeus, japoneses e norte-americanos refugiados no Rio de Janeiro por conta da II Guerra Mundial. A mostra se divide em dois momentos. O primeiro se chamava *Tempos de guerra: Hotel Nacional* e o segundo, *Tempos de guerra: Pensão Mauá.* Hotel Nacional e Pensão Mauá foram dois endereços no bairro de Santa Teresa nos quais residiram esses artistas. *Depoimento de uma geração 69/70,* por sua vez, reúne documentos, obras e depoimentos referentes à produção de artistas da "geração AI-5", segundo chamava Morais, entre os quais Cildo Meireles, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Raimundo Colares, Wanda Pimentel e Theresa Simões. O catálogo dessa mostra, muito bem documentado, tornou-se uma referência para os estudos e as exposições posteriores abordando a arte brasileira na década de 1970.

Durante os anos de 1986 e 1987, Frederico Morais atuou como diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Lá, idealiza a *Bienal de Esculturas ao Ar Livre do Rio de Janeiro,* cuja primeira edição ocorreria de novembro de 1988 a fevereiro de 1989. A mostra não é realizada, embora todos os seus preparativos tenham sido feitos. A resolução aprovando a verba para a Bienal foi publicada no Diário Oficial no dia 10 de junho de 1988. O projeto avançou, tendo sido iniciada a produção, impressão e distribuição para todo o Brasil do Regulamento da Bienal, definindo prazos, formas de participação e apoio técnico e financeiro aos artistas. O júri se reuniu duas vezes para escolher os 25 artistas que exporiam no Terraço da EAV, os dez que fariam obras para o Parque Lage e os 20 selecionados entre os 395 inscritos livremente, que enviaram 600 obras de todo o Brasil. Ao mesmo tempo, iniciava-se a organização de duas salas especiais, sobre múltiplos tridimensionais e desenhos de esculturas. Os artistas convidados chegaram a mandar os protótipos de suas obras. O quadro da Bienal estava completo, incluindo um núcleo educativo e um Simpósio Internacional de Escultura em Espaços Públicos, que teria a participação de 33 especialistas, entre críticos, historiadores, artistas e administradores culturais, dos quais dez do exterior (Estados Unidos, Europa e América Latina). Apesar disso, a Escola de Artes Visuais, a quem cabia executar a Bienal em nome do Estado, não recebeu a verba. A Bienal de esculturas é cancelada e o projeto nunca foi retomado. Diante da frustração, Frederico Morais pede demissão do cargo.

Entre 1986 e 1994, o crítico atua como consultor do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, ajudando a implementar o dicionário de verbetes que viria a se tornar hoje a Enciclopédia Itaú

Cultural. Em 1997, é convidado para ser o curador da 1ª Bienal do Mercosul, considerada pelo crítico uruguaio Alberto Torres como a revisão mais sólida e rigorosa sobre a arte da região. A mostra inclui obras dos países do Mercosul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai) e tem como país convidado a Venezuela. Ainda assim, é capaz de proporcionar o exame do desenvolvimento histórico da arte do continente. Cerca de 800 obras de 200 artistas ocupam doze espaços expositivos, agrupando-se em três vertentes: "Construtiva – A arte e suas estruturas"; "Política – A arte e seu contexto" e "Cartográfica – Território e história". Além disso, dois segmentos reúnem jovens artistas e uma seleção de obras de coleções públicas e privadas do Brasil. Obras doadas por treze artistas são instaladas na cidade e onze são convidados a fazer intervenções de caráter efêmero. Frederico usa a curadoria como forma de problematizar não apenas as visões histórico-artísticas mais tradicionais como também, e sobretudo, os modos de formulação do pensamento histórico.

Concomitantemente à sua atuação crítica, curatorial e jornalística, Frederico Morais exerce o ofício de professor na Escola Superior de Desenho Industrial, RJ (1967-1969); na Escola de Comunicação da UFRJ (1969-1970); na Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, RJ (1970); na PUC/RJ (1974) e na Faculdade de Educação Artística, Niterói (1974-1982). É interessante pensar como ele exerce os papéis de crítico, curador, historiador, professor e artista de maneira híbrida, contestando as linguagens, as ferramentas e os lugares de atuação da arte. Sua figura complexa, marcante e longeva se apresenta como uma das chaves para a compreensão da formação crítica, curatorial e artística dos últimos 60 anos no Brasil.

Curadoria artístico-crítica

Para entender a relevância de seu trabalho múltiplo e disruptivo, destacamos, entre as 84 exposições das quais foi curador ou cocurador, a mostra *A Nova Crítica*, uma de suas ações mais radicais, realizada em 1970 na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A mostra nasce como um trabalho "crítico-visual", em resposta à exposição *Agnus Dei*, realizada na mesma galeria, reunindo uma série de mostras individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz.

Em *Agnus Dei,* Cildo Meireles havia apresentado *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e algumas fotografias da obra *Totem-monumento ao preso político* (1970), realizada meses antes em Belo Horizonte. Para responder à primeira obra, Frederico Morais procura a fábrica da Coca-Cola e leva para a galeria 15 mil garrafas do refrigerante, em mais de 600 engradados. O chão tomado pelas garrafas cria um grande contraste com as únicas com as inscrições de Cildo. Uma papeleta branca, colada por Frederico na base das garrafas, funciona como uma legenda crítica: "Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos S.A." (Figura 3). Frederico reconhece a qualidade do gesto de Cildo Meireles, mas, ao mesmo tempo, pretende mostrar que o circuito a que o artista

se referia, massivo e potente, não seria afetado por aquelas tentativas de inserção. Como crítica às fotografias de *Totem-monumento*, acrescenta um texto comparando as galinhas que Cildo queima para fazer a obra àqueles que se autossacrificaram no Vietnã, além de transcrever um texto bíblico sobre Abraão, que leva seu filho para o sacrifício em obediência a Deus. Cildo Meireles continua o diálogo com o crítico ao produzir a obra *Introdução à Nova Crítica* (1970), composta por uma cadeira branca cravejada de pregos em seu assento e circundada por um véu negro, que os dois apelidaram de "cadeira para curador sentar".

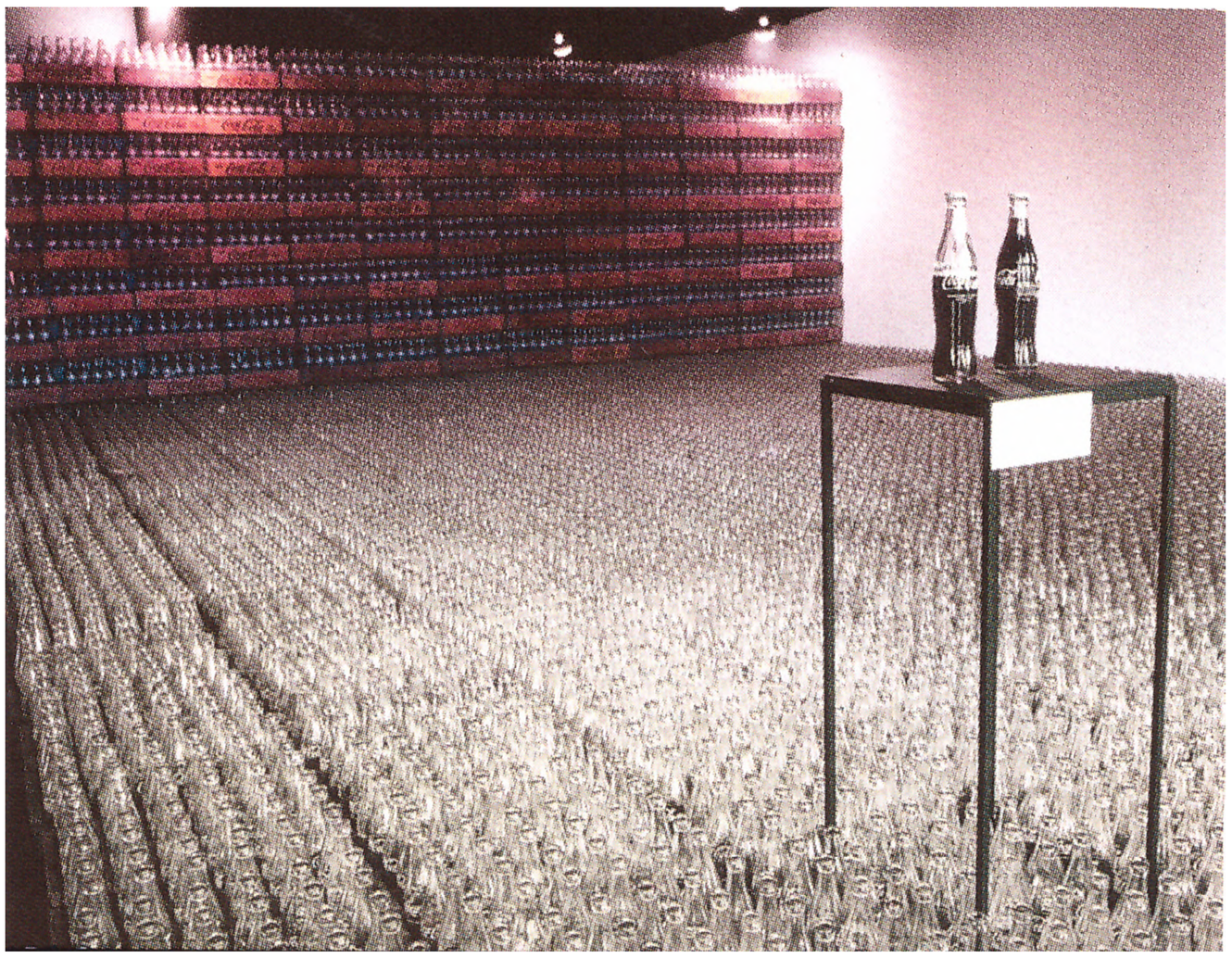


Figura 3: Instalação de *A nova crítica*, Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1970. Fotografia anônima. Arquivo Frederico Morais.

A artista Thereza Simões, por sua vez, havia proposto em *Agnus Dei* uma mostra composta por telas em branco. Frederico usa do mesmo recurso e leva três telas a diferentes pontos do Rio de Janeiro. A primeira é colocada num bar no bairro da Tijuca, descrito por Frederico como um bairro conservador, naquele momento, devido à grande presença de militares residindo ali. A segunda tela é deixada num bar no bairro da Glória, próximo à Lapa, região boêmia e popular. A terceira é instalada num banheiro do bar Jangadeiros, em Ipanema, onde se reuniam os intelectuais da zona sul carioca. Na Tijuca, quando escrevem o primeiro palavrão na tela, o dono do bar retira-a e parte-a em pedaços. A tela deixada na Glória é roubada e não pode ser recuperada por Frederico. Aquela que ficou em Ipanema é completamente pintada, desenhada e escrita, assim como as paredes do banheiro onde estava. Frederico reúne, então, os remanescentes das telas, integrando-os na exposição.

A proposição de Guilherme Vaz em *Agnus Dei*, por sua vez, foi criar um edital que decretava que todo visitante que adentrasse o espaço expositivo teria seus bens desapropriados. Morais responde a Vaz criando outro edital, pelo qual todos os bens desapropriados pelo

artista são devolvidos a seus proprietários. Desse modo, nas três respostas críticas, revela-se o questionamento dos limites dos gestos artísticos e a proposição de uma contra-história da arte, baseada em situações e/ou proposições que devem ser vividas e experimentadas. O crítico apontava, com essas obras-respostas, para a potência indestrutível do mercado, para a ineficácia comunicativa ou vacuidade da arte conceitual, para a necessidade de imbricar o corpo (individual e coletivo) na atividade de experimentar e compreender a arte contemporânea.

A exposição *A Nova Crítica* deveria ter três horas de duração. No entanto, momentos após sua abertura, a polícia toma conta do local e fecha a mostra, pois o evento havia evoluído para um *happening*. O público assoma à galeria, caminhando sobre as garrafas. O artista Antonio Manuel chega a urinar numa delas. Uma foto na qual aparecem o crítico Mario Pedrosa, o escultor Jackson Ribeiro e o próprio artista urinando serve de base para um dos trabalhos futuros de Antonio Manuel. Essa exposição-comentário, como descreve o crítico, adota as mesmas táticas dos artistas criticados. Mais do que a simples tentativa de inaugurar a tal "nova crítica", Frederico Morais se apresenta ali não como um analista da obra do artista, mas em pé de igualdade e sensível às barreiras discursivas que costumam existir entre as duas categorias de atividades. Ali, o crítico cede lugar para o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico.

Essa atuação radical e múltipla de Morais ecoa na série de 24 audiovisuais que produz nessa época e são expostos no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1973 (Figura 4). Nestes, em diálogo com obras de arte, ele assume o papel de "crítico-criador", como define Aracy Amaral:

> À atividade interdisciplinar do artista — que se espraia agora por áreas de investigação adjacentes ou não-afins —, a essa extensão de seu atuar em muitos lugares, hoje muito mais social e político do que propriamente artístico, corresponde, sem dúvida, também, uma extensão do agir do crítico. O crítico-criador e artista-crítico (que desde o início do século não é mais exceção, o artista teórico). Mas, entre nós, como em outros centros, o crítico-criador, ao mesmo tempo em que assume essa abertura, se defronta com o artista em circunstâncias estranhas e novas, não mais o objeto de sua reflexão, mas o colega, o companheiro de pesquisa, o concorrente, conceitualmente falando. No caso específico de Frederico Morais, ele passou não apenas a interpretar por escrito as manifestações que vê à sua volta, como a estimulá-las, a ele próprio realizar propostas (Amaral, 1973, p. 1).

Mário Schemberg destaca que os audiovisuais de Frederico Morais têm "importância excepcional" para o movimento artístico brasileiro, ressaltando que Frederico atua como precursor na abertura para muitas discussões vitais da época. "Encontramos nela uma síntese de percepção intuitiva, capacidade de expressão artística e análise crítica intelectual" (Schemberg, 1973, p. 6):

> Durante a última década, Frederico Morais tornou-se uma das personalidades marcantes da nossa crítica de arte. Foi sempre um crítico muito *engagé* com algumas das tendências mais importantes da arte de vanguarda, talvez desdenhando outras de muita significação, em virtude da fé exclusivista que o empolgava. Graças a ela, passou a exercer uma influência considerável sobre os jovens ligados às várias tendências da arte conceitual, o movimento de maior expressão da última parte da década dos sessenta e nos primeiros anos da atual. A razão mais profunda do *engagement* de Frederico foi revelada posteriormente, quando se manifestaram as suas notáveis qualidades de artista criador nos seus audiovisuais. Esse novo desenvolvimento da sua personalidade fez também com que se despisse de um intelectualismo anterior, substituído por uma vivência mais profunda e visceral dos problemas fundamentais da nossa época e do seu reflexo na arte. […] Mesmo nos audiovisuais com objetivo crítico, Frederico Morais penetra nas obras de outros artistas, sobretudo através da sua aguda sensibilidade e da sua capacidade de vibração lírica, compondo, na verdade, outras obras de arte, inspiradas por aquelas. Substitui assim o processo analítico da crítica por uma nova síntese, fruto de uma ressonância lírica e intuitiva (*Ibid*.).

Figura 4: Frederico Morais, *A Nova crítica – O pão e o sangue de cada um*, 1970, audiovisual 7', 80 slides. Fotografia de Paulo Fogaça. Arquivo Frederico Morais.

Roberto Pontual destaca que todos os audiovisuais de Frederico propõem "uma multiplicidade de posições no jogo entre os polos natureza e cultura, armados sobre a ponte da História" (Pontual, 1973, p. 9):

> Este jogo se amplia em círculos concêntricos de significados, desde que a própria disposição de fazer a arte dissolver-se na vida se alia ao uso de recursos da tecnologia contemporânea, na especificidade ainda inexplorada, como linguagem, do audiovisual. No princípio, isto que hoje são polos, era unidade, comunitariamente compartilhada. O homem primitivo não deu e não dá o nome de arte àquilo que, dele originando, costumamos chamar de arte. Era e é sua vida, sem limites de rótulos. Como o conhecimento do mundo se voltou, em

nosso século, para a perspectiva de ampliação irrestrita, cientificamente acelerada, a arte vem assumindo a função crítica de se contestar como rótulo. Busca ser mais do que a pura aplicação mecânica da palavra arte a objetos supostamente especiais, fechados ao tempo, intramuros, hierárquica e olimpicamente ausentes da vida. O trabalho de Frederico Morais exemplifica esta função. Nos audiovisuais de agora, continuando a série de manifestações em que tem procurado dar à crítica um status de criação, ele situa sobre outro ângulo o problema básico da atividade-criatividade. O problema de que resulta o próprio conceito de arte (*Ibid*.).

Ao atuar a partir dessas críticas, obras, intervenções e respostas, Morais não reclama para si o estatuto de artista, mas questiona certamente os limites de atuação desses agentes culturais. Os estatutos imóveis e limitantes não lhe interessam. Seu trabalho se situa no limiar, no espaço comunicante. Analisando o percurso do crítico, é possível observar o entrecruzamento de crítica de arte, cinema, jornalismo, gestão institucional, atuação como artista e propositor de eventos culturais, fazendo de sua presença na arte brasileira um relevante objeto de estudo e reflexão. As diversas redes nas quais Morais circula foram marcadas por sua visão de amplo alcance, fazendo dele um agente confluente, um propositor de valores estéticos que olhava para o que não existia, catalisando situações que nascem a partir de suas intervenções.

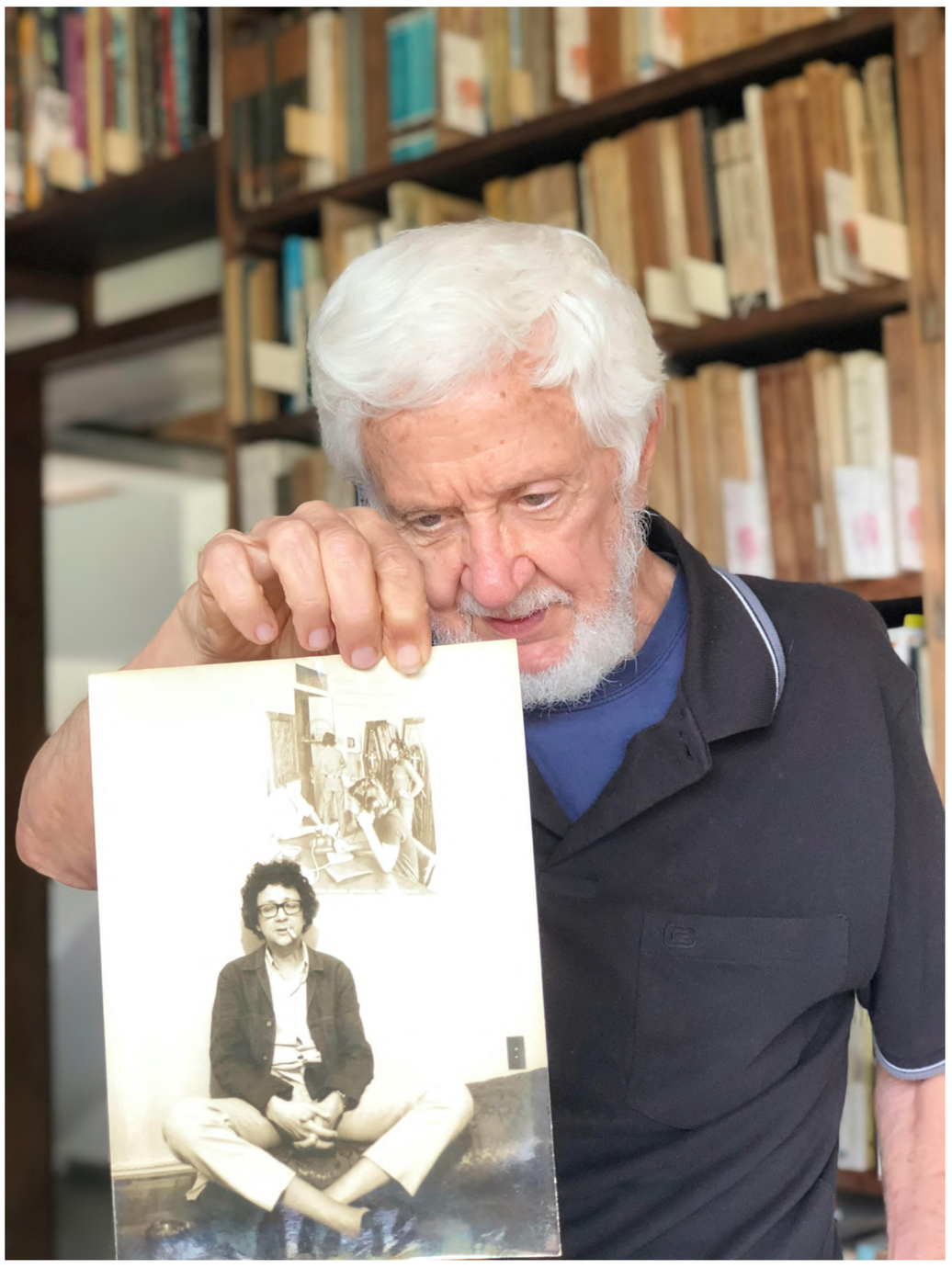


Figura 5: Frederico Morais segurando fotografia sua diante do cartaz da mostra *Agnus Dei*, de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, na Petite Galerie, Rio de Janeiro, julho de 1970. Fotografia de Stefania Paiva, 2024. Arquivo Frederico Morais.

Não podemos encerrar esse estudo sobre a personalidade desse agente central, capaz de compreender a produção artística do seu tempo, sem dizer que, hoje, Frederico Morais possui cerca de 50 mil itens de arquivo digitalizados, entre os quais documentos inéditos de projetos realizados em toda sua carreira, artigos de jornais e revistas, livros inéditos e arquivos sonoros e de imagem. Tornar público o seu arquivo, a fim de fomentar e preservar a cultura do país e do Rio de Janeiro, é, de certo modo, mais uma ação desse crítico/curador/artista/professor/propositor, que marca o panorama histórico-social da arte contemporânea no Brasil (Figura 5).

Referências

AMARAL, Aracy. Frederico Morais: da crítica militante à criação. In: *Frederico Morais, Audiovisuais*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973, p. 1.

AYALA, Walmir. Arte usada ou abusada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/07/1968.

CAMPOFIORITO, Quirino. Melhor - o enterro da arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13/07/1968.

MORAIS, Frederico. Arte no aterro: agora a tarefa é do governo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01/08/1968.

PONTUAL, Roberto. Criatividade de maio e Domingos da Criação. In: *Frederico Morais, Audiovisuais*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973, p. 9.

SCHEMBERG, Mario. Sem título. In: *Frederico Morais, Audiovisuais*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973, p. 6.