



## **Caderno de Resumos**

Organização  
Patricia Corrêa e Moema Alves

### **2º Encontro**

# **GEOPOLÍTICAS INSTITUCIONAIS: conexões e redes nas artes visuais**

**26 – 30 AGOSTO 2024**

Paço Imperial  
Rio de Janeiro – RJ

**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  
**Coord. Divisão Administrativa** Chrystiane Marinho de Lucena  
**Analista Administrativo** Celso Guimarães Claudio Cardillo  
**Coord. Divisão Técnica e Arquiteta de Exposições e Patrimônio**  
Sandra Regina Mazzoli  
**Arquiteta e urbanista** Aline Lima Santos  
**Técnico em Edificações** Thiago de Oliveira Magalhães  
**Estagiária de Arquitetura** Júlia Caetano  
**Produtora executiva** Sofia Sk  
**Coord. Projeto Educativo** Emmanuele Salvador  
**Educadores** Brune Ribeiro da Silva | Laura Vidal Berbara | Mateus A.  
Krustx | Mélanie Mozzer  
**Bibliotecária** Fatima Campos Borges  
**Assistentes Administrativos** Débora Silva | Heraldo Rocha |  
Jheniffer Patrocínio | Juliana Campos  
**Encarregado da Divisão de Serviços Gerais e Segurança**  
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**

**Diretora Presidente** Eva Doris Rosental  
**Gerente de Projetos** Mônica Diniz

**2º ENCONTRO GEOPOLÍTICAS INSTITUCIONAIS**  
**Paço Imperial, Rio de Janeiro - RJ**  
**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)

**Marca e Identidade Visual**

Marina Zilbersztejn

**Organização Caderno de Resumos**

Moema de Bacelar Alves (MAM Rio)  
Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)

Patrocínio



Apoio



Realização



Museu de Arte Moderna  
Rio de Janeiro



PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS  
EBA - UFRJ



UFRJ  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO



MINISTÉRIO DA  
CULTURA



O Grupo de Pesquisa **Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra** congrega pesquisadores de diferentes instituições brasileiras e tem como propósito cartografar e analisar as mostras internacionais de artes visuais que circularam pelo Brasil e por outros países da América do Sul, visando compreender as conexões entre as instituições brasileiras e os museus e órgãos oficiais estrangeiros, bem como a formação de redes locais e continentais que se estabeleceram a partir desses eventos. Parte-se da hipótese de que esse inventário e sua análise possibilitam a identificação de debates estético-artísticos imbricados nesse conjunto de mostras itinerantes, ao mesmo tempo em que revela suas dimensões políticas e diplomáticas.

O **2º Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais** pretende estimular reflexões e trocas entre pesquisadores que abordem a formação de redes locais, nacionais e internacionais entre obras e agentes artísticos, bem como as conexões institucionais e interpessoais que produzem o fenômeno estético-político das artes visuais ou interferem em sua realização. Convidamos à apresentação de pesquisas e ao debate acerca dos seguintes tópicos, em qualquer recorte temporal:

- 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.



## Sumário

**Abigail Lapin Dardashti** (University of California at Irvine), Um Arquivo (des)materializado: a exposição brasileira no FESTAC e os fundamentos da história da arte afro-brasileira **1**

**Adele Nelson** (University of Texas at Austin), Medium Matters: Circulating Print Exhibitions and the Cultural Cold War in Brazil **2**

**Adriana Castellanos Olmedo** (Instituto Departamental de Bellas Artes), Colombia se conecta con el mundo: las bienales de Medellín y Cali (1968-1973) **4**

**Alena Robin** (Western University), Brazil-Canada: Institutional Geopolitics in the Visual Arts **9**

**Amanda Mazzoni Marcato** (UFJF), Carmen Portinho: ascensão feminina e a modernização do país **13**

**Camila Vitória Siqueira** (UFJF), A evocação da radicalidade em Manobras Radicais: intervenções ou fluxos feministas? **17**

**Catarina Flaksman** (Harvard University), A arquitetura brasileira ganha o mundo: as exposições itinerantes do Ministério das Relações Exteriores **21**

**Cecilia Bettoni** (Universidad Alberto Hurtado), “De Manet a nuestros días” (1949-1950): formación y circulación de un dispositivo neocolonial **25**

**Daniele Machado** (UERJ), O fantástico mundo de Gregorio Corelli: um espaço independente de arte no Rio de Janeiro imperial **29**

**Elena O’Neill** (Universidad Católica del Uruguay), Angel Kalenberg, arte, agenciamento e institucionalização: possíveis aberturas **33**

**Emerson Dionísio** (UnB), Espaço e Cor na Pintura Espanhola: arte abstrata, informalismo e a política cultural franquista no final da década de 1950 **38**

**Fernanda Abranches** (UFRJ), Espaço Aberto ao Tempo e ao Delírio: um novo olhar curatorial sobre a diáde arte-loucura **42**

**Fernanda Albertoni** (Pesquisadora independente), Ecos de modernidades ambíguas nas recepções de duas exposições de arte moderna do Brasil na Inglaterra **46**

**Fernanda Marinho** (University of Zürich), Reconstrução e difusão de uma nova identidade nacional. A exposição “Italia d’oggi” durante o IV Centenário de São Paulo **50**

**Hellen Alves Cabral** (UFRJ), Modernismos em rede: trânsitos da arte têxtil de Aldo Bonadei no Brasil dos anos 1950 **54**

**Leonardo Alves Sá** (UnB), A postura dissonante do artista: breves reflexões sobre práticas institucionais **59**

**Lucas Gibson** (UNIFESP), Entre o print, o livro e a curadoria: uma análise da exposição New Japanese Photography (MoMA, 1974) **64**

**Luciana Frazão** (USP), Navegando – ondas como fitas **68**

**Lucy Quezada** (University of Texas at Austin), Arte brasileiro em Chile, 1974/1980: diplomacia cultural entre ditaduras **72**

**Luiza Mader Paladino** (Instituto Federal de Brasília), Discurso aos Tupiniquins ou Nambás: a recepção da obra tardia de Mário Pedrosa **77**

**Marcelo de Jesus Spindola** (UNIFESP), A exposição The Family of Man em Tóquio: agência e censura das fotografias de Yôsuke Yamahata **81**

**Marcelo Ribeiro Vasconcellos** (UFJF), A internacionalização do campo da arte moderna e o caso da crítica de arte no Brasil **86**

**Maria de Fátima Morethy Couto** (UNICAMP), A Bienal de São Paulo e a América Latina: circuitos artísticos em construção (anos 1950 e 1960) **91**

**Martha Telles** (UERJ), Cildo Meireles na exposição Information (1970) **92**

**Michiko Okano** (UNIFESP), Japão nas Exposições Universais às Bienais de Tóquio **97**

**Moisés Alves dos Santos** (UnB), Coletivos artísticos e o repensar do espaço na 14ª Bienal de Arte de São Paulo **102**

**Nicole-Ann Lobo** (Princeton University), “Home from Home”:  
Exhibiting Indian Art in Brazil, 1961 **106**

**Omar de Oliveira Porto Jr.** (FAU-USP), Geometria Sensível: ponto de  
inflexão na historiografia da arte brasileira **111**

**Ornela Barisone** (Universidad Nacional de San Martín / CONICET),  
Redes experimentales y archivos: la participación brasileña en la  
Exposición Internacional de Novísima Poesía/69 **116**

**Patricia Corrêa** (UFRJ), Nas tramas da modernização: os tecidos de  
Lucrecia Moyano e Fridl Loos no MAM do Rio de Janeiro **117**

**Pedro Henrique Villi Cavallari** (UDESC), Arte como experiência em  
cooperação internacional Brasil-Portugal **122**

**Priscila Sacchettin** (MAC-USP), Hanna Bekker vom Rath e as  
exposições de arte alemã no Brasil **127**

**Reginaldo da Rocha Leite** (UERJ), Exposição Censurada: Les  
Sataniques e o posicionamento brasileiro **131**

**Silvia Dolinko** (Universidad Nacional de San Martín), Entre México y el  
Cono Sur: los circuitos latinoamericanos del New York Graphic  
Workshop (1966-1969) **135**

**Thiago Spindola Fernandes** (UFRJ), “É bonita a festa, pá!”: a  
experiência da imigração brasileira na Bienal de Cerveira, Portugal,  
2024 **137**

**Tiago Machado** (IFSP), Cildo Meireles e Artur Barrio na Documenta11  
**141**

**Vanessa Cristina de Mendonça** (UnB), Itamaraty - agente promotor da  
arte brasileira no pós-guerra **145**

**Vera Beatriz Siqueira** (UERJ) / **Stefania Paiva** (UERJ), Exposição A  
Nova Crítica: Frederico Moraes e o circuito expositivo no Rio de  
Janeiro **149**

**Verónica Tejeiro** (UBA-UNTREF), Territorio dialógico transnacional:  
artistas brasileiros en el Centro de Arte y Comunicación en los 70 **153**

**Abigail Lapin Dardashti** (University of California at Irvine)

**Um Arquivo (des)materializado: a exposição brasileira no FESTAC e os fundamentos da história da arte afro-brasileira**

“Eles confiscaram a minha câmera quando comecei a tirar fotos da minha obra na exposição”, conta o artista Miguel dos Santos, de João Pessoa, que exibiu várias pinturas e esculturas na exposição brasileira para o Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana em Lagos (FESTAC), que ocorreu de janeiro a fevereiro de 1977. Durante um regime militar repressivo na Nigéria, apenas aqueles com autorizações de fotografia obtidas de forma enigmática podiam documentar a importante exposição de arte afro-brasileira que abrangeu o período colonial até o presente. Em parte por causa dessa regra, não existe documentação disponível da instalação brasileira em Lagos, e não há um arquivo acessível e dedicado para estudar a participação do Brasil. Como podemos entender o impacto crucial de uma exposição em grande escala sem fotografias e outros documentos que ajudariam a visualizar a instalação de seus objetos?

O FESTAC ocorreu em um momento em que o Brasil, também governado por uma ditadura repressiva na época, aumentou seus programas de diplomacia cultural relacionados à África. As grandes exposições de arte africana e afro-brasileira que circularam no Brasil e além trouxeram maior compreensão e interesse pelos objetos nas mostras. Para afirmar seu compromisso de fortalecer relacionamentos com países africanos recém-independentes, o Itamaraty planejou uma grande exposição de arte afro-brasileira para o FESTAC que incluiu três galerias e foi curada por Clarival do Prado Valladares, que também tinha organizado a apresentação brasileira no primeiro festival panafricano em Dacar em 1966. Pela primeira vez, o estado articulou uma visão histórica da arte e dos artistas afro-brasileiros, posicionando-os dentro da narrativa artística do Brasil desde o período colonial até o presente. No entanto, eles visavam demonstrar que os negros brasileiros foram integrados à sociedade brasileira, ignorando séculos de opressão, escravidão, e injustiça racial e discriminação que ainda permeavam o país.

Embora tenha sido precedida por muitos artigos de crítica de arte sobre objetos afro-brasileiros, a exposição, eu defendo, lançou as bases para a história da arte afro-brasileira e se tornou um modelo para *A mão afro-brasileira* de Emanuel Araújo. Com base em documentos de arquivos públicos e privados do Brasil, França, Grã-Bretanha, Estados Unidos e Nigéria, minha palestra detalhará os preparativos e planos para a exposição FESTAC do Brasil e tentará reconstruir o que sabemos da mostra que abriu em Lagos. Além de um layout inicial desenhado à mão por Valladares, analisarei obras de arte exibidas na exposição, bem como documentos que evidenciam as modificações de última hora devido à mudança de local. Finalmente, a palestra nos ajuda a escavar por que e como a história da arte afro-brasileira foi marginalizada do *mainstream* e como a democracia racial e o formalismo se infiltraram nos discursos históricos da arte que foram liderados por exposições internacionais de grande escala.

**Adele Nelson** (University of Texas at Austin)

### **O meio importa: exposições circulantes de gravura e a Guerra Fria cultural no Brasil**

A Bienal de São Paulo e as exposições circulantes desempenharam papéis centrais e intimamente interligados na formação da arte moderna e de suas instituições no Brasil. No entanto, a ênfase nos estudos sobre a Bienal limitou uma análise mais detalhada das muitas exposições que foram enviadas ao Brasil e à América do Sul, sem relação com o evento de São Paulo, após a Segunda Guerra Mundial. Como argumento em meu livro *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*, a Bienal foi em parte fundada porque o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) não tinha condições de participar dos circuitos expositivos internacionais emergentes na década de 1940. Teve que recusar uma exposição de pinturas do Museu de Arte Moderna de Nova York organizada para Caracas, e só no último minuto se inscreveu como sede de uma exposição de

pintura francesa destinada a Buenos Aires. A Bienal significava que a direção do MAM SP poderia exigir que as entidades estrangeiras pagassem para enviar exposições ao Brasil. À medida que os agentes brasileiros recalibraram suas abordagens, assim também o fizeram as agências e instituições estrangeiras, enviando cada vez mais exposições de gravuras, em vez de pinturas, para a América Latina.

Esta apresentação examinará as exposições de gravura organizadas por instituições estrangeiras e exibidas em museus do Sudeste brasileiro e na Bienal de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. A maioria delas foi dedicada à produção de um único país e, portanto, oferece uma oportunidade para se examinar como identidades nacionais foram representadas num período de ardente articulação dos discursos hemisféricos e internacionais. Evidentemente, considerações práticas tornaram as gravuras uma opção atrativa para essas exposições: por serem produzidas de modo múltiplo, há menos risco de se perder uma obra única e mais potencial de vendas; elas também são mais baratas para serem despachadas do que pinturas ou esculturas. Mas há muito mais na história do porquê e do como a gravura passou a ocupar um lugar privilegiado nos circuitos artísticos da Guerra Fria, e isso se relaciona aos laços políticos específicos criados e testados pelas instituições artísticas. Fatores-chave incluem os limites e as possibilidades de intercâmbio com as nações da América Latina e do Bloco Oriental. Por exemplo, os líderes governamentais e culturais mexicanos – não muito diferente de seus homólogos brasileiros – dedicaram recursos para o intercâmbio com a Europa e com os Estados Unidos, recusaram campanhas para montar exposições ambiciosas de pintura no Brasil e substituíram-nas pelas gravuras do Taller de Gráfica Popular. Gravuras e cartazes poloneses, emprestados por entidades não governamentais, foram um dos pilares do período.

A proliferação de exposições de gravuras teve, em última análise, um impacto profundo na produção artística no Brasil, participando da formação da identidade social e das ideias de cidadania do pós-guerra, à medida que mulheres artistas se tornaram as praticantes mais numerosas e mais celebradas do meio.

**Adriana Castellanos Olmedo** (Instituto Departamental de Bellas Artes)

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

Desde mediados de los años sesenta, fueron muchas las bienales que empezaron a desencadenar una red de influencia y promoción a lo largo del continente, todas con perspectivas internacionalistas, de carácter competitivo y patrocinio privado.

Las bienales como formato institucional de exhibición se convierten en espacios de legitimación donde interactúan posiciones de tipo simbólico, social, político y económico dentro del campo artístico. En el caso colombiano, fueron ciudades periféricas - primero Medellín y luego Cali, ambas con patrocinio de capital privado, pero con planteos diferentes- las que realizaron ambiciosos eventos de carácter internacional que permitieron la actualización del campo artístico colombiano, insertándose en un sistema de bienales que se desplegaba en todo el continente.

Esta ponencia plantea un estudio comparativo de los dos eventos 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, haciendo parte de un entramado en el que vale la pena profundizar.

El arte colombiano entra al escenario internacional a finales de los sesenta cuando se realiza la Primera Bienal de Pintura Iberoamericana de Coltejer en Medellín que marca el inicio de un proceso de apertura e internacionalización en el país que continúa con la Exposición Panamericana de Artes Gráficas en Cali. Estos eventos fueron recibidos como espacios que actualizaron y dinamizaron el arte colombiano en relación con los discursos de vanguardia, y sobre todo

se establecieron como lugares de intercambio continental<sup>1</sup>. Cali y Medellín, ciudades provinciales, lograron construir programas culturales, que, si bien por momentos recibieron apoyos del Gobierno Nacional, fueron proyectos autónomos patrocinados por empresas privadas.

La Bienal de Pintura Iberoamericana de Pintura Coltejer, fue un proyecto ideado por Leonel Estrada y ejecutado gracias al patrocinio de Coltejer, una importante empresa textilera colombiana, que celebró sus sesenta años de existencia con la celebración de la primera Bienal. Su versión inicial se realizó en Medellín en 1968, constituyéndose en el primer evento bienal en celebrarse en Colombia. 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<sup>2</sup>. Su marcado carácter internacional, así como las aspiraciones de sus organizadores de ubicar a esta bienal en un lugar central para la discusión y exhibición de las manifestaciones artísticas más sobresaliente.

En noviembre de 1970 se realiza en Cali, Colombia, la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, evento pensando como preámbulo a la primera edición de la Bienal Americana de Artes Gráficas (BAAG), que se programó para el año siguiente en consonancia con la celebración de los VI Juegos Panamericanos a celebrarse en esa ciudad en 1971. Las bienales de Cali fueron organizadas por el Museo La Tertulia y patrocinadas por la empresa multinacional Cartón de Colombia. Se realizaron 5 ediciones en total. La última fue en 1986.

Las Bienales Americanas de Artes Gráficas pasaron a su vez a ser parte de un circuito de bienales de esta disciplina que se venía realizando

---

<sup>1</sup> Guerrero, Maria Teresa. "Tres Sucesos nos acercan" Ponencia en el *Primer Simposio de la Crítica de arte del Caribe, Puerto Rico: Imágenes del arte en los países del Caribe*. [http://www.banrep cultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm#\(2\)](http://www.banrep cultural.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm#(2)) Consultado el 23 de diciembre de 2012.

<sup>2</sup> Comúnmente estas Bienales se conocen como Bienales de Coltejer y para este trabajo también serán referidas como Bienales de Medellín.

en diversos países del continente americano propiciando espacios de confrontación y circulación de discursos gráficos en esos tiempos de modernización<sup>3</sup>. Estos certámenes pasaron a ser una de las principales instancias de validación institucional de la disciplina y de su legitimación. Las BAAG se entienden entonces como un punto de encuentro e intercambio que ayudaba a actualizar y fortalecer una escena en formación ya que el grabado no contaba con una producción y valorización significativa.

Si se revisan las Bienales de Cali en comparación con las de Medellín se plantea un interesante panorama que da cuenta del posicionamiento de cada evento<sup>4</sup>. Si bien las dos iniciativas fueron claves en la actualización y apertura del arte colombiano, lo hicieron desde lugares distintos. La apuesta realizada por Leonel Estrada al mando de las Bienales de Coltejer fue la de la promoción de un arte moderno, entendido como un lenguaje de experimentación formal cuyo objetivo era la búsqueda interminable “de nuevas estructuras y nuevas interrelaciones”<sup>5</sup> y que se acoplaba a las expresiones “universales” legitimadas en escenarios internacionales validadores de la plástica e incluso abrió espacio para un arte más de avanzada. En el caso de Cali, la apuesta fue por la gráfica, sostenida como una disciplina que responde a su contexto social, de bajos costos, múltiple y accesible.

---

<sup>3</sup> Silvia Dolinko, “Arte argentino en los nuevos circuitos de los años sesenta: El envío a la Primera Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile”, en *Sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2008, p. 67.

<sup>4</sup> Se siguen aquí los planteamientos de María Amalia García, que afirma: “Comparar es central para percibir semejanzas y diferencias; por ende, el trabajo comparativo constituye un instrumento intrínseco de un objeto de estudio”. María Amalia García, “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXVIII. Núm.109, 2016, p.14.

<sup>5</sup> Federico Ardila Garcés, *Las tramas del modernismo. Mecenasgo, política y sociedad en las Bienales de arte de Coltejer, 1968-1972*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2018, p.45.

En ese sentido, Andrea Giunta apunta que el *internacionalismo* se reinscribía en “nuevas constelaciones discursivas en la medida que los proyectos que designaba se modificaban”<sup>6</sup>, es decir, se puede hablar de diferentes internacionalismos según los contextos, actores y programas que los sostenían. La diferencia del posicionamiento de las bienales de Medellín y Cali también sirve para entender una discrepancia en ese aspecto. Mientras Medellín esperaba conectar con las escenas más influyentes del arte internacional, -de eso dan cuenta los jurados invitados de cada una de las ediciones, la mayoría europeos y norteamericanos- Cali proponía una escena de encuentro más de tipo latinoamericanista, 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.

Otro aspecto diferenciador tiene que ver con el alcance y proyección de los programas. Aunque los dos tienen financiamiento de empresas privadas de sus respectivas regiones, las Bienales de Medellín se realizaron en exclusividad por la firma patrocinadora, que, a pesar de contar con alianzas interinstitucionales, como con la Universidad de Antioquia, sede de las dos primeras ediciones, tuvieron potestad absoluta en la organización del evento. Coltejer, proyectó la construcción de un museo dado el éxito de las bienales y la conformación de un acervo con las obras ganadoras de cada certamen; sin embargo, ese plan no se pudo llevar a buen término. Después de la celebración de la última bienal en 1972, la empresa guardó la colección en sus instalaciones hasta que fueron prestadas a largo plazo al Museo de Antioquia, que las exhibe de manera permanente desde el 2014.

En el caso de Cali, más allá de ser financiadas por Cartón de Colombia, las BAAG se convirtieron en el programa central del MLT, que gracias al desarrollo de estos eventos conformó una de las colecciones de arte gráfico americano más significativas del continente. Además, el prestigio logrado por la institución sirvió para

---

<sup>6</sup> Andrea Giunta *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008. p.24.

realizar exposiciones y proyectos más allá de las bienales, producto de la construcción de una red de artistas e instituciones con las que se lograron intercambios y colaboraciones.

Asimismo, es posible encontrar algunos puntos de encuentro: al ser dos eventos desarrollados en paralelo hasta 1972 se pueden establecer conexiones más allá de una comunicación entre los organizadores. En este sentido, se logran identificar algunos nombres, de participantes y jurados, que hicieron parte de los dos certámenes, dando cuenta de la construcción de un tejido a nivel nacional que vale la pena revisar<sup>7</sup>. Por ejemplo, Luis Caballero, artista colombiano ganador del primer premio en la Primera Bial Iberoamericana de Arte de Coltejer con su obra *Sin título*, también conocida como *Políptico de amor*, fue jurado de las I BAAG. En el caso del argentino Julio Le Parc, quien presentó en la Segunda Bial de Medellín las obras *Voltee a los mitos e Identifique a sus enemigos*, - unos “juegos- encuestas” en los que el espectador interactuaba lúdicamente con la obra- envió al año siguiente, para la I BAAG, dos serigrafías que ilustraban esas obras, mostrando un sugestivo diálogo entre prácticas más contemporáneas que involucraban al espectador de una forma novedosa y el lenguaje gráfico, a la vez que pone de manifiesto el interés del artista en participar de ambos certámenes con variaciones de una misma obra.

De igual manera hubo contactos con instituciones, museos, críticos y gestores a lo largo del continente como el CAYC en Argentina, el Instituto de Arte Latinoamericano de Chile, embajadas, consulados, entre otros, por lo que el estudio comparativo de estos dos eventos aporta también a una lectura sobre el arte latinoamericano del periodo, sus redes institucionales y el desarrollo de programas internacionalistas en el contexto de la Guerra Fría.

---

<sup>7</sup> Dicken Castro, jurado de la *Primera Bial de Coltejer 1968*, también fue jurado de la categoría de Diseño de la *Cuarta Bial Americana de Artes Gráficas, 1981*. También se encuentra correspondencia entre participantes de los dos eventos, tanto colombianos como internacionales.

**Alena Robin** (Western University)

**Brazil-Canada: Institutional Geopolitics in the Visual Arts**

When addressing business relations between Canada and Brazil, it is common to refer to Brascan, a Canadian company established in Brazil in the early 20th century as a tramway, light, and power company. It grew to be quite successful, employed many Brazilians, and stayed in the country until the 1970s (Boone, 1995; Best and Shortell, 1990). 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 conference presentation, 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).

The AGO collection came to be through an exhibition held in 1975-1976, entitled "10 Brazilian Artists". AGO director William J. Withrow briefly travelled to Brazil in 1973 to select 30 works of art, assisted by a Brazilian advisory committee. The exhibition toured different cities in Canada, from the Eastern to the Western coasts. I will address the diverse steps in making this exhibition possible, the museums it stopped at, and how it was perceived by the general audience, through different press clippings of the time. Half of the artworks selection remained in the AGO collection; the rest was donated to some museums that received the touring exhibition. Brascan covered the costs for acquiring and exhibiting the artworks. This significant episode of Brazilian art in Canada in the mid-1970s is important because it situates Mr. Moore in a leading position as he was the president of the company at the time, an important fact to consider when studying the London collection of Brazilian art.

Museum London Brazilian collection that was donated in 1985 by Mrs. Elizabeth Moore (Woody, née Wood, 1917-2017) and Mr. John Henderson Moore (Jake, 1916-1997). The collection currently holds 31 artworks, paintings, engravings, and textiles by 21 artists collected in connection to Mr. Moore's business activities in Brazil and London

during the 1960s and 1970s. The collection addresses topics related to the Brazilian national identity, such as religious syncretism, folklore, Brazilian popular culture, primitivism, modernism, globalization, architecture, and interior scenes. Although the collection was exhibited in the museum on two occasions shortly after its donation (1986 and 1988) it has been in storage since then, so its full history has yet to be told.

This conference presentation is part of a larger research project that plans to expand the relations existing between Brazil and Canada through the visual arts and culminates in an exhibition in Museum London scheduled to open in November 2025. This research is directly related to one of the conclusions of a previous article of my authority on art from Latin America in Canada: Many museums across the country hold artworks from Latin America in their permanent collections, from ancient times to contemporary art. However, these collections do not receive the desired visibility, and most have not been appropriately studied. Some of these collections are to some extent part of permanent museum displays, but most remain in storage and are only presented on special occasions, sometimes due to the fragility of the artwork, but more often due to lack of space or lack of appreciation for the collection. Although I have lived in London (Ontario, Canada) since 2009, it was not until 2021 that I became aware of the Brazilian collection at Museum London, as it remains unknown to the general public due to being kept in storage. In addition, the museum's current mandate is to present and preserve material related to Southwestern Ontario, so the Brazilian collection has not been properly assessed and studied. This project will benefit Museum London by deepening their knowledge of the Brazilian collection. The Museum's collection of Brazilian art has been exhibited very rarely, in large part owing to a lack of knowledge and understanding of the artworks' histories.

Other Canadian museums, such as the Montreal Museum of Fine Arts and the Agnes Etherington Art Centre in Kingston, have isolated artworks from Brazil in their collection, acquired in the 1990s or the early 21st century. In addition, the Royal Ontario Museum (ROM), the

Textile Museum of Canada, both in Toronto, and the Museum of Anthropology (MOA) in Vancouver have ethnographic artifacts from Brazil. But again, this underlines the uniqueness of the AGO and Museum London collection: both involved a single person, Mr. Moore, a major benefactor with business and artistic ties to Brazil and Southwestern Ontario.

As far as temporary exhibitions of Brazilian art in Canada are concerned, the first I was able to trace was “Brazilian Graphic” held at the Art Gallery of Greater Victoria in 1955, followed by “10 Brazilian Artists” which toured different museums and galleries in Canada in 1975–76. The National Gallery of Canada hosted two exhibitions, “Videotapes from Brazil to Chile” in 1985 and “Brazil of Cinema and Samba” in 1996. In 2013, the Musée d’art contemporain in Montreal exhibited Brazilian visual artist Jonathas de Andrade, while the Musée de la civilisation in Quebec City held a video installation of “Brazilian Life Stories” in 2016–17. In 2017, two exhibitions in Canada focused on the Amazonian Forest, Pointe-à-Callière in Montreal and the MOA in Vancouver. More recently, The Power Plan Gallery in Toronto displayed in 2022 “Arctic/ Amazon: Networks of Global Indigeneity” featuring the Brazilians Uyra, Morzaniel Iramari, Leandro Lima & Gisela Motta. Also in 2022, the SBC Gallery of Contemporary Art in Montréal commissioned an exhibition by the Amazonian collective MAHKU, called “Vende Tela Compra Terra”. This short list might not be exhaustive, but it demonstrates a continued, yet isolated, interest in artistic relationships between Canada and Brazil (Robertson, 2013).

This project sits at the intersection of several fields of study. Rosana Barbosa and W.E. (Ted) Hewitt have pioneered the study of the multiple relationships between Brazil and Canada, their economic, political, and migratory ties, over several decades (Barbosa, 2007; Barbosa, 2017; Hewitt, 2005; Hewitt, 2012; Hewitt, 2019; Hewitt, 2020). As a soft power, cultural diplomacy between Canada and Brazil have also received some attention in recent scholarship (Robertson, 2013; Hewitt and Gomes, 2017; Fillion, 2022). Furthermore, this project touches upon the study of the institutionalization of art

history as a discipline through the history of collections and exhibitions of Latin American art in Canada.

Through this talk, I aim to bring to light Brazilian art collections in Canada, and see the challenges of their study as an opportunity for deepening the study of the relations between Brazil and Canada through the Visual Arts.

## References

- 10 Brazilian Artists/10 artistes brésiliens*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1975.
- Barbosa, Rosana. 2017. *Brazil and Canada: Economic, Political, and Migratory Ties, 1820s to 1970s*. Lanham, Maryland: Lexington Books, an imprint of Rowman & Littlefield Group, Inc.
- Barbosa, Rosana. 2007. *Brazil and Canada in the Americas*. Halifax, N.S: Gorsebrook Research Institute.
- Best, Patricia., and Ann, Shortell. 1990. *The Brass Ring: Power, Influence and the Brascan Empire*. 1st Ballantine Books ed. Toronto: Ballantine Books.
- Boone, Christopher G. "Streetcars and Politics in Rio de Janeiro: Private Enterprise versus Municipal Government in the Provision of Mass Transit, 1903-1920." *Journal of Latin American Studies* 27, no. 2 (May 1, 1995): 343–65.
- Fillion, Eric. 2022. *Distant Stage: Quebec, Brazil, and the Making of Canada's Cultural Diplomacy*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Hewitt, W. E. (Ted). 2020. "National Interests and the Impact of Student Mobility: The Case of Canada and Brazil." *Revista Brasileira de Política Internacional* 63 (1). <https://doi.org/10.1590/0034-7329202000108>.
- Hewitt, W. E. "Elusive Partners: Defining Canada's Relationship with Brazil in the 21<sup>st</sup> Century." *International Journal of Diplomacy and Economy* 5, no. 1 (2019): 78-92. doi: <https://doi.org/10.1504/IJDPE.2019.099169>
- Hewitt, W.E. (Ted). "The Current Paradox in Brazil-Canada Relations and the Path Forward" In *Canada Looks South: In Search of an Americas Policy*, 314-334. Toronto: University of Toronto Press, 2012. <https://doi-org.proxy1.lib.uwo.ca/10.3138/9781442690264-014>
- Hewitt, W. E. (Ted). (2005). "Brazilian Studies in Canada: Dawn of a New Era?" *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 2(1), 1–15.
- Hewitt, W. E. (Ted), and Inês C. Gomes. 2017. "'Matando o Desconhecimento': The Role of Culture in Brazil's Relations with Canada and Beyond." *Canada and Beyond* 6 (1). <https://doi.org/10.33776/candb.v6i1.3076>.
- Robertson, Kirsty et al. "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 (2013): 60-88.

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

## **Amanda Mazzoni Marcato (UFJF)**

### **Carmen Portinho: ascensão feminina e a modernização do país**

Em julho de 2017 o Arquivo Nacional Brasileiro (AN) iniciou um movimento de divulgação e publicação de 26 acervos de mulheres, que desde o século XVI permaneceram guardados, constituindo um total de 305 conjuntos documentais privados. A série "Mulheres na História", publicada periodicamente na página virtual do Arquivo, dedicava-se à difusão de histórias dessas personagens, tão relevantes no campo político efeminista brasileiro. Dentre os registros, destaca-se a documentação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização relevante ao sistema político brasileiro, sobretudo ao movimento sufragista nacional. Bertha Maria Júlia Lutz, presidente e idealizadora da instituição, ganhou espaço na página virtual do Arquivo, assim como Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Eulália Maria Lahmeyer Lobo, Maria Beatriz Nascimento e Hildete Pereira de Melo.

O esforço em divulgar as coleções e fundos pessoais em arquivos institucionais revela, em um primeiro momento, um ponto importante a ser considerado: além do número expressivamente menor de dados referentes a essas mulheres, o processo de institucionalização de seus arquivos (e divulgação posterior) apontam suas respectivas distinções enquanto sujeitos históricos, dignos de reconhecimento e memória (Simioni, 2018). A partir dos anos de 1970 – tomamos aqui como base a publicação do artigo de Linda Nochlin "*Why there have been no great women artists?*" – novas reflexões acerca da participação das mulheres na história da arte foram geradas e desenvolvidas. Nochlin logo nos revela, porém, um cuidado necessário ao refletirmos a partir de sua indagação inicial: a indispensabilidade de analisarmos os mecanismos sociais estruturais a fim de não cairmos na tentativa rasa e única de "mostrar a

importância do negligenciado ou do gênio menor” (Nochlin, 1971, p. 4).

Muitas foram as mulheres que contribuíram com a luta feminista brasileira do início do século XX. Destacamos aqui uma delas: Carmen Portinho. “Uma mulher admirável” (Portinho, 1999, p. 14). São essas palavras que marcam as primeiras páginas de sua história. Se faltam estudos e discussões acerca da vida e atuação de Carmen – sejam no campo da arquitetura, do urbanismo ou das artes – os relatos existentes, que correm entre verbetes ou páginas biográficas, são suficientes para despertar interesse de investigação. “Engenheira civil, feminista, jornalista, diretora de museu, urbanista, animadora cultural, crítica de arte, com participações históricas na modernização da arquitetura brasileira e no desenvolvimento do desenho industrial” (Portinho, 1999, p. 14), Carmen se dedicou, como aponta Geraldo Edson de Andrade, a inúmeras atividades durante suas oito décadas de carreira.

A trajetória de Carmen Velasco Portinho se faz crucial para muito além da simples menção à sua relevância. Sua contribuição no campo da engenharia, do urbanismo, da luta feminista, além de sua atuação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, na Escola Superior de Desenho Industrial são dados que, por si, esboçam sua importância. A história da arte é, com a apontada Svetlana Alpers (1982), uma narrativa criada a partir de escolhas e exclusões. Mesmo quando envolvidos nesse movimento revelador de sujeitos históricos, como a série “Mulheres na História” do Arquivo Nacional, ainda podemos – a partir das lacunas – estabelecer novas questões. Esta proposta busca, através do recorte das décadas de 1920 e 1930, discorrer sobre a conjuntura da luta feminista carioca, evidenciando a atuação de Carmen Portinho. Para tanto, utilizaremos a pesquisa bibliográfica em concomitância com os registros dos periódicos cariocas a fim de formar um corpus de análise – dentre eles destacamos o jornal *A Noite*, o jornal *Correio da Manhã* e a *Revista da Semana*, todos de grande importância e circulação no Rio de Janeiro do começo do século XX. A seguir analisaremos a estratégia das feministas brasileiras a partir dos estudos de Angela McRobbie

(2004), Paula Guerra (2023), Susan Besse (1996), June Hahner (1981) e Rachel Soihet (2000).

Ressaltamos ainda que a atuação multidisciplinar de Carmen também reverberou, em concomitância à luta feminista, nos campos da engenharia, da arquitetura e das artes visuais. Quando analisamos o percurso da luta feminista nos anos 1920 e 1930 no Rio de Janeiro, sobretudo através das lentes da atuação de Carmen Portinho, devemos destacar que o mundo das artes também vivenciou importantes realizações. Em 1930, por exemplo, foi organizada pela União Universitária Feminina, a Exposição de Pintura, Escultura e Artes Aplicadas. Comemorava-se, na ocasião, o segundo aniversário da UUF. A pequena mostra contou com a participação de artistas como Sarah Vilela de Figueiredo, Georgina de Albuquerque, Candida Gusmão Cerqueira e Celita Vaccani e foi crucial para o desenvolvimento, no ano seguinte, do I Salão Feminino de Belas-Artes (Silva, 2018). Com objetivo de reunir expositoras de todas as regiões do Brasil para além do eixo Rio- São Paulo, o I Salão foi “um marco tanto em sua concepção como no que representou para a afirmação da mulher nas artes plásticas do país” (Silva, 2018, p. 836). Promovido também através da União Universitária Feminina, sob os cuidados da presidente Carmen Portinho, a exposição contou com 194 trabalhos de 63 artistas. O papel da mulher era mais uma vez discutido e novos espaços de diálogos a respeito da participação feminina efetiva nas artes e da profissionalização do trabalho da mulher eram gerados.

É correto afirmar que o movimento feminista brasileiro do começo do século XX adotou diferentes formatos a partir da lógica político-social do país. Vários campos do conhecimento foram afetados e diferentes interesses estratégicos estabelecidos. Esta análise nos revela a preocupação crescente das mulheres de classe média alta com as esferas da vida social e familiar, resultando em uma dinâmica que assegurasse maior controle sobre os códigos sociais, possibilitando às mulheres que seus direitos fossem, cada vez mais, admitidos na agenda pública. É também importante ressaltar o papel de Carmen do que tange o desenvolvimento de espaços e

enunciados que trataram da emancipação da mulher, marcando a construção de uma cultura feminina no país, capaz de incorporar temas de interesse para além da luta político-institucional por direitos. Tomando a abordagem beckeriana (2010), através da qual se perspectiva o mundo da arte como um conjunto de relações colaborativas entre uma significativa diversidade de atores (artistas, museus, intermediários, entre outros), torna-se evidente que a maioria dos atores que detêm posições de relevo nesse espaço reticular são homens (Guerra, 2023:2016). Nochlin (1971) procura entender a ausência de mulheres artistas na História da Arte e, a partir de sua pesquisa, estabelece como resultado – assim como apresentado por Guerra (2023) – o conjunto de práticas sociais estruturalmente concebidas. Griselda Pollock (1999) postula que o passado das mulheres, além de superado, deve ser desconstruído e entendido, sendo a discriminação feminina um sintoma social e não a causa de sua condição ao longo da história. Para Pollock a problematização da definição do sujeito do feminismo (quem compõe a categoria das mulheres) é fator primordial para análise social da mulher. Desta forma, a fim de evitar o essencialismo do que é intitulado “mulher”, devemos focar na análise da construção social da diferença sexual. A questão de Nochlin (1971), Pollock (1999) e a colocação de Guerra (2023) no que tange ao mundo da arte são, claramente, verificadas em outros campos. O esquecimento de nomes como Carmen Portinho são reflexo das desigualdades de gênero que ainda estruturam o sistema social, político e econômico de nossas sociedades.

Como buscaremos apontar, as limitações do movimento feminista brasileiro, aqui consideradas a partir da figura de Carmen Portinho e sua atuação, não revogam a viabilização da admissão feminina como integrantes ativas da sociedade. A trajetória de Carmen nas décadas seguintes demonstram seu interesse permanente e frequente na vida pública. Os avanços de sua luta feminista reverberaram, concomitantemente, na ascensão feminina e na modernização do país. É certo dizer que sua trajetória – anos mais tarde – como engenheira da Prefeitura do Distrito Federal, seus anos na diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sua atuação na Escola Superior de Desenho Industrial foram fruto das conquistas dos anos

1920 e 1930, quando as mulheres puderam avançar em outras áreas e, finalmente, participar da vida pública social brasileira.

## **Camila Vitório Siqueira (UFJF)**

### **A evocação da radicalidade em Manobras Radicais: intervenções ou fluxos feministas?**

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.

Apesar dessas movimentações serem diretamente influenciadas pela quantidade de permissividade de certas esferas do sistema artístico, como o mercado de arte, o âmbito institucional e seus interesses, entre outros. 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 sistêmicas 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 a sua potência cultural, narrativa e visual.

Exclusivamente, no que tange a 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.

Desse modo, o presente trabalho pretende construir uma análise da exposição *ManobrasRadicais* realizada em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, com a curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff. A exposição reuniu sessenta e uma artistas brasileiras, atuantes durante os anos de 1886 e 2005, trazendo para o diálogo artistas largamente difundidas no campo das artes (Tarsila Amaral e Lygia Clark) e outras menos conhecidas, devido a sua proveniência geográfica ou lugares sociais de classe, raça e gênero, postos longamente em desvantagem no sistema das artes. Essa seleção compôs um quadro abrangente da produção de mulheres artistas brasileiras e enunciou desde o início uma postura abertamente feminista, demonstrando um posicionamento pioneiro no campo expositivo brasileiro. A análise da exposição pretende destacar seus aspectos centrais, tentando constituir as suas linhas conceituais e diálogo com o pensamento feminista da história da arte.

Para tanto, parte primeiramente, do estudo da iniciativa dos curadores de selecionar artistas exteriores ao eixo cultural brasileiro - concentrado contemporaneamente, entre Rio de Janeiro e mais marcadamente São Paulo, denotando como pontua Herkenhoff, a sua conscienciada centralidade do dinheiro e seus impactos na arte.

O segundo aspecto analisado é o pioneirismo no posicionamento feminista e a convergência entre duas áreas de conhecimento.

A adesão conceitual ao feminismo, mesmo com algumas divergências na imprensa adotadas por Herkenhoff, como pontua Trizoli (2023), 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, marcado pelas marcações de “fala” de ambos os curadores, ou seja, é acentuado pela rica combinação de duas falas especializadas (a de Hollanda e a de Herkenhoff).

Pretende-se averiguar assim, se a construção de um olhar interdisciplinar contribuiu para a concepção de um discurso abrangente e qualificado, sem as limitações dos modelos canônicos, sobre a produção dessas artistas, devido ao fato de serem

atravessadas por particularidades sociais, políticas e discursivas, que fogem às categorizações unicamente formais e estilísticas.

O terceiro aspecto analisado são as convergências conceituais entre o pensamento artístico do feminismo e sua diluição no discurso curatorial. Para construção crítica dessa análise, o trabalho elegeu 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 artists in art history is the same thing to producing a feminist art history”<sup>8</sup>? (POLLOCK, 1998, p.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 apropriam das estruturas canônicas da história da arte sem problematizar sua construção baseada no asseguramento de determinadas exclusões.

Ademais, outras teorias e metodologias arquitetadas por Pollock serão brevemente elucidadas para a construção da análise comparativa, como a ideia de intervenções feministas na história da arte, a importância da interseccionalidade, olhar e representação, e as políticas de visibilidade. Trazendo essas questões para o âmbito expositivo.

Tendo em vista as contribuições intelectuais de Pollock, cabe delinear alguns de seus conceitos e mobilizá-los no estudo da exposição analisada no presente trabalho. Buscando entender seus aspectos de convergência, e as possíveis contribuições para entender se a exposição aqui analisada realmente promove uma análise crítica dos discursos que ocasionaram o apagamento da

---

<sup>8</sup> Adicionar mulheres a história da arte é a mesma coisa que produzir história da arte feminista? (POLLOCK, 1988, p.1, tradução da autora).

produção realizada por mulheres artistas ou se fazem uma tentativa de inserção irrefletida dessas artistas nos quadros da arte.

Outro ponto analisado é a opção dos curadores pela construção da exposição de acordo com a ideia de “fluxos femininos”, fruto da percepção destes 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 conseguiu “dar conta” de tratar do trabalho produzido por mulheres artistas, como um dos curadores da exposição elucida. Essa ideia será brevemente comparada com a ideia de “intervenções feministas” de Pollock, averiguando se ela auxilia a refletir na produção das mulheres artistas, sem 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.

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

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

Esse estudo elege *Manobras Radicais* para análise, levando-a em consideração como o primeiro empenho feminista expositivo no contexto brasileiro, em um momento ainda incipiente pra articulação dessas questões no país. O trabalho pretende entender quais as feições assumidas pelo feminismo artístico no contexto brasileiro,

buscando semelhanças e distanciamentos de um trabalho, certo modo, paradigmático para esse viés de estudo, através da bagagem intelectual da pensadora Griselda Pollock. Desse modo, busca traçar as linhas iniciais do pensamento feminista no contexto expositivo brasileiro, as contaminações e circulações de posturas intelectuais para reflexão da prática dessas artistas como produtoras e as particularidades assumidas nesse contexto.

**Catarina Flaksman** (Harvard University)

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

Em 1956, em seu prefácio para o livro *Arquitetura Moderna no Brasil*, de Henrique Mindlin, o historiador de arquitetura suíço Sigfried Giedion afirmou que a arquitetura brasileira estava se espalhando como uma planta tropical. Esse texto propõe que a propagação da arquitetura moderna brasileira não foi espontânea ou orgânica, mas sim parte de um projeto de política cultural orquestrado ao longo de anos. Desde o final dos anos 1930 até o início dos anos 1960, a política cultural brasileira contou com o desenvolvimento de um “complexo expositivo”, traduzindo o termo cunhado pelo sociólogo Tony Bennett. A exposição de arquitetura – não apenas de edifícios em si, mas principalmente de suas representações – tornou-se um importante mecanismo desenvolvido pelo aparato estatal em colaboração com uma rede transnacional que incluía arquitetos, designers e artistas. 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. Esse artigo investiga a projeção internacional da arquitetura moderna brasileira através de uma série de exposições itinerantes organizadas pelo Ministério das Relações Exteriores, lançando luz sobre um projeto cultural orquestrado e

ambicioso, liderado pelo Estado e altamente dependente de mecanismos expositivos.

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. Em 1950, a Divisão Cultural do Departamento de Política do Ministério iniciou um projeto para disseminar a cultura brasileira no exterior por meio de livros, filmes, artes plásticas, música e arquitetura. De 1952 até o início da década de 1960, exposições de arquitetura contemporânea brasileira viajaram para cidades do mundo todo, incluindo Londres, Lisboa, Zurique, Paris, Roma, Berlim, Viena, Madri, Barcelona e Buenos Aires. 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 (1956–1961).

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. 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 internacional. Logo após *Brazil Builds* lançar a arquitetura brasileira no mundo, legitimando o modernismo como o estilo nacional, o Estado continuaria a associar construção a crescimento econômico e arquitetura moderna a progresso. A arquitetura materializava não apenas as conquistas ou ações do Estado, mas também suas aspirações. 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, traduzido para diferentes idiomas. Mas, com o passar do tempo, o Brasil transformou o modelo norte-americano em uma ferramenta própria para disseminar sua imagem de nação moderna, progressista e democrática para o mundo, através

da arquitetura, como parte de um ambicioso projeto de construção de mundo.

Nesse contexto, nada seria tão grandioso quanto construir a primeira cidade modernista do mundo. Com a construção de Brasília, planejada por Lucio Costa e projetada por Oscar Niemeyer, o Brasil consolidaria a imagem de "país do futuro", saindo de sua posição frequentemente vista como "atrasada" ou subdesenvolvida. Antes mesmo de sua inauguração em 1960, a narrativa mítica da cidade foi construída e disseminada, em grande parte, por exposições do Ministério das Relações Exteriores que viajaram para embaixadas brasileiras nas Américas, Europa, Ásia e África. Consideradas "missões culturais" do século XX, estas 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.

Antes de Brasília, entretanto, 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, com design expositivo de Oscar Niemeyer, a mostra em seguida viajou para cidades do mundo todo. Composta principalmente por painéis fotográficos, a exposição era constantemente atualizada e ampliada para dar conta da produção arquitetônica mais recente do país. Em cada iteração, a exposição – e os catálogos que a acompanhavam – construía uma rede internacional expandida, colocando em prática o projeto do Ministério das Relações Exteriores de cooperação intelectual por meio do intercâmbio cultural. Em 1957, logo após a realização do concurso para Brasília, *Brasílien baut Brasília* apresentou o plano-piloto de Costa e os projetos arquitetônicos de Niemeyer pela primeira vez a um público europeu. A exposição fez parte da Interbau, ou Exposição Internacional de Arquitetura de Berlim, em uma seção apropriadamente dedicada ao tema "a cidade de amanhã".

Para cada exposição, o Ministério das Relações Exteriores contava com uma ampla rede de agentes culturais, incluindo figuras como o arquiteto Olavo Redig de Campos e a designer-artista Mary Vieira. Redig de Campos atuou como representante do Ministério por muitos anos, organizando e apresentando exposições para o público estrangeiro. Vieira, por outro lado, foi uma figura-chave na elaboração da identidade visual destas exposições. Entre 1954 e 1960, Vieira criou pôsteres e publicações para acompanhar as exposições, e possivelmente esteve envolvida na montagem da mostra em Zurique, onde vivia. O envolvimento de Vieira aponta para a estreita relação entre a arquitetura moderna e o vocabulário de 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.

Essa pesquisa faz parte da minha tese de doutorado em andamento e tem como base materiais de arquivo, sobretudo documentos dos arquivos do Ministério das Relações Exteriores, materiais que acompanharam as exposições, como publicações e pôsteres, assim como artigos em periódicos da época. Meu objetivo é traçar os registros dessas exposições a fim de reconstruí-las – desde seu conteúdo e design até sua recepção e reverberações. Por fim, esta reconstrução irá revelar a instrumentalização da arquitetura a partir da consolidação de um "complexo expositivo" promovido pelo Estado e dependente de redes transnacionais de agentes e instituições públicos e privados em escala global – nas Américas, na Europa e além.

As exposições 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. 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 complexa relação entre arquitetura, mecanismos expositivos e

política cultural. Apesar das mudanças políticas, desde o final da década de 1930 até o início da década de 1960, o projeto cultural do Brasil, liderado pelo Estado, dependeu continuamente de exposições de arquitetura como ferramentas fundamentais para a circulação de imagens e ideias alinhadas com seu projeto de modernidade – incluindo suas tensões e contradições. Ao investigar as exposições de arquitetura na política cultural brasileira, são propostas novas leituras dos usos (e abusos) da arquitetura como instrumento político, desde as aspirações de um projeto de construção de mundo até os perigos do autoritarismo evidentes no golpe militar de 1964 no Brasil e suas reverberações no cenário atual, com o ressurgimento de ideologias antidemocráticas.

**Cecilia Bettoni** (Universidad Alberto Hurtado)

**“De Manet a nuestros días” (1949–1950): formación y circulación de un dispositivo neocolonial**

La trama de la caída de París, el despunte del expresionismo abstracto en Nueva York y el traslado del centro mundial del arte moderno es una historia muchas veces contada. Quizás el relato más afianzado sea el de Serge Guilbaut, quien a comienzos de la década de 1980 despachó su famosa tesis sobre el papel que jugaron las artes visuales durante los primeros años de la Guerra Fría. Esa tesis apostaba que la victoria de la vanguardia estadounidense estuvo estrechamente ligada a su distanciamiento de la izquierda tradicional, y a cómo el *establishment* cultural capitalizó esa aparente apoliticidad bajo el lema de un arte libre e independiente, cuya promoción sintonizaba con los afanes liberales de expansión norteamericanos. En paralelo, Guilbaut explicaba cómo París había sido incapaz de encontrar su ajuste en el escenario inmediato de posguerra, lo que, sumado a una serie de tensiones políticas internas y de estrategias culturales malogradas a nivel externo, despejaron el camino para que Jackson Pollock y compañía, pero sobre todo el crítico Clement Greenberg, declarasen la supremacía incontestada de la abstracción estadounidense.

Más allá de su correspondencia con la lógica de vencidos y vencedores, esta fue también una historia de cegueras y sorderas, de indiferencias y mezquindades que hicieron que ambas orillas del Atlántico Norte se ignorasen mutuamente –o que, al menos, fingieran hacerlo–. Los franceses seguían enviando las mismas pinturas trasnochadas a los Estados Unidos, lo que no hacía sino confirmar los rumores en torno la obsolescencia de la Escuela de París, mientras que los norteamericanos se negaban a indagar fuera de estos envíos oficiales, por lo que aquellos artistas franceses más afines al expresionismo abstracto como Bram van Velde, Wols, Mathieu o Hartung no alcanzaban a hacerse un nombre en Nueva York, a pesar de la atención que su trabajo recibía en la prensa francesa. Pero el Atlántico Norte no era el único punto ciego. También estaba, allá abajo, el trópico de cáncer y, especialmente, América del Sur.

Para empezar a saldar las deudas que arrastraba desde la Primera Guerra Mundial, el gobierno francés decidió organizar una exposición itinerante que recorrería las principales capitales del Cono Sur. Por supuesto, no se trataba solamente de juntar un montón de pinturas de artistas consagrados, sino de contrabandear junto a esos cuadros otros de artistas jóvenes y menos conocidos, de modo tal que la cronología propuesta tuviera la eficacia esperada: Francia no solamente era la cuna del arte moderno, sino también una escena decisiva en el panorama del arte contemporáneo. La muestra, titulada escuetamente *De Manet a nuestros días*, fue exhibida en Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Río de Janeiro, San Pablo, Caracas, Lima, Santiago y Montevideo entre junio de 1949 y agosto de 1950. Se trató de un proyecto altamente inestable, cuyo itinerario fue definiéndose sobre la marcha y que obligó al gobierno francés a poner en su organización y despliegue territorial todas las sutilezas de la diplomacia.

Además de las peripecias propias de una exposición itinerante, *De Manet a nuestros días* es un caso de estudio particularmente interesante, pues en ella los franceses articularon un doble deseo: la recolonización cultural de territorios –que hasta la primera mitad del siglo XX habían estado fuertemente imantados por la metrópoli parisina– fue de la mano con una reescritura de la historia del arte moderno francés que se fue

consolidando a medida que avanzaba la organización de la muestra. En otras palabras, no parecía posible reencantar al público sudamericano con la modernidad francesa, sin volver a contar –y, de paso, rectificar– esa historia del arte.

Ahora bien, ocupados en diseñar el dispositivo narrativo más adecuado para concretar estos deseos, los franceses no parecen haber considerado que fuera necesario indagar en los efectos que había generado en Sudamérica no solamente la avanzada norteamericana, sino en especial los movimientos de arte constructivo. Escasamente actualizados respecto de las transformaciones que se habían activado en el campo cultural latinoamericano, los franceses se preocuparon más por refrescar el relato de París como fuente –de Manet– y continuidad –hasta nuestros días– del arte moderno. Para ello, engastaron la experiencia de la guerra dentro de una historia bien estucada y sin fisuras que ahondaba en la ocupación alemana lo justo y necesario para mostrar cómo el arte francés se había sobrepuesto a las humillaciones y adversidades, y era ahora capaz de emerger como un todo coherente y vital.

Pero ese arte francés no era exactamente el mismo que había labrado el lugar de París como faro del arte moderno. Sirviéndose de criterios intensamente nacionalistas que amparaban políticas culturales abiertamente raciales, los organizadores de la exposición excluyeron de la curaduría a todos los artistas extranjeros (salvo Picasso, que compareció a pesar suyo con una pintura de colección privada). Esto significó que la Escuela de París, que constituía un capítulo importante en la cronología que iba de Manet a nuestros días, fue sensiblemente blanqueada. Al mismo tiempo los organizadores se decantaron por una estética expresionista de corte humanista, lo que dejó fuera del diagrama expositivo a las propuestas constructivas que habían jugado un rol significativo durante la década de 1940 en varios países de Sudamérica (Brasil, Argentina, Venezuela y Uruguay).

Estos recortes difícilmente iban a pasar desapercibidos para la crítica local, que conocía el relato de la modernidad francesa de punta a cabo – un relato que, indudablemente, había dado forma a sus categorías

estéticas y que había servido como modelo para sus estrategias narrativas-. Esa misma crítica veía en cada gran exposición itinerante una oportunidad para poner a prueba su ojo sancionador, y *De Manet a nuestros días* no era la excepción. Los organizadores lo sabían, pero prefirieron correr el riesgo implícito en las decisiones curatoriales que habían tomado. El resultado fue una exposición ambiciosa e inmanejable, llena de lagunas y omisiones que, en suelo sudamericano, fue percibida y sancionada como anacrónica: un relato contrahecho donde el arte moderno perdía su fuerza vanguardista para volverse una “pieza de museo”, un “pedazo de historia” definitivamente pasado y carente de toda contemporaneidad.

A partir de lo anterior, esta ponencia propone revisar los principales criterios políticos y estéticos que definieron la fisonomía de la exposición francesa, para luego describir su periplo por el territorio sudamericano. Tomando un doble enfoque (de comparativismo regional y crítica historiográfica), nos interesa establecer paralelos y cruces productivos entre las diversas locaciones que formaron parte del itinerario, de modo que sea posible comprender la recepción singular que *De Manet a nuestros días* tuvo en cada una de ellas y reflexionar sobre el estatuto diferencial que la exposición ha ocupado en la historiografía de las artes en nuestra región. Para lo primero, emplearemos fundamentalmente documentos de correspondencia diplomática y prensa, en un careo que contrapone el balance de los organizadores (marcado generalmente por el tono heroico de la posguerra, la función espiritual de las artes y la asimetría entre las culturas metropolitanas y periféricas) con los discursos críticos (que, dicho sea de paso, no son homogéneos: figuras reaccionarias y progresistas, crítica general y especializada configuran el complejo diagrama de la escritura sobre arte de mediados del siglo XX en América del Sur). Para lo segundo, revisaremos diversas fuentes críticas producidas entre 1950 y 2020 que integren dentro de sus relatos la llegada de la muestra de pintura francesa. Esto nos permitirá evaluar la función que *De Manet a nuestros días* cumple dentro de esas narrativas, es decir, analizar el papel que la exposición juega dentro de un orden discursivo determinado, y cuáles son las consecuencias y rendimientos que, dentro de ese orden discursivo, se le han atribuido.

## Daniele Machado (UERJ)

### **O fantástico mundo de Gregorio Corelli: um espaço independente de arte no Rio de Janeiro imperial**

O ano de 1829 se encerra com a realização da suposta primeira mostra pública de arte dopaís, 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. O anúncio informava o horário de funcionamento, das 10 h às 17 h, a relação de obras expostas e o artista, Gregorio Corelli.

O italiano, natural de Roma, chegou ao Brasil por volta de 1828, estabelecendo-se na cidade do Rio de Janeiro. Sua exposição individual ocupou diversos endereços próximos à antiga sede da AIBA. Nos mesmos locais, oferecia aulas de pintura e de desenho, além do serviço de pintura sob encomenda. No fim da década de 1820, Corelli constituía o que passou a ser chamado, posteriormente, de espaço independente de arte, reunindo os serviços de exposição, obras sob encomenda, restauro e ensino, paralelamente à AIBA.

Ao longo de quatro décadas, o espaço independente de Corelli sofreu todos os infortúnios característicos desse tipo de organização, como dezenas de mudanças de endereço, mas sobreviveu durante todo esse tempo, um feito excepcional – até na atualidade – que pode ser explicado, em parte, pelo investimento que passou a fazer em diversos setores da indústria cultural do período, incorporando novas atividades e serviços, bem como buscando oportunidades de formar e ampliar o seu público.

Tudo indica que sua saga foi premeditada desde, pelo menos, sua chegada ao Brasil. De 1828 a 1835, enquanto as suas atividades profissionais eram restritas ao universo artístico, dedicou-se, concomitantemente, a construir uma coleção de objetos de história natural e a adquirir um cosmorama. No ano de 1835, o italiano busca

regularizar a situação de seu espaço independente e solicita à Câmara Municipal uma licença para o funcionamento de um museu particular que oferecia, entre os outros serviços, o cosmorama. Logo no início do ano seguinte, o empreendimento passa a ser anunciado, nos jornais, já como museu, incorporando novidades além do dispositivo óptico, como a inclusão do turno da noite no horário de funcionamento e a coleção de oito mil objetos de história natural, oriundos de diversas partes do mundo, na exposição – estando alguns disponíveis para a venda.

A regularidade e a quantidade de anúncios realizados por Corelli, em mais de um periódico, são demonstrativos da sua visão empresarial, na qual era corrente a reserva de receita para investir na propaganda em jornais. Cabe ressaltar que a complexidade com a qual articulava esse trabalho foi muito além da simples divulgação mecânica, estando mais próxima da ideia de formação de público. Segundo os anúncios, seu espaço era destinado ao público inteligente da capital, amante das letras e de tudo que é nobre, cuja intelectualidade em nada devia à Europa; artistas e amadores das belas artes; interessados no distinto ramo das belas artes, em pintura de novo gosto e obras superiores, e em espetáculos divertidos e instrutivos; aos amantes das curiosidades. O museu, que teve o endereço no Largo de São de Francisco de Paula como um dos mais duradouros, poderia ser encontrado por um cartaz estampado com a imagem estereotipada de um homem chinês, fixado na porta.

O esforço em construir uma imagem vinculada ao vocabulário da alta cultura foi parte da estratégia de mesclar diversos estratos socioeconômicos em sua clientela. O ingresso tinha um valor fixo, mas famílias poderiam contribuir como pudessem. Em 1840, Corelli fez um mais um pedido de licença à Câmara Municipal, desta vez, para integrar a programação da tradicional Festa do Divino Espírito Santo, no atual Campo de Santana, quando incorpora um novo ramo em suas atividades, um gabinete zoológico, apresentando uma cobra jiboia, camelos, dromedários, entre outros animais vivos. Na história dos dispositivos ópticos no Brasil, o episódio é simbólico por ser a primeira participação desses objetos nas festas públicas que

organizavam a sociabilidade urbana do Império, sendo frequentadas por diversas classes sociais.

Apesar de ter sido vinculado somente ao cosmorama, Corelli foi fundamental para a circulação e a popularização dos dispositivos ópticos como um todo. Um dos primeiros empresários a investir de forma regularizada no ramo e um dos poucos que manteve o empreendimento a longo prazo, chegando a contar com um sócio por um tempo. O pioneirismo na Festa do Divino Espírito Santo de 1840 foi referência para outros investirem na apresentação de dispositivos ópticos nas festas públicas. Desse ponto de vista, considerando a estrutura complexa dos planejamentos que anexava aos requerimentos à Câmara e a quantidade de pedidos que fez, seria possível concluir que foi um empresário de sucesso na indústria cultural carioca do século XIX.

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

No fim da década de 1840, Corelli participa, ao menos, quatro vezes da Exposição Geral de Belas Artes. Em seu currículo, dizia ser formado pela Accademia di Belle Arti di Romae discípulo do pintor neoclássico italiano Vincenzo Camuccini (1771-1844). Apesar dos títulos indicados em sua biografia e da reputação acadêmica de Camuccini, a obra que Corelli apresentou na 11ª edição da mostra anual da AIBA, em 1850, repercutiu negativamente na imprensa. Em uma das críticas, o pintor francês Félix Émile Taunay (1795-1881) acabou sendo responsabilizado pela qualidade duvidosa do italiano. Então diretor

da instituição, Taunay idealizou o projeto, que vinha ocorrendo desde 1840, abertos aos interessados, inclusive não acadêmicos, sem critérios de seleção.

Dentro do escopo extenso de atividades desempenhadas por Corelli, cabe listar ainda que sua influência alcançava o teatro e o governo. Em 1836, seu espaço passou a oferecer um teatro de bonecos. Em 1857, organizou peças no prestigiado Teatro de São Pedro de Alcântara, atual Teatro João Caetano, contando com o próprio João Caetano (1808-1863) – “pai do teatro brasileiro” – no elenco de algumas delas. Em 1861, o italiano contribuiu 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. Realizada na Escola Central, atual Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, rendeu uma crítica positiva ao trabalho de Corelli, que participou com uma grande mesa de observação no setor de entomologia – segundo a análise, foi o único ponto válido do setor.

Em 1860, com, pelo menos, 60 anos de idade, Corelli começa a preparar sua aposentadoria, oferecendo sua coleção a museus italianos de história natural. Segundo os anúncios, no fim de 1836, ele já possuía 8.200 itens. Mas, em 1842, a coleção foi leiloada devido à falência, restando saber se ele omitiu parte de sua coleção na ocasião ou se reconstruiu-a do zero após o episódio. A segunda hipótese parece improvável, considerando a sua situação financeira. Se, em 1857, o italiano atuou como produtor teatral, anos antes, entre 1853 e 1854, sua residência estava localizada no mesmo endereço de uma escola pública, o que pode indicar uma dificuldade econômica e até quemorasse de favor. Em 1866, o Museo di Storia Naturale, de Florença, recusa a análise da compra da coleção por não haver um catálogo que fosse minimamente detalhado e legitimado por especialistas. Com o passar dos anos, o processo de aquisição acaba avançando, sendo concluído em 1871, sem que Corelli tenha se beneficiado. O italiano falecera em 1869.

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. Entre altos e baixos, o italiano não passou despercebido na capital do Império, ousando viver do setor da cultura e fomentá-lo. Para além de suas conexões aristocráticas, ele estava presente no imaginário popular, mesmo depois de sua morte, como podemos verificar nas *Badaladas* do periódico dominical *Semana Illustrada*, em 14 de maio de 1871:

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, ede 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 hojeo teatro 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 fregueses numerosos, e por isso estou que o Corelli não deixou herdeiros nem processos. (*Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 14 mai 1871, Seção *Badaladas*)

**Elena O'Neill** (Universidad Católica del Uruguay)

**Angel Kalenberg, arte, agenciamento e institucionalização: possíveis aberturas**

Em Uruguai, em outubro de 1936, o Poder Executivo e por via de decreto instituiu a Comisión Nacional de Bellas Artes que tinha entre seus objetivos “assessorar o Poder Executivo, suas dependências, instituições públicas e indivíduos em assuntos artísticos[...] organizar, prestigiar e auxiliar exposições ou atividades da mesma natureza,

nacionais ou estrangeiras, coletivas ou individuais, oficiais ou privadas”. Ou seja, poderia se inferir que os envios internacionais a bienais e a organização dos salões nacionais estiveram orientados desde seus inícios à construção de um cânone. As obras legitimadas por essas instituições uruguaias seriam, por tanto, legitimadas institucionalmente oficialmente.

A Comissão estava integrada por 19 membros designados pelo Poder Executivo, além de 3 membros “natos”, o reitor da Universidade da República, o decano da Faculdade de Arquitetura e o diretor do Museu Nacional de Belas Artes. O objetivo da Comissão era controlar um campo cultural que, pelo menos em Montevideu, estava se tornando cada vez mais politizado e conflituoso, tanto do ponto de vista ideológico quanto estético-doutrinário. Mais tarde, em 1967 e depois de anos de inatividade, se reconstituiu a Comissão com o propósito de centralizar as decisões sobre concursos de arte, atividades de extensão internas e de envios ao exterior.

Na 1ª Bienal de São Paulo (1951), a representação de Uruguai foi organizada pela Comissão. Esse envio constava de 38 peças pertencentes a Rafael Barradas, Pedro Figari, Antônio Pena e Joaquín Torres García. Além da representação oficial, o júri aceitou obras de uma dezena de outros artistas uruguaios. A Comissão continuou organizando a representação oficial uruguaia até a 13ª Bienal, em 1975, com exceção da 12ª Bienal (1973) como consequência do Golpe de Estado, e continuou vinculada até hoje aos artistas uruguaios que participaram.

Angel Kalenberg foi diretor do Museu Nacional de Artes Visuais entre 1969 e 2007, curador várias vezes da participação uruguaia na Bienal de São Paulo, Veneza e Paris, vice-presidente do CIMAM e integrante do Conselho de Administração de AICA, e até hoje está estreitamente vinculado à Comissão. Como diretor do Museu Nacional de Artes Visuais, em 1974 ele fez a curadoria da exposição de Torres García com motivo de seu centenário. Em setembro, uma seleção dessa exposição foi enviada ao Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires. Em junho de 1975, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris apresentou

“Torres-García: construction et symboles”, uma exposição focada exclusivamente na fase construtiva do artista. Das 96 obras exibidas ali, 27 faziam parte do repertório original, às quais foram acrescentadas 46 obras de Montevideu, seis do galerista Jean Boghici, outras seis de colecionistas em Barcelona e onze de colecionistas locais. Além das pinturas, a exposição de Paris incluiu sete murais, objetos de madeira e brinquedos. Por razões que não foram elucidadas, o Museu Nacional de Artes Visuais, responsável pelo envio das obras para Paris, não conseguiu repatriá-las e ficaram três anos no depósito em Paris. Segundo o crítico e curador carioca Roberto Pontual, foi Kalenberg que sugeriu a possibilidade de apresentar no Brasil a retrospectiva organizada por ele para o museu francês. Em 1978, coordenado por Pontual, foram expostas as obras de Torres García junto com as de artistas latino-americanos na mostra “América Latina: Geometria Sensível” no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro.

A iniciativa de Pontual se deu em sincronia com outras na mesma época: o Simpósio “El artista latinoamericano y su identidad”, realizado na Universidade de Austin, Texas, em 1975; o “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)” no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, em julho-agosto de 1977, com curadoria de Aracy Amaral; a X Biennale de Paris, com uma sala destinada a América Latina coordenada pelo uruguaio Angel Kalenberg, em 1977, por convite do comité internacional da bienal; a Primeira Bienal Latino-Americana de São Paulo, uma iniciativa de Juan Acha, que convenceu a diretora da Bienal daquele ano, Aracy Amaral, a transformar esse evento conhecido e internacional em um espaço de discussão e exposição da arte latino-americana.

Na X Biennale de Paris (1977), numa antessala ao espaço dedicado a jovens artistas latino-americanos, um audiovisual com imagens de objetos e uma trilha sonora misturava música do altiplano andino com música eletrônica e passagens do compositor europeu de Luigi Boccherini. Segundo Kalenberg, o objetivo era contextualizar a região. Ele fez isso articulando textos do catálogo com imagens de “sítios arqueológicos pré-colombianos, ilustrações científicas feitas por

viajantes europeus no século XIX, arquitetura latino-americana contemporânea, e a interposição da natureza sublime da região com festivais populares como o carnaval”. Muitos artistas se manifestaram contrários a essa visão, entre eles 4 grupos mexicanos, uma vez que consideravam qualquer tentativa de apresentar a América Latina como um bloco unificado durante a bipolarização da Guerra Fria deveria ser vista como um apoio ao Ocidente capitalista e uma aprovação às ditaduras da região. No entanto, segundo Kalenberg, o objetivo desse audiovisual foi o de introduzir a arte da América Latina como uma “fusão cultural moldada pelo colonialismo e, ao mesmo tempo, refratária a ele; mesmo que essa ambição não fosse transparente para esse público ou para os artistas convidados”. Além de todos os problemas desse audiovisual, a tentativa de representar a arte de América Latina como moldada pela experiência do colonialismo era uma noção compartilhada por outros críticos e teóricos que participaram do Simpósio de Austin.

Os posicionamentos geopolíticos em relação à Guerra Fria deram origem a uma multiplicidade de iniciativas. Entre elas figuram, por mencionar algumas poucas, a 1ª documenta de Kassel (1955), sede da exposição intitulada “Documenta: Arte do século XX”, a primeira exposição de arte moderna na Alemanha desde a mostra “Arte Degenerada” em 1937; a Bienal do Mediterrâneo, em Alexandria, projetada para comemorar o terceiro aniversário da revolução egípcia que levou Gamal Abdel Nasser, o principal patrocinador da Biennale, à presidência do país (1955); a Conferência de Bandung (Indonésia) na qual países asiáticos e africanos que não estavam nem com o Primeiro Mundo capitalista liderado pelos EUA nem com o Segundo Mundo comunista apoiado pela União Soviética buscaram uma comunidade das chamadas nações “não alinhadas”; o “Festival Mundial de Artes Negras” organizado por Léopold Sédar Senghor por iniciativa da revista *Présence Africaine* e a Sociedade Africana de Cultura (1966); as bienais do Sul global e conferências nas décadas de 1960 e 1970 – as questões subjacentes para as artes e o meio artístico da América Latina pareceriam ser: que é mais significativo: o conhecimento mútuo dos artistas e do meio cultural de cada país da América Latina ou a divulgação para o mundo do que está sendo feito

no continente? O que uma exposição de “Arte Latino-Americana” deveria apresentar? Será que procurar características comuns que distinguiriam a arte de América Latina das produções artísticas de outras regiões no seria uma mirada essencialista da arte, assim como a constituição de um cânone? Afinal, o que é a “arte latino-americana”, além de uma etiqueta para o mercado da arte? Não é também mais uma tentativa dregionalizar a arte? E a que nos referimos quando falamos do Sul?

O papel de Angel Kalenberg na organização das participações de artistas uruguaios em bienais e exposições internacionais até o dia de hoje, e a referência do próprio Kalenberg a sua aproximação, na década de 1960, ao universo de Aby Warburg e seu ensaio sobre o ritual da serpente, faz pensar nas questões que podem surgir ao tentar colocar em prática uma teoria. Por outro lado, traz à luz outra experiência do passado: a Grande Exposição das Obras da Indústria de Todas as Nações, conhecida também como a Grande Exposição de Londres, de 1851 e o impacto que teve o Palácio de Cristal de Joseph Paxton. Assim como a X Bienal de Paris, a exposição de Londres gerou uma quantidade enorme de literatura e provocou reações contrárias, entre elas: “a crença vitoriana de que *design* e ornamento eram idênticos”, que continuou vigente até 1914; “a popularização da arte levou a *Bela Arte* da Arquitetura a descer do pedestal e juntar-se às Artes Menores, tornando-se a nova Arte Industrial da Arquitetura”.

A tendência econômica e a crise artística, ainda pouco visíveis no continente europeu, ficaram em evidência na construção do Palácio de Cristal de Paxton em onze meses, comparados aos 25 anos que levou a construção do British Museum. O fato de Gottfried Semper conhecer Paxton pessoalmente e de estar encarregado de quatro estandes, com a exigência de visitar diariamente o local e a possibilidade de ver o prédio sendo construído, impulsionam Semper a interrogar-se em relação a aspectos socioculturais e filosóficos. Essas investigações, junto à ausência da pintura na exposição e a preocupação com a falta de *formas* novas e questões de estilo, resultaram no seu estudo *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (O estilo nas artes técnicas e tectônicas, 1860-

1863), obra fundamental para a história e teoria da arte e arquitetura na virada do século XX e nas primeiras décadas do século XX.

Tendo estas questões no horizonte, esta comunicação pretende pensar as diferenças entre as formulações de Semper sobre uma exposição de viés colonialista, na qual acabou do Caribe foi a base de sua teoria, e as narrativas das exposições e bienais internacionais atravessadas por questões geopolíticas.

## **Emerson Dionísio (UnB)**

### **Espaço e Cor na Pintura Espanhola: arte abstrata, informalismo e a política cultural franquista no final da década de 1950**

Quando a exposição *Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy* foi aberta em 26 de novembro de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não tivemos apenas 120 obras de 33 artistas espanhóis, na sua maioria jovens expoentes dedicados à abstração, mas também a reunião de projetos institucionais que propunham formas distintas de interpretação para a produção artística moderna. O objetivo desta comunicação é compreender o contexto e a recepção da exposição "Espaço e cor", que foi apresentada pela primeira vez no MAM do Rio de Janeiro (1959) e, posteriormente, no MAM de São Paulo (1960), passando depois por Buenos Aires, Montevideu e Santiago do Chile. Organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros de Espanha, a mostra reuniu obras de diferentes processos artísticos, quase todas dedicadas à abstração. Reuniu também projetos institucionais que propunham diferentes formas de interpretar a pintura contemporânea. Nosso objetivo é compreender melhor os debates estético-artísticos que duas exposições promoveram, a recepção da exposição no Brasil, o debate sobre a arte abstrata e o papel de alguns agentes culturais específicos no cenário cultural brasileiro no período indicado. Levando em conta as interações e disputas geopolíticas em âmbito internacional e a formação de redes regionais ou transnacionais, que incluíam os projetos e prêmios da Bienal de São Paulo na segunda

metade da década de 1950. Organizada por Luis Gonzáles Robles, um controverso funcionário franquista, cuja atuação profissional foi crucial para se compreender a difusão da arte espanhola naquele período, *Espacio y Color* participava de um projeto de diplomacia cultural muito mais amplo e anterior, cujas raízes podem ser datadas, no caso da América do Sul, em 1947 com a polêmica exposição *Arte español contemporáneo*, no Museo Nacional de Belas Artes de Buenos Aires.

Além de sua constituição, os motivos para sua organização, as obras e os artistas que estavam presentes e quais projetos estéticos ela contemplava, nosso objeto central é entender como se deu a recepção pela crítica especializada e seu possível impacto em coleções de museus brasileiros. Numa perspectiva mais ampliada, trata-se de um estudo localizado que nos ajuda a compreender o papel das exposições internacionais nas políticas de aquisição das principais instituições museológicas no período. Se a recepção da exposição é o ponto central da investigação; se o contexto almejado é o da circulação da produção artística internacional pelos dois principais museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, há, todavia, pontos contingentes à pesquisa, em nada secundários, que precisam ser explicitados: em primeiro lugar, a organização da mostra e sua filiação à história da arte moderna e contemporânea espanholas, com especial ênfase à produção classificada como abstração *informal* e seu legado crítico, questão tratada direta ou indiretamente por diversos pesquisadores espanhóis. Em seguida, a vinculação de *Espacio y Color* a outras fortunas críticas regionais, visto que se tratou de uma mostra itinerante que percorreu as capitais de países sul-americanos, em especial os países do Cone Sul (Argentina, Brasil, Chile e Uruguai); ainda, do impacto das bienais de São Paulo de 1957 e 1959 na seleção e na percepção crítica de *Espacio y Color*; por fim, as distintas mostras espanholas de artistas abstratos informais, organizadas entre 1955 e 1960, em países estrangeiros, com especial atenção às bienais de Veneza de 1958 e Alexandria de 1955 e à mostra *New Spanish Painting and Sculpture* no MoMA de Nova York em 1960.

*Espacio y Color* não passou despercebida da crítica brasileira daquele momento. A exposição chamou a atenção dos principais periódicos do eixo Rio-São Paulo, oscilando entre o simples informe que citava, letra por letra, o material de divulgação do museu ou seu catálogo até críticas detalhadas, cujo conteúdo nos detemos com mais cuidado. Além desses, a imprensa preocupou-se em apresentar breves depoimentos de artistas ao longo das sete semanas em que a exposição ocupou três salas do térreo do bloco-escola, recém-inaugurado. Lendo este conjunto crítico sobre *Espacio y Color*, percebe-se que o fator “bienal” influenciou determinantemente em sua recepção. Ao menos onze dos artistas selecionados para a mostra já tinham se apresentado na Bienal de 1959, finalizada em dezembro daquele ano. Além da simultaneidade com o evento, o comissário das duas seleções era o mesmo. Para alguns críticos, Gonzalez Robles tinha sido mais ousado e feliz na bienal do que em *Espacio y Color*. A exposição ganhou o rótulo de quadros “já vistos antes”. Para a crítica de São Paulo, por exemplo, a exposição com os 33 artistas espanhóis pareceu um apêndice ampliado das principais tendências da arte espanhola apresentadas nas bienais de 1957, cujo prêmio de escultura foi para Jorge Oteiza, e de 1959, que acabara de premiar Modesto Cuixart na categoria pintor estrangeiro. Além dos artistas consagrados, evidenciava-se o modelo agressivo e interventor de Gonzales Robles, tipificado sempre como aguerrido defensor das premiações para Espanha.

É preciso ressaltar o contexto polêmico e adverso que marcaram os debates sobre a arte informal no Brasil, com especial ênfase à crítica especializada. Com atenção às repercussões com o prêmio de pintura nacional dado ao pintor informal nipo-brasileiro Manabu Mabe na bienal paulista de 1959. Além da controvérsia presença do pintor francês “tachista” Georges Mathieu no Rio e sua conhecida conferência “La chance brésilienne et l’art actuel”, apresentada em dezembro no Museu de Arte de São Paulo, que advogava contra a abstração geométrica, movimentaram a crítica local naquele mesmo ano. Hoje sabemos que parte relevante da crítica simplificou o entendimento sobre o informalismo, transformando-o num agente estético exterior, impróprio para a compreensão dos problemas

sociais, inapto para representar-se como parte da cultura brasileira. Característica que se admitia na abstração geométrica, efetivamente notada em Oteiza, por exemplo. Além disso, aos olhos de muitos críticos e artistas brasileiros, Cuixart, Feito, Rivera, entre outros, pertenciam ao modelo exportado fartamente pelos Estados Unidos desde o final dos anos de 1940.

*Espacio y Color* seguirá sua trajetória por Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Quito, Lima, Bogotá e Caracas. Efetivamente nos falta recursos e tempo para nos dedicarmos a compreender a recepção crítica em todas essas cidades. Apenas com o contato de críticas no Uruguai, na Argentina e em Santiago é possível afirmar que a mostra organizada pelo estado espanhol teve recepções distintas. Basicamente porque, com o avançar dos meses até o final de 1962, ficou mais árduo defender o informalismo como uma novidade ou como a última tendência da arte espanhola. Percepção que já pautava a crítica espanhola com revisões do fenômeno do informalismo realizadas por Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás, Juan Eduardo Cirlot e Alexandre Cirici.

Na Espanha franquista, é importante indicar que *Espacio y Color* teve um tímido impacto nas discussões sobre a arte abstrata espanhola da mesma forma que ocupa dimensões distintas nas biografias de ao menos 27 dos 33 artistas representados. Em alguns casos, a exposição aparece com destaque nas narrativas individuais e em outros surge como simples citação nas listas de mostras coletivas que geralmente acompanham os catálogos e os informes sobre os artistas. Desta forma, a comunicação proposta pretende contribuir para a exploração de um tema pouco abordado no Brasil: a circulação de exposições internacionais no país, com o objetivo de difundir a arte moderna e a formação de redes. Nela convergem temas de diferentes áreas, como a História e a Crítica de Arte, a diplomacia cultural entre Brasil e Espanha, a Guerra Fria cultural, etc. Espera-se que o trabalho final possa contribuir para o fortalecimento de uma História da Arte em que aspectos políticos, sociais e históricos sejam também relevantes, sem desvalorizar as obras expostas.

**Fernanda Abranches (UFRJ)**

**Espaço Aberto ao Tempo e ao Delírio: um novo olhar curatorial sobre a díade arte-loucura**

A comunicação “Espaço Aberto ao Tempo e ao Delírio: um novo olhar curatorial sobre a díade arte-loucura” pretende apresentar 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. A realização de *Lugares do Delírio*, com edições no Museu de Arte do Rio (2017) e no SESC Pompeia (2018), coincide com o fechamento de um ciclo do EAT, período em que este foi oficializado como “Caps 3 EAT Severino dos Santos”. Criado como uma profícua célula de resistência no complexo hospitalar no antigo Centro Psiquiátrico Pedro II (desde 1999 renomeado para Instituto Municipal Nise da Silveira), de 1988 aos anos 2000, o EAT se manteve como um serviço libertário e democrático, produtor de arte e cultura a oferecer diariamente oficinas artísticas, grupos de convívio e reunião de seus participantes ao redor de um rico calendário de eventos.

A partir dos anos 2000 o EAT foi passando por ajustes para que se adequasse ao modelo de um Caps 3 que, em sua fundamentação pela reforma psiquiátrica, deveria se voltar para o território, com portas para a rua, objetivando a menor quantidade possível de usuários em suas dependências e a maior integração dessas pessoas com as famílias, o trabalho e os espaços da cidade. Nascido em antagonismo ao asilo, contraditoriamente, o dinamismo do EAT se manteve até a consolidação da reforma psiquiátrica no IMNS: como o objetivo da luta antimanicomial era esvaziar os espaços asilares, desmontando a estrutura hospitalocêntrica, ainda que o EAT acolhesse os usuários e lhes oferecesse atividades promotoras de autonomia e da inclusão, se tornava incoerente mantê-lo encapsulado naquele complexo hospitalar. Sua essência acabou perecendo com a institucionalização reformista e a mudança física para um outro edifício, com portas voltadas para a rua. Por esse motivo, é de suma pertinência a

participação do EAT em uma exposição de artes visuais em horizontalidade com artistas do circuito no período em que encerrava um ciclo para dar lugar a outro.

Para conceber a mostra *Lugares do Delírio*, composta por mais de 50 artistas e 150 obras, a curadora, pesquisadora e psicanalista Tânia Rivera lançou mão de um entendimento expandido do que seria o “delírio”, vendo-o como um modo de agir não patológico e condição produtora do novo, na contingência dos “inumeráveis estados do ser” (ARTAUD apud SILVEIRA). Assim, propôs deslocamentos naquilo que se convencionou chamar de normalidade e loucura. Com essa premissa, *Lugares do Delírio* abriu um campo polissêmico capaz de incluir, em uma mesma mostra, muitas leituras desse estado psíquico na arte e pela arte. Como afirmou a curadora,

O delírio pode aparecer na festa, na brincadeira, mas também na rebelião, na revolta contra uma sociedade injusta e violenta. Ele surge no Carnaval, por exemplo, suspendendo o lugar social e o gênero de cada um. Ou na gíria, que retorce a língua e a faz dizer outra coisa. Talvez a poesia seja sempre delirante, e a arte seja o campo no qual o delírio mais se põe em jogo – e nunca se esgota (RIVERA, 2017).

A diversidade de linguagens que compuseram a mostra – pinturas, esculturas, desenhos, vídeos, performances, objetos relacionais, etc forneceu um largo espectro das possibilidades de expressão e comunicação na arte contemporânea; a diversidade também esteve representada nos diferentes contextos e percursos criativos dos artistas elencados: alguns com formação tradicional em artes e inserção deliberada no circuito, outros atuantes como arte-terapeutas ou, ainda, talentos revelados em ambiente clínico. A condição mental dos artistas foi intencionalmente deixada de lado, sendo um desafio para o visitante não iniciado no tema identificar as obras dos ditos “loucos” daqueles considerados “normais”.

*Lugares do Delírio* reuniu parte importante da produção do EAT sob o título *Psiquiatria Poética*. O nome desse núcleo foi tomado

emprestado de Lula Wanderley, que sintetizou a natureza conjugada de sua prática clínica: “Trabalho como quem faz um poema”, declarou (WANDERLEY, 2017). Essa atitude esteve na base do EAT e no seu desenvolvimento por todos os seus agentes, fazendo dele um lugar onde as fronteiras entre o que era arte e o que era clínica tendiam a se borrarnno cotidiano. Como na proposta de Tânia Rivera para a exposição, o dia a dia do EAT também relativizava a separação do que seria normalidade e loucura, muitas vezes em atitudes simples: uma das práticas daquele serviço era a não uniformização dos frequentadores – profissionais de saúde ou pacientes – e a liberdade das pessoas, causando confusão de papéis em uma primeira mirada.

Lula Wanderley, pernambucano radicado no Rio de Janeiro desde 1976, logo encontrou no convívio e aprendizados com Nise da Silveira e Lygia Clark os meios para desenvolver sua *Psiquiatria Poética*. Com a psiquiatra aprendeu, entre outros ensinamentos, a importância de se manter oficinas criativas que ajudassem o cliente a elaborar seu sofrimento por meio da arte. Como artista, absorveu proposições como a “Estruturação do Self” e lançou mão de seus *objetos relacionais* em abordagens clínicas. Sem perder de vista a poesia em todas as suas práticas, fossem elas artísticas ou clínicas, o trabalho de Lula Wanderley junto aos usuários da saúde mental o aproximou do que Félix Guattari chamou de *paradigma estético*: um modo de abordagem psicoterapêutica próxima à inventividade do processo artístico.

O EAT foi inspirado pelos ventos da reforma psiquiátrica brasileira, cujas primeiras movimentações se ensaiaram no fim da década de 1970 com a greve articulada pelo Movimento dos Trabalhadores da Saúde Mental (MTSM), portanto em sintonia com a articulação da sociedade em prol da reabertura política do país. O fim da ditadura militar infelizmente não garantiria o pleno desmantelamento dos hospícios: foi justamente pelas investidas conservadoras do Ministério da Saúde do governo civil de José Sarney que o EAT surgiu e se fortaleceu como uma célula de resistência à manutenção da lógica manicomial.

O núcleo *Psiquiatria Poética* de *Lugares do Delírio* incluiu a produção audiovisual feita nas oficinas de cinema do EAT dos anos 1990, apresentou registros de apresentações performáticas do grupo musical-teatral *Sistema Nervoso Alterado* e ainda expôs a vídeo-instalação *Insônia (eu horizontal x eu vertical)* criada em 2016 pela parceria entre Lula Wanderley e Wanderley Ribamar, seu cliente no EAT. A mostra contribuiu para a histórica diáde arte-loucura no contexto brasileiro, incrementando-a com seu olhar contemporâneo, sintonizado com as transformações no campo da saúde mental que há muito demandavam um espaço efetivamente democrático.

Como apontou a historiadora da arte Kaira Cabañas no livro *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art*, o Brasil se antecipou em trinta anos à Europa que se refere às relações institucionais entre a arte e a saúde mental. Já em 1933, pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery expuseram obras no Clube dos Artistas Modernos (CAM) no evento *Mês das crianças e dos loucos* realizado na cidade de São Paulo. Essa conexão inaugurada pelo artista Flávio de Carvalho e pelo psiquiatra e crítico de arte Osório Cesar, que coordenava o ateliê do Juquery, foi contemporânea ao surgimento dos primeiros espaços para exibição de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em 1932, o já citado CAM, e os Salões de Maio, em São Paulo, no fim dos anos 1930. Na década seguinte ainda seriam inaugurados o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Em 1947 foi criado o Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, pelas mãos da psiquiatra Nise da Silveira. Rapidamente obras dessa coleção tiveram o reconhecimento e a defesa pública em jornais feita pelo crítico de arte Mário Pedrosa, e a atenção de nomes importantes como Ferreira Gullar e Leon Degand. A partir daquele ano foram realizadas mostras no Brasil – inclusive no MAM de São Paulo, em 1949 – e no exterior, com os trabalhos produzidos no ateliê de terapia ocupacional do Engenho de Dentro. Mesmo sem circular naqueles espaços expositivos, os clientes “Camafeus” – apelido dos notadamente artistas – da psiquiatra saíram do completo anonimato:

Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emydgio de Barros, Fernando Diniz, Lúcio Noeman, Raphael Domingues, foram alguns dos mais conhecidos clientes de Nise da Silveira.

Apesar da razoável atenção dada a obras produzidas em hospitais psiquiátricos desde os anos 1930, agentes do sistema de arte brasileiro mantiveram rótulos e estigmas nas curadorias que contemplavam esse universo. Para citar duas das mais visitadas: o núcleo “Arte Incomum” da 16ª Bienal de São Paulo (1981) e “Imagens do Inconsciente” que fez parte da Mostra do Redescobrimento (2000). Em ambas, os artistas asilados estavam separados dos seus pares considerados normais, que ocupavam outros núcleos temáticos. Até onde foi possível apurar, é namostra *Lugares do Delírio* que 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 há muito tempo demolidos pela luta antimanicomial. Por todos esses motivos há um especial interesse pela referida mostra e seu diálogo com o EAT, um serviço de saúde mental com lastro nas contribuições de Nise da Silveira para a humanização da psiquiatria e de Lygia Clark, com a abertura de sua poética para o campo terapêutico.

**Fernanda Albertoni** (Pesquisadora independente)

### **Ecos de modernidades ambíguas nas recepções de duas exposições de arte moderna do Brasil na Inglaterra**

Em 1944, quando artistas brasileiros, junto à diplomacia do país, tomaram a iniciativa de enviar uma série de obras – que incluíam Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Lasar Segall – para uma mostra de pinturas modernas brasileiras em Londres (*Exhibition of Modern Brazilian Paintings*) em apoio à resistência inglesa na Segunda Guerra Mundial – grande parte dos fundos angariados pelas vendas dos trabalhos iriam para Força Aérea Real inglesa –, a recepção crítica dos

trabalhos foi bastante negativa. Enquanto houve um reconhecimento do gesto de solidariedade, as pinturas foram consideradas, até mesmo pelo crítico inglês que introduziu a exposição no catálogo, Sacheverell Sitwell, como excessivamente ecléticas, com “demasiados ecos”, merecendo, avaliava ele, a melhora através da influência de um verdadeiro mestre francês. Por outro lado, o crítico, assim como na recepção de outras críticas na imprensa inglesa, clamava também a necessidade das pinturas serem mais nacionais em suas formas e paletas, não somente nos temas: segundo tais críticas, não havia nada nas pinturas de esteticamente não-familiar para os olhos europeus. Residia aí sua “falta”, algo que a diferenciava do cânone europeu não somente com uma derivação dele, mas que marcasse seu caráter único em consonância com sua origem tropical. Tal “predicado” esperado da arte latino-americana, a brasileira entre elas, em um cenário da arte global foi mais tarde diagnosticado por Gerardo Mosquera como sendo seu duradouro dilema dentro de sua “neurose de identidade”: isto é, a busca de como ter uma autenticidade não-derivativa que a fizesse ter um lugar ao mesmo tempo único e coerente dentro de um cenário global da arte, ou, em outras palavras, tendo uma linguagem que fosse compreensível internacionalmente, mas com características singulares, que marcassem sua relação com o local. A sugestão de Mosquera nos anos 2010 emergia em um momento de importante reflexão para a arte latino-americana diante de um feroz processo de sua incorporação em um cenário global – tanto o mercado quanto as instituições internacionais da arte valorizavam cada vez mais o recorte latino-americano, especialmente quando este mantinha sua condição dupla de internacionalismo e singularidade.

Como observou o historiador da arte inglês Michael Asbury na ocasião da remontagem celebratória da exposição promovida pela Embaixada Brasileira de Londres em 2018, com a vantagem do tempo é tentador apontar como a *Exhibition of Modern Brazilian Paintings* de 1944 foi uma oportunidade perdida pelas instituições de arte britânicas. Hoje, pinturas dos primeiros pintores modernistas brasileiros tais como Tarsila do Amaral e Lasar Segall são disputadas por coleções internacionais. Porém, até o fim dos anos 1980, observa

Asbury, a ideia de fazer uma exposição de trabalhos modernistas de fora da Europa no Reino Unido era considerado um exercício de mostrar derivações do cânone europeu. Com o avanço das discussões a respeito de múltiplos modernismos, novas leituras sobre as dessincronias de suas variadas ocorrências surgiram, não se restringindo a padrões guiados pela ideia de cânone versus derivações. Isso se reflete em um reposicionamento da arte latino-americana na historiografia da arte global principalmente a partir dos anos 2000, momento da observação de Mosquera, a partir do qual não só a originalidade das produções vindas da América Latina começam a ser mais valorizadas, mas também noções de unidades identitárias ou nacionais atreladas a elas são cada vez mais problematizadas. Tal mudança conecta-se não somente a um reposicionamento da arte não-europeia na historiografia feita a partir deste velho centro, mas também, internamente no Reino Unido, como observa Asbury, ao processo de revisão identitária desencadeado pela própria contestação de minorias que formam o Reino Unido – o que é parte das grandes discussões pós-coloniais da época.

Com uma nova exposição de impacto sobre um período imediatamente posterior do modernismo brasileiro ocorrendo em Londres no presente, *Some May Work As Symbols: Art Made in Brazil 1950s-70s* (em exibição na galeria Raven Row, de março a maio de 2024), vale examinar algumas das críticas que circularam na imprensa britânica nesta ocasião para refletir sobre o quanto, frente ao reconhecimento dos modernismos múltiplos em mais recentemente, os debates coloniais que associam a modernidade à colonialidade, a chave de leitura sobre a arte brasileira dentro de um cenário global da arte mudou ou não. Curada por Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza, *Some May Work As Symbols: Art Made in Brazil* [...] apresenta trabalhos de artistas como Abdias Nascimento, Alfredo Volpi, Djanira, Heitor dos Prazeres, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubem Valentim, emprestados principalmente de coleções de quatro museus brasileiros – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e o Museu de Arte Moderna da Bahia. Ou seja, a exposição abarca desde as geometrias abstratas concretas e

neoconcretas, já bastante apreciadas por um público internacional, passando por simbologias afro-brasileiras e gêneros populares figurativos desenvolvidos por outros artistas do mesmo período.

As críticas sobre a exposição que apareceram em veículos como *The Guardian* ou *Time Out* dessa vez, em sintonia com seus tempos, apreciam o poder e a qualidade de vertentes revitalizantes da energia do modernismo que surgiram no Brasil, mas, mais uma vez, entenderam o conjunto como “incongruente” ou como “maravilhosamente incoerente” (ou ainda como uma “extravagância barulhenta”). Se, por um lado, essa incongruência é conectada à bem-vinda quebra de estereótipos sobre o que seria uma modernidade tropical brasileira (ou seja, o reconhecimento de que não é uma, mas múltiplas), por outro, os ecos do ecletismo apontado em 1944 e o espelhamento no elogio à clareza da geometria sensível produzida por vertentes desse modernismo no Brasil retornam. Enquanto trabalhos demasiadamente singulares, como de Heitor dos Prazeres, ainda apresentam um desafio para um público que espera o singular mas que usa suas bases estéticas para apreciação desses modernismos extramuros (para Adrian Searle, crítico do *The Guardian*, suas figuras com “dentes assustadores” representa o maior desvio para o visitante no esforço de constantemente recalibrar suas expectativas a medida que transita entre prazeres austeros do ortogonal e racional, e do mundo do folclórico e fantástico), outros, como de Rubem Valentim e Abdias Nascimento, aparecem como a conexão que esse público precisaria para formar pontes entre os “emaranhados” dos símbolos religiosos de matriz africana e composições geométricas, categorias que representariam dois lados das “modernidades ambíguas”, como nomeia Rafael Cardoso, que surgem no Brasil. Em sua ambiguidade não-resolutiva – nem totalmente modernos, nem fora da modernidade –, figuratismos naïfs, o mundo de símbolos e representações do camdomblé, dos sambas e das favelas, parecem continuar de mais difícil absorção pelo pensamento europeu. Estes parecem ainda ser um emaranhado contracolonial de difícil navegação para além do que Néstor García Canclini definiu como o paradoxo latino-americano de ter tido um

modernismo exuberante em meio a uma modernização falha (1996 p. 23).

Diante da ambiguidade da recepção ou da renovação do dilema da identidade projetado na arte moderna feita no Brasil, a partir de um exame das críticas da presente exposição, almeja-se analisar se e como mudanças nas discussões teóricas sobre modernismos múltiplos refletem-se na forma com que a arte moderna produzida no Brasil é exibida e recebida criticamente dentro do contexto cosmopolita e multicultural da capital inglesa. Através dessa análise visa-se refletir também sobre questões que emergem da relação da arte brasileira e latino-americana com um cenário de uma história da arte global frente aos correntes debates decoloniais. Se em um primeiro momento de inserção internacional o caráter identitário e unificado projetado na arte brasileira foi problematizado através do diálogo com debates pós-coloniais, como as discussões em torno de uma virada decolonial reverberam, se este é o caso, na complexa ambiguidade da arte feita no Brasil em conexão com as múltiplas eixos de modernidades entrelaçadas com a colonialidade e contra-colonialidade? Como esses múltiplos aspectos são recebidos em um contexto internacional no presente e, mais especificamente, em um país em pleno processo de se haver com seus próprios emaranhados entre seu imperialismo, conexões com modernidades e colonialidade?

**Fernanda Marinho** (University of Zürich)

**Reconstrução e difusão de uma nova identidade nacional. A exposição “Italia d’oggi” durante o IV Centenário de São Paulo**

Em 1954 São Paulo festejava seu IV Centenário com uma miríade de eventos que marcaram a história da cidade, sua paisagem urbana e a biografia de suas instituições artístico-culturais. Nesta ocasião, inaugurou-se o Parque Ibirapuera com seu complexo de edifícios dentro do qual fazia parte o Palácio das Nações que acolheu a segunda edição da Bienal de São Paulo. Importantes monumentos

passaram a fazer parte do cenário paulistano, como aquele dedicado ao Soldado Constitucionalista, do escultor italiano Galileo Emendabili, e o Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, seu conterrâneo. A participação italiana dentro das diversas iniciativas que celebravam São Paulo mostrou-se muito intensa. Francisco Matarazzo Sobrinho, brasileiro de família italiana, por exemplo, foi o presidente da Comissão do IV Centenário, formada já em 1951. Ciccillo, como ficou conhecido, que era sobrinho do grande industrialista italiano, seu homônimo, fundou em 1947 o Museu de Arte Moderna de São Paulo (hoje o MAC- USP) no mesmo ano quando o arquiteto italiano Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand inauguravam o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Além da II Bienal, que ocorreu de novembro de 1953 a fevereiro de 1954, na qual a Itália participou com a *Mostra Storica del Futurismo*, o Palácio das Nações abrigou exposições de cerca 13 países, inauguradas em agosto de 1954. A participação italiana na Exposição das Nações consistiu em uma mostra intitulada *Italia d'oggi*, reduzida a um espaço de 200 metros quadrados. Apesar do grande destaque dado pela mídia da época aos eventos associados ao IV Centenário, as notícias relativas ao stand italiano são curiosamente escassas. Duas são as razões que poderiam explicar tal fenômeno. Uma seria devido a um possível ofuscamento gerado pela atenção dada à mostra futurista durante a Bienal, apesar de terem ocorrido em momentos diversos. A outra razão estaria atrelada ao complicado momento político pelo qual o Brasil passava durante a abertura da Exposição das Nações. O atentado contra Carlos Lacerda, o principal opositor a Getúlio Vargas, acontecera em 5 de agosto de 1954, fato que desestabilizou o governo que já vinha enfrentando intensas comoções. A imprensa teve uma atuação destacada na definitiva corrosão do getulismo que culminou com o trágico suicídio do Presidente da República, em 24 de agosto de 1954, poucos dias depois da inauguração do stand italiano. Apesar da pouca atenção da imprensa às Exposição das Nações, as visitas ao stand italiano não parecem ter sido igualmente preteridas. Em um relatório destinado ao *Ministero degli Affari Esteri*, o Secretário Geral da Delegação Italiana, Luciano Mascia, descreveu o grande sucesso de público e adicionou que, por se apresentar tão numeroso, foi necessário controlar o acesso

ao stand para garantir a incolumidade do material exposto. Esta presente proposta objetiva, em primeiro lugar, trazer à tona a mostra *Italia d'oggi*, que ainda permanece obscura à história das exposições. Em segundo lugar, objetiva-se contextualizá-la no cenário político-cultural quando São Paulo celebrava sua história e a Itália se projetava em uma ideia de futuro delineada com a reconstrução de sua cultura e com a projeção de sua tradição.

Antes de adentrarmos na apresentação central desta proposta, é importante ressaltar que este objeto de estudo consiste em parte de um projeto de pesquisa de pós-doutorado desenvolvido junto à Universidade de Zurique e intitulado *Displacement, Translation, Desire. Italian Art in Brazil during the fascist era*. O projeto propõe analisar três exposições italianas ocorridas em São Paulo em três diferentes décadas. A primeira delas foi a *Nave Italia*. O navio italiano que circulou pela costa da América Latina em 1924 e atracou no porto de Santos, carregava consigo uma exposição de arte representando uma identidade regional que precedia os moldes nacionalistas do fascismo. A segunda exposição que compõe o projeto é o pavilhão italiano destinado à Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial, ocorrida no Parque Dom Pedro II, em São Paulo, em 1937. Tratava-se de um pavilhão fascista que divulgava a propaganda imperial do regime posteriormente à invasão italiana na Etiópia. O pavilhão dividia-se em três salas principais, sendo uma delas dedicada à *Mostra d'Arte*, com obras de artistas associados ao grupo *Novecento Italiano*, tal qual definido por Margherita Sarfatti, crítica de arte e amante de Mussolini. A terceira exposição é o stand *Italia d'oggi* apresentado no Palácio das Nações durante o IV Centenário de São Paulo. É necessário contextualizar esse estudo para justificar que a análise aqui proposta parte de uma reflexão comparativa que considera as três exposições em pauta como narrativas oficiais da diplomacia cultural italiana no Brasil e especificamente em São Paulo, maior concentração de italianos e descendentes no país. Entre a segunda exposição, de 1937, e a terceira, de 1954, notam-se interessantes reviravoltas destas narrativas oficiais devido ao fim da guerra. Da propaganda fascista ao discurso da reconstrução cultural, São Paulo exerceu contínua importância à diplomacia italiana.

De acordo com o Secretário Geral Luciano Mascia, o stand italiano seguiu as diretrizes da ciência e da técnica apresentando ao público brasileiro a contribuição italiana a tais desenvolvimentos. Destacou-se Leonardo da Vinci e a sua concepção de uma asa de avião, Galileu e a física moderna, Volta e a eletricidade e Marconi e a criação do rádio e da eletrônica. Estes quatro personagens apareceram representados biograficamente em painéis e em vitrines que expunham suas criações. Além dessa Itália científica e tecnológica apresentou-se também uma Itália monumental e artística. Enormes representações fotográficas, maquetes e painéis documentavam o trabalho de reconstrução do país, cidades que renascem da destruição bélica e polos industriais que se desenvolvem. A parte artística ficou dedicada ao trabalho de artesanato, dos tecidos à técnica do vidro soprado, das cerâmicas às joias, dos códices do século XV à editoria moderna. O stand foi montado por Franco Albini, arquiteto e designer de forte influência em Milão, principalmente no contexto da Triennale. Albini também foi responsável pela montagem da exposição *Arte Italiana. De Caravaggio a Tiepolo* que ocorreu naquele mesmo ano no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, mais conhecido como OCA do Ibirapuera. Esta exposição foi devidamente documentada tanto nos jornais locais quanto por meio de catálogo. O próprio Albini desferiu comentários a respeito em seu texto “Le mie sperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all’estero”, escrito para a ocasião da inauguração do ano letivo de 1954-55 do Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Mesmo se as reflexões elaboradas neste texto se referissem à exposição da OCA, elas nos concedem, contudo, interessantes considerações a respeito da mostra aqui em foco.

Apesar de o escasso registro da mostra *Italia d’oggi*, uma primeira varredura entre arquivos italianos e brasileiros levantou uma documentação que nos permite conduzir a análise proposta a partir de dois vieses principais: o da reconstrução e o da difusão. O primeiro aproximará o stand italiano em São Paulo às exposições inauguradas na Itália durante o pós-guerra. Podemos citar dois exemplos principais. O primeiro consiste na *VIII Triennale di Milano* (T8), de 1947, que se dedicou ao tema da reconstrução do país, dando ênfase à habitação como interesse social. O segundo exemplo é a *Mostra della Ricostruzione*

*Nazionale*, ocorrida no *Palazzo delle Esposizioni*, em Roma, em 1951, organizada pelo Ministero dei Lavori Pubblici. O outro viés irá indagar a identidade nacional que a mostra *Italia d'oggi* objetivava difundir, sobrepondo a imagem de uma Itália do progresso à imagem de uma Itália de ruínas. Neste sentido, a manualidade do artesanato exposto e a própria estrutura expositiva do stand se apresentam como difusores de uma cultura capaz de se recriar sem, contudo, perder de vista suas origens e tradições. A análise deste segundo viés também abordará o papel que o Brasil desempenhou na concepção e difusão desta imagem renovada e modernizada da Itália do pós-guerra.

## **Hellen Alves Cabral (UFRJ)**

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

O presente trabalho é decorrente de projeto de tese de doutorado, em atual desenvolvimento, que estuda as roupas e artefatos têxteis criados pelo artista Aldo Bonadei em São Paulo anos 1940 e 1950. Aqui, trataremos dos trânsitos dessa produção entre meios e agentes do campo artístico do período, enfatizando as conexões, agenciamentos e redes colaborativas em torno das artes têxteis como parte do contexto de consolidação da arte moderna no Brasil. Filho de italianos imigrantes, Aldo Cláudio Felipe Bonadei nasceu em São

Paulo em 1906 e ascendeu como artista na década de 1930, sendo posteriormente reconhecido como um dos precursores da pintura abstrata no país<sup>9</sup>. Atuou também como professor de arte e, na década de 1950, já era retratado como predecessor de uma nova geração de pintores que havia passado por seus ensinamentos.

---

<sup>9</sup> A organização crítica e sistematizada da obra pictórica de Bonadei é de contribuição da historiadora da arte Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Uma ocorrência encontrada em revista da época referente a uma exposição de pinturas, desenhos e *saias pintadas* criadas pelo artista, na Petite Galerie (RJ) em 1955, é o ponto de partida para nossa investigação. A mostra não foi citada em cronologias já realizadas sobre o pintor e revela uma produção ainda não estudada. Além disso, o evento desloca o nosso olhar para a circulação desses artefatos têxteis no meio artístico, jogando luz sobre um cenário da arte moderna brasileira pouco abordada em narrativas históricas canonizadas.

A exposição nos leva, também, à formação multifacetada de Bonadei, que transitou entre o ensino artístico formal e uma educação voltada para as artes aplicadas e o design. Na década de 1920, frequentou aulas de desenho e pintura com Pedro Alexandrino e Antônio Rocco, e ingressou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Residiu na Itália em 1930 para estudar pintura na Academia de Belas-Artes de Florença. No ano seguinte, retornou ao Brasil e integrou agremiações de artistas como o Grupo Santa Helena, a Família Artística Paulista e o Sindicato de Artes Plásticas, que realizavam mostras coletivas como alternativa ao tradicionalismo dos salões oficiais<sup>10</sup>.

O trabalho de Bonadei despontou em meio a essas experiências de coletividade. Dentre estas, destaca-se a passagem pelo Grupo Santa Helena que se reunia para pintar, debater sobre arte e realizar encomendas de pinturas de decoração em prédios e residências<sup>11</sup>. Sem ideias preconcebidas que formulassem um programa estético, o grupo se consolidou pelos ganhos da atividade conjunta que não poderíamos deixar de ressaltar: reunidos, tinham acesso ao trabalho. Na efervescente São Paulo dos anos 1930, que se expandia em

---

<sup>10</sup> GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Aldo Bonadei: o percurso de um pintor. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>11</sup> O grupo era integrado por Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Francisco Rebollo, Mário Zanini, Alfredo Rullo Rizzotti, Fúlvio Pennacchi, Clóvis Graciano, Humberto Rosa e Manoel Martins. Reuniam-se em uma sala alugada no Palacete Santa Helena, utilizada como ateliê compartilhado.

descompasso da difusão de uma infraestrutura cultural, atuar em rede era necessário para o sustento profissional dos artistas<sup>12</sup>.

Bonadei já vivenciava a atividade criativa conjunta em seu núcleo familiar. Entre 1921 e 1955, sua família manteve uma oficina de costura, na qual Aldo trabalhou junto de sua mãe e irmãs criando modelos de roupas e bordados à máquina. Aldo atuou nesse espaço em paralelo à pintura e, mesmo após o seu fim, continuou como costureiro em produção autônoma que se estenderia até o fim da década de 1950. Criava vestimentas exclusivas, feitas sob medida, e em geral levavam bordados costurados à máquina e estampas pintadas à mão com elementos abstratos, diferenciados dos motivos figurativos mais usuais. Nesse sentido, o artista que criava pinturas modernas era o mesmo que criava roupas modernas.

Sua produção estava articulada ao trabalho de outros agentes também envolvidos com a matéria têxtil. Destacamos aqui a figura da galerista e tecelã Anna Maria Fiocca, com quem Aldo manteve uma duradoura parceria criativa e profissional. Ao lado de seu marido Pasquale, Anna havia fundado a Galeria Domus em 1947<sup>13</sup>, e junto desta uma loja de tecidos artesanais onde comercializava suas criações. Bonadei exibia frequentemente suas pinturas na galeria e foi convidado a executar bordados nos produtos de Fiocca que, em troca, fornecia a matéria-prima para a confecção do costureiro.

As saias pintadas exibidas na exposição da Petite Galerie (RJ), citada anteriormente, foram costuradas com tecido artesanal de Anna Maria Fiocca. A Petite Galerie, por sua vez, representava um espaço catalisador do trabalho de artistas modernos e viabilizava o circuito dos mesmos entre São Paulo e Rio de Janeiro. O marchand italiano Franco Terranova, gestor da galeria, também era ligado ao setor de

---

<sup>12</sup> AJZENBERG, Elza M. (org.). Operários na Paulista: MAC USP e artistas artesãos. São Paulo: MAC USP, 2002.

<sup>13</sup> A Galeria Domus (1947-1951) foi um importante ponto de encontro para a comunidade artística e intelectual da cidade de São Paulo e o principal espaço de exposição de arte moderna até a fundação do MAM-SP, em 1948.

vestuário desenhando linhas de trajés masculinos para uma famosa loja de roupas<sup>14</sup>.

O cruzamento desses dados nos coloca diante de questões pouco exploradas nos estudos sobre arte moderna no Brasil. A primeira refere-se à coletividade e à organização colaborativa entre artistas e personalidades atuantes em um escasso mercado de arte, e que enveredavam por áreas similares e afins. A segunda, mas não menos importante, diz respeito à multiplicidade técnica e material de artistas que marcaram este episódio da história da arte no Brasil, e que contribuíram para a construção de uma visualidade moderna para além das artes mais consolidadas, em direção à práxis da vida cotidiana.

Sendo assim, a problemática a ser investigada no presente trabalho é o agenciamento e trânsito da produção têxtil de Bonadei no circuito de arte dos anos 1940 e 1950, tendo em vista aspectos da formação do artista, a pluralidade no campo artístico da época, e a articulação de redes colaborativas como fatores cruciais para as práticas criativas.

O presente trabalho segue três objetivos centrais que se desdobrarão em seções correspondentes. O primeiro consiste em compreender a atividade coletiva como parte fundamental da formação de Aldo Bonadei, percorrendo da experiência no Grupo Santa Helena à manufatura da família. O segundo intenta abordar a parceria entre Bonadei e Ana Maria Fiocca, analisando sua forma de colaboração e relacionando com outros exemplos consonantes do mesmo período. O terceiro objetiva tratar da exposição de saias, pinturas e desenhos de Bonadei na Petite Galerie como decorrência do agenciamento modernista dos anos 1950.

A pesquisa segue um caminho metodológico diverso para o cumprimento de tais objetivos. Em primeira instância, valemos do

---

<sup>14</sup> Franco Terranova desenvolveu atividades profissionais diversas para a manutenção da galeria e trabalhou como estilista da linha de vestuário masculino na Duca Roupas. (CASPARY, Gabriela. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. In: *Concinnitas*, v. 20, b. 35, set. 2019.)

levantamento crítico em jornais e revistas da época referentes às produções, eventos e artistas aqui citados, para a aproximação de um contexto ainda não escrito. A dispersão desse conteúdo aponta para a importância da reunião e interpretação dos dados em um método de aspecto arqueológico, que busca caminho entre pequenas ocorrências, registros, depoimentos, imagens e anúncios que evidenciem o trânsito entre esses agentes e produções.

Tendo em vista o objeto de estudo, a pesquisa está balizada em princípios teórico-metodológicos que nos auxiliam a interpretar esses dados e a tecer uma abordagem multidisciplinar do assunto. Dentre estes, a perspectiva da sociologia da arte proporciona uma reflexão sobre a atividade artística como trabalho cooperativo, cuja organização suscita o sentido político de operar em coletividade. Howard Becker<sup>15</sup> e Cecília Almeida Salles<sup>16</sup> nos guiam nessa mirada, principalmente na compreensão do ateliê de arte como espaço de compartilhamento de saberes e práticas criativas.

A ótica antropológica de Alfred Gell dialoga com a perspectiva supracitada e abre caminhos para o entendimento da arte como um sistema de ação, isto é, indissociável das relações e agências que ocorrem em seu entorno<sup>17</sup>. A combinação desses dois prismas nos auxilia a pensar a dialética entre agentes, práticas e objetos em meio ao estado incipiente do campo artístico brasileiro da época aqui retratada.

Um terceiro aporte teórico para esta pesquisa consiste na história das exposições para a análise da exibição de Bonadei na Petite Galerie. Sob esta lente, vemos o ambiente expositivo de arte como espaço de construção de discursos e forma ativa de disputas. À guisa do pensamento da autora Mirtes Marins de Oliveira, refletimos sobre a escolha e disposição dos objetos na mostra em questão, a recepção na crítica, e sua relação com a visualidade das formas expositivas,

---

<sup>15</sup> BECKER, Howard. *Art worlds*. Los Angeles: *University of California Press*, 2008.

<sup>16</sup> SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Rio Grande do Sul: Editora Horizonte, 2006.

<sup>17</sup> GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

mantendo em vista o contexto do circuito brasileiro de arte de meados do século XX.

Por fim, o presente trabalho surge da motivação de abordar aspectos particulares do modernismo no Brasil dos anos 1950, retratando o campo das artes em sua heterogeneidade criativa. Trata-se, sobretudo, da importância das relações humanas e sociais para o amplo terreno da arte moderna e suas contribuições para a singularidade da experiência brasileira.

## **Leonardo Alves Sá (UnB)**

### **A postura dissonante do artista: breves reflexões sobre práticas institucionais**

A presente comunicação pretende mostrar como a postura dissonante do artista pode expor as fissuras dos modos de circulação e exibição no campo das artes visuais. Ou seja, a arte como um campo de disputa sintática e semântica. São analisadas práticas institucionais no campo das artes visuais e a relação assimétrica de museus e galerias com artistas. Os resultados apontam para a necessidade de reformulação de tais relações e corroboram para a compreensão do papel do trabalho artístico como vetor de crítica institucional. As considerações finais destacam a postura dissonante de artistas na ocupação de espaços sacralizados e na promoção de reflexões sobre o trabalho artístico como mecanismo de aperfeiçoamento da imagem e da reputação das instituições do circuito de arte da contemporaneidade.

Maxwell Alexandre é um artista nascido em 1990, que vive e trabalha no Rio de Janeiro. Por intermédio da galeria A Gentil Carioca, o Instituto Inhotim adquiriu em dezembro de 2021 um conjunto de telas da sua série *Novo Poder*. No final do ano seguinte, em novembro de 2022, mês da Consciência Negra, Inhotim inaugura duas exposições. Uma delas, *O Mundo é o Teatro do Homem*, na Galeria Fonte, com obras de Barbara

Wagner, Benjamin de Burca e Jonathas de Andrade, e outra na Galeria Lago chamada *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*.

O trabalho de Maxwell foi incorporado ao do grupo de artistas negros. *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, Rafael Bqueer, Robinho Santana, Ros4 Luz, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Silvana Mendes, Tiago Sant'Ana, Wallace Pato, Yhuri Cruz e Zéh Palito.

O que chamou a atenção de Maxwell foi o fato de os trabalhos de inúmeros artistas negros estarem confinados em um único pavilhão temático e a mostra ser inaugurada simultaneamente a de outro pavilhão com trabalhos de apenas três artistas em pleno mês da Consciência Negra. Tal discrepância levou o artista cariocaa pedir que sua obra fosse retirada da exposição.

O artista se posicionou de forma contundente e direta, sem intermédio de assessoria da galeria que fez o comissionamento do trabalho. Pediu que a obra fosse retirada da exposição e, a princípio, Inhotim negou. Devido à inércia da instituição, Alexandre Maxwell se viu obrigado a ser mais contundente em novo pedido. 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.

O artista também afirmou que só teria uma obra exposta no Instituto Inhotim quando tivesse seu próprio pavilhão individual, assim como acontece com artistas internacionalmente consagrados: "A única maneira de eu estar em Inhotim com minha aprovação é em meu próprio pavilhão, assim como Tunga e Adriana Varejão" (Moratelli, 2022). A repercussão do caso cresceu e movimentou o circuito

artístico nacional com várias postagens acerca do impasse entre artista e instituição. Veículos de comunicação especializados e da grande mídia, como *Folha de São Paulo*, *Veja* e *O Globo*, publicaram matérias em que apresentaram o contraponto, ouviram a curadora, a assessoria de imprensa da instituição, e repercutiram as alegações feitas pelo artista. Ocorre que a postura contundente de Maxwell Alexandre foi interpretada pelas reportagens como algo negativo. As matérias enfatizaram o tom de agressividade em sua postura e o posicionaram no lugar de algoz da instituição.

Até 30 de novembro de 2022, os outros artistas da exposição *Quilombo* não haviam se posicionado publicamente a respeito do episódio e a instituição não entrou em contato com Maxwell. Inhotim respondeu os questionamentos somente através dos veículos de comunicação que haviam publicado as matérias e em nota oficial emitida em 2 de dezembro de 2022. O texto afirmava que, a partir de 7 de dezembro de 2022, a pintura da série *Novo Poder* não estaria mais em exibição na mostra da Galeria Lago.

Vale salientar que o trabalho de Maxwell Alexandre adquirido por Inhotim fez parte da mostra individual *Novo Poder* e teve itinerâncias no *The Shed*, Nova York, em 2022; no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, e Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, em 2021; na galeria David Zwirner, Londres, Inglaterra, em 2020; e no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, e no Musée d'art contemporain de Lyon, na França, em 2019.

*Novo Poder* é um desdobramento de *Pardo é Papel* (primeira individual do artista, inaugurada em novembro/2019 no MAM-RJ). O intuito dos trabalhos é explorar a ideia da população negra dentro dos templos consagrados para contemplação de arte: galerias e museus (A Gentil Carioca, 2021). Entendendo a arte contemporânea como um campo da elite que concentra um grande capital financeiro e intelectual, a série busca chamar atenção para espaços que legitimam narrativas na história e se vale de três signos básicos: o preto (personagens), o branco ("cubo branco" ou espaço expositivo) e o pardo (arte).

Maxwell Alexandre apresenta a galeria dentro de outra galeria, uma pintura dentro de uma pintura, ou seja, tem-se um público consciente de outro público, vigiado por guardas de museus trabalhando e guardas de museus representados, cada um vigiando seus respectivos públicos, sentados, posando, fotografando e contemplando as obras de arte. A representação figurativa do trabalho do artista nessas pinturas volta-se para dentro, com a exceção ocasional de um vigilante que observa a materialidade das obras em papel pardo, tal como o faz o visitante.

As questões que pressionam as práticas do artista são engendradas tanto por imperativos estéticos quanto por determinantes externos históricos. Ao se aproximar das próprias raízes, seu trabalho enriquece a escrita das narrativas da história da arte brasileira. A poética de seu trabalho em *Novo Poder* é um processo de construção, mas também de destruição do poder hegemônico.

Urge assimilar de forma crítica os espaços institucionais de circulação e exibição no campo das artes visuais e a relação assimétrica destes espaços com artistas. Inhotim é uma instituição mineira reconhecida por abrigar um dos acervos mais relevantes de arte contemporânea no Brasil e considerado o maior museu a céu aberto do mundo. O posicionamento do jovem artista, porém, desafiou a lógica das grandes instituições e tocou nas dicotomias do mundo da arte.

Como aponta Andrea Fraser (2014), questionar o formato de como tais espaços funcionam é fundamental, porém, é um grande desafio porque afeta as dinâmicas de poder. Há um estranhamento provocado pelo embate, lido como forma de protesto e rebeldia. Tal postura, a partir do que Michel Foucault (1986) chama de heterotopias, pode ser arriscada e pôr fim à carreira de artistas (negros) iniciantes ou não. Contudo, ao assumir o risco e exigir que seu trabalho seja retirado, o artista escancara as contradições que o Instituto Inhotim e o sistema de artes carregam. Como ensina Miwon Kwon (1997), a curadoria do museu, neste caso, pode ter recorrido a certo grupo de artistas como mecanismo codificado de promoção de valores mas o episódio traz à

tona a falta de comprometimento da instituição com o próprio grupo. O que indica, entre vários problemas, a necessidade de reformulação das relações que as instituições estabelecem com os artistas e com as populações invisibilizadas e historicamente oprimidas.

Afinal, museus e galerias participam do processo complexo das produções simbólicas e funcionam como instrumentos de dominação que atendem a interesses que reproduzem a ordem estabelecida e cumprem, assim, uma função social e política (BOURDIEU, 1989). O episódio serve de alerta para práticas em que as obras de arte são encaradas como extensões do aparato autopromocional das instituições. A atitude dissonante de Maxwell Alexandre e sua postura firme se transformam em protesto e acabam por reivindicar uma autocrítica ao *modus operandi* de espaços como o Instituto Inhotim. Como consequência, o que fica é a necessidade de aperfeiçoamento institucional de tais espaços e das formas em que eles operam.

## Referências

- A GENTIL CARIOCA. *Maxwell Alexandre | Novo Poder*. Publicado em 2021. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/exhibitions/69-maxwell-alexandre-novo-poder/>>. Acesso em 19/02/2024.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz, RJ: Bertrand Brasil S.A, 1989, p. 7-11.
- FOUCAULT, Michel. *De Outros Espaços*. Traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.
- FRASER, Andrea. *O que é Crítica Institucional?* Tradução de Daniel Jablonski. Revista *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.
- GALERIA MILLAN. *Maxwell Alexandre*. 2023. Disponível em: <<https://millan.art/artistas/maxwell-alexandre/>>. Acesso em 19/02/2024.
- KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October 80*, primavera, 1997: 85-110.

## Lucas Gibson (UNIFESP)

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

No ano de 1974, a exposição *New Japanese Photography* (Nova Fotografia Japonesa, em tradução livre) aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Com quinze artistas participantes, a exposição foi um dos grandes eventos responsáveis por destacar a fotografia japonesa no cenário internacional, caracterizando-se como o primeiro grande panorama da produção fotográfica da época com fins de internacionalização. A exposição aconteceu no período de 27 de março a 19 de maio e teve curadoria de John Szarkowski, diretor do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna, e Shoji Yamagishi, crítico de fotografia e editor da revista *Camera Mainichi*. A exposição contou com patrocínios da *National Endowment for the Arts in Washington, D.C.* e *SCM Corporation*, e trouxe 187 fotografias produzidas entre 1940 e 1973, representativas de outras exposições individuais dos fotógrafos participantes, evidenciando os pontos centrais do trabalho de cada um deles. 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-), Daido Moriyama (1938-), Ryoji Akiyama (1942-), Ken Ohara (1942-), Shigeru Tamura (1909-1987) e Bishin Jiryumonji (1947-).

Para Shoji 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 mesmo 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, considerando a busca intensa por publicar séries fotográficas em revistas e posteriormente no formato de livros de fotografia. 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. É curioso observar que Yamagishi, diretor de uma das revistas fotográficas japonesas mais celebradas da época, acaba por mudar radicalmente sua concepção acerca das cópias impressas após a exposição, passando a tratar os *prints* com mais respeito e importância, adotando atitudes como a utilização de luvas antes de manuseá-los. Após a mostra, as cópias impressas destinadas a exposições passaram a gozar de um status maior de maior valor artístico, tornando-se uma preocupação recorrente nos fotógrafos atuantes nos anos 1970 (Yamagishi; Szarkowski, 1974) (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

O fotógrafo Shomei Tomatsu, já consagrado na época, foi uma das figuras centrais da exposição, pois sua forma de fotografar auxiliou profundamente na construção do estilo, da iconografia e do método 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. As séries veiculadas de Ken Domon e Yasuhiro Ishimoto, a seu turno, traziam imagens mais atreladas aos “valores tradicionais do Japão” (Moma, 1974, online): 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 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 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 (Provação pelas 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. De Masahisa Fukase foram escolhidas imagens que o fotógrafo fez de sua esposa Yohko durante o tempo de seu relacionamento, e de Masatoshi Naito foram selecionadas fotografias de sua investigação sobre o folclore japonês produzidas entre 1968 a 1970. Do fotógrafo 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 Daido Moriyama, das séries *A Hunter* de 1972 (Um caçador, em tradução livre) e *Nippon Gekijo Shashinchoo* de 1968 (Japão: Um Teatro de Fotos, em tradução livre).

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 Jiryumonji apresentam pessoas fotografadas com as cabeças cortadas pelo enquadramento da câmera.

Em um momento da história da fotografia japonesa no qual as publicações de fotolivros e séries em revistas ocupavam o local de divulgação principal da produção da época, este trabalho propõe refletir sobre as contribuições trazidas pela exposição *New Japanese Photography* em seus momentos de preparação, de acontecimento e posteriores a seu encerramento, percebendo como a mostra auxiliou na mudança de pensamento acerca das abordagens fotográficas japonesas, para além de ter promovido uma maior divulgação internacional da produção da época. Em uma exposição que buscava trazer a diversidade da fotografia japonesa do momento com fins de torná-la conhecida internacionalmente, é curioso e irônico perceber a ausência de fotógrafas mulheres na exposição, o que pode ajudar a explicar uma tendência de apagamento de fotógrafas importantes do pós-guerra, como Ishiuchi Miyako (1947-), Tsuneko Sasamoto (1914-2022), Hisae Imai (1931-2009) e Toyoko Tokiwa (1930-2019). Assim, este trabalho também busca analisar as escolhas da curadoria e suas motivações, tanto nos momentos de concepção quanto nos de execução da mostra, observando como determinados discursos e narrativas podem se consolidar na história a partir de escolhas e direções específicas.

## Referências

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

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

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

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](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2525_300298255.pdf). Acesso em: 19 abr. 2024.

## Luciana Frazão (USP)

### Navegando – ondas como fitas

Palco poético do amor de Riobaldo e Diadorim<sup>18</sup> 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 até hoje, vêm sendo “encurralados”<sup>19</sup> 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.

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 levando em seu ventre artistas que se dispuseram a experimentar encontros e fricções com outros modos de fazer, viver e pensar. Confluências essas — com suas possíveis disjunções — que, no corpo-a-corpo e intermediadas pelas águas do Opará<sup>20</sup>, 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.

Idealizada pelo animador, poeta, teatrólogo, diplomata e embaixador cultural Paschoal Carlos Magno (1906–1980) — importante criador e incentivador das artes no Brasil, perseguido no Itamaraty por não

---

<sup>18</sup> Personagens do livro Grande Sertão, Veredas, de Guimarães Rosa.

<sup>19</sup> 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)

<sup>20</sup> Opará ou Pirapitinga são os nomes indígenas do rio São Francisco.

esconder sua homossexualidade e afastado da carreira diplomática pelo Golpe Militar de 1964 — a Barca da Cultura foi uma ação coletiva corajosa e radical que, pode se dizer, pôs em prática o conceito de “escultura social” desenvolvido pelo artista e ativista alemão Joseph Beuys (1921-1986) — no que diz respeito à vivência de interações transculturais, ativadoras e potencializadoras de sensibilidades, talvez fluindo como agentes de conhecimento, intercâmbios, construções de sentido e transformações sociais. Mesmo sendo um projeto patrocinado pelo MEC de então, em consonância com a proposta de difusão, valorização e democratização da cultura nacional do Plano de Ação Cultural (PAC) do governo Geisel, desviou do curso burocrático e se valeu do próprio aparato estatal para driblar a censura do regime ditatorial. No desenho de uma cartografia contrária ao fluxo das artes metropolitanas na década de 1970 — e longe dos olhos dos militares — a Barca teve por *prima donna* uma cantora lírica negra chamada Maria Domicia dos Santos e encenou o Navio Negreiro de Castro Alves para uma assistência majoritariamente de pele escura, assim como também fez de seu palco um campo transterritorial que, após as suas apresentações, virava plateia para as manifestações artísticas locais, estabelecendo uma verdadeira “pororoca cultural” — onde relações de troca e circularidade<sup>21</sup> esfumaram fronteiras e engendraram vínculos afetivos, os quais, apesar do violento e árido contexto macropolítico, encontraram solo fértil e puderam florescer em várias outras barcas culturais<sup>22</sup> que anos depois surgiram em sua esteira. Um

---

<sup>21</sup> Aqui utilizo a noção de circularidade na perspectiva desenvolvida por Carlo Ginzburg, quando diz que “entre as culturas das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influência recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo.” (Ginzburg, 2006, p. 10)

<sup>22</sup> *Para ver a barca andar* (1990), idealizada pelo músico barranqueiro Inácio Loyola; *Caminho das Águas I* (1999) e *Caminho das Águas II* (2000), organizadas pelo artista visual Bené Fonteles; e a expedição *Raízes, um piano na Amazônia* (2017), realizada pela pianista Carla Ruaro — empreitadas relevantes e atuais em um momento em que a retomada da junção entre arte e ecologia constitui um tema premente em um Brasil pós-Bolsonaro, de revitalização democrática, porém constantemente ameaçado pela extrema-direita.

acontecimento histórico multitemporal com relevância cultural e simbólica para a identidade brasileira, representando uma parte significativa do patrimônio artístico e histórico da nação.

Na volta da viagem, a Barca denunciou a extrema pobreza, a carência escolar nas cidades ribeirinhas e o drama dos moradores de localidades que seriam submersas pela represa de Sobradinho<sup>23</sup> 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 país. Diz o ditado que “o que os olhos não veem, o coração não sente”. Assim, e seguindo essa premissa, ações que possam visibilizar o mundo “de lá” para o mundo “de cá” podem vir a ser ferramentas importantes na proteção dessas diversidades. No dizer do xamã Davi Kopenawa: “Quando a gente de longe nos conhece e fala de nós, a gente de perto hesita em nos destruir” (Kopenawa, 2023, p. 55).

Assim como Beuys, que considerava a prática pedagógica da ação artística, Paschoal acreditava na arte como ferramenta potente para provocar as transformações sociais necessárias ao povo brasileiro e idealizou caravanas e barcas como forma lúdica e poética de faiscar sonhos, intensificar percepções e ativar sensibilidades. Paschoal Carlos Magno sonhava em erradicar o analfabetismo no Brasil, e pretendia que a Barca fosse um projeto que unisse arte e educação, ideia que também atravessava outras propostas, como os Domingos da Criação, coordenados a partir de 1971 pelo curador Frederico Moraes. Enquanto os Domingos da Criação reuniam o povo na área externa e nos jardins do MAM RJ, a Barca ocupava praças, ruas, igrejas, escolas, caminhão e um rio.

O caráter experimental e relacional da Barca correspondeu ao *Zeitgeist* da época, envolvendo circularidades e devires no “mover-se” do que chamo de artista-navegante — do qual, ecoando Michelle

---

<sup>23</sup> 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, p. 55-57).

Sommer, poder-se-ia dizer que é “(...) o buscador/criador da brecha daquilo que está posto, estabelecido, normatizado; é o proponente e/ou receptor de ações de dissenso e crítica que escapam de situações de confinamento e excessos de mediações” (Sommer, 2016, p. 168). Assim como a proposição “Caminhando”<sup>24</sup>, da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), cuja participação do público é considerada fundamental para a construção do sentido — sempre imprevisível —, da ação, que, segundo Lygia, “tem um circuito de potencialidades indefinidas”<sup>25</sup>, a viagem da Barca teve por bússola vaguear numa espécie muito peculiar de deriva que deixava espaço para o improviso no encontro com “o outro”, e singrou no fluxo sinuoso das ondas quão fita de Möbius — borrando os contornos entre o dentro e o fora em seu contato com mundos (interior e exterior).

Em um momento em que os ecos dos atos terroristas contra a democracia do dia 8 de janeiro de 2023 ainda assombram o Brasil e com a máquina incansável da extrema-direita produzindo e divulgando *fake news*, além dos recentes ataques sistemáticos à cultura e ao meio-ambiente, acredito seja vital trazer para o campo das artes contemporâneas o debate a respeito das ações e práticas envolvidas em viagens de artistas em períodos repressivos que possuam 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, como o artista Bené Fonteles<sup>26</sup>, escutar as vozes dos rios e permitir-nos ser

---

<sup>24</sup> Inspiradora do título deste texto.

<sup>25</sup> Trecho retirado de texto sobre a proposição “Caminhando”, escrito pela artista em 1964. Exposição “Lygia Clark: projeto para um planeta”. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

<sup>26</sup> Artista idealizador e participante das barcas *Caminho das Águas I* (1999) e *II* (2000), que, inspiradas pela Barca da Cultura, percorreram o rio São Francisco em prol da defesa e da preservação de sua biodiversidade.

navegados por eles — e assim, quem sabe, encontrar, por meio de suas memórias, maneiras de reacender a arrasada<sup>27</sup> Terra Brasilis.

## Referências

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ANAYA, Felisa Cañado. “Vazanteiros em movimento: o processo de ambientalização de suas lutas territoriais no contexto das políticas de modernização ecológica”. *Revista Ciência e Saúde Coletiva*. Faculdade de Medicina na Universidade Estadual de Montes Claros, MG, 2014.

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. p. 55-57.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOGAN, Jessica. Morais, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

SOMMER, Michelle. “Estados do mover-se”. *Cadernos Desilha*. FLORES, Livia e SOMMER, Michelle (org.). Rio de Janeiro: PPGAV EBA UFRJ / Editora Circuito, 2017.

## Lucy Quezada (University of Texas at Austin)

### Arte brasileiro en Chile, 1974/1980: diplomacia cultural entre dictaduras

En 1974 y 1980 el Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante, MNBA) en Santiago, Chile, recibió un total de cuatro exhibiciones de arte brasileiro. La primera de ellas titulada “Donación brasileira al gobierno de Chile. Exposición de óleos y grabados” fue expuesta en la Sala Calder del MNBA entre el 22 de julio y el 4 de agosto de 1974. Si bien esta exhibición fue un esfuerzo de una organización civil (la filial en São Paulo de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos), contó con la colaboración de la Embajada de Chile en Brasil, la Asesoría para

---

<sup>27</sup> 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.

Asuntos Culturales de la Excelentísima Junta de Gobierno, la Dirección de Difusión Cultural e Información Exterior del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, y el propio Museo, además de los honores de las más altas autoridades en Chile, asistiendo a su inauguración el Comandante en Jefe de la Armada de Chile y miembro de la Junta Militar por los dieciséis años de dictadura militar en Chile, José Toribio Merino.

Según el catálogo de la muestra, fueron donadas a Chile 48 pinturas y 34 grabados<sup>28</sup>. 82 artistas participaron con sus obras, entre los que se cuentan a María Auxiliadora, Waldomiro de Deus, Jorge de Oliveira Santos, y Zé Cordeiro, por mencionar solo algunos. Si bien la prensa de la época da cuenta, también, de un envío de seis esculturas, y un total de 115 obras, esta información no se condice con el catálogo. Dicho envío fue realizado con el fin de apoyar la Campaña de Reconstrucción Nacional, empresa que llevada adelante por el poder militar, buscaba recabar fondos y objetos para ser puestos a remate para reconstruir Chile, luego de los tres años del gobierno socialista de Salvador Allende, que según la Junta Militar habría dejado a Chile con sus arcas fiscales vacías. La prensa de la época cubrió ampliamente la muestra, enfatizando el carácter autodidacta de la mayoría de los artistas, usando las categorías de arte popular y arte ingenuo para hablar del conjunto enviado desde Brasil.

Por otro lado, en 1980, coincidiendo con la visita de Estado del Presidente de Brasil João Figueiredo a Chile, y con el centenario del Museo, son inauguradas tres muestras de arte brasileño en el MNBA: “Cuatro artistas del Brasil”, “25 grabadores brasileños”, y “20 pintores brasileños”. 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. “Cuatro artistas del Brasil” estuvo compuesta por obras de Jacques Douchez, Norberto Nicola, Aldemir Martins y Archangelo Ianelli. “25 grabadores

---

<sup>28</sup> Donación brasileña al gobierno de Chile. Exposición de óleos y grabados. Departamento de Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación, Chile. 1974.

brasileños” estuvo compuesta por cincuenta obras, destacándose una gran cantidad de grabados, litografías y serigrafías<sup>29</sup>, y según la prensa de la época, expuso obras de artistas jóvenes de Brasil, de no más de 25 años<sup>30</sup>, entre los que se destacan en la crítica de arte de diarios y revistas de la época, a Theresa Miranda, Leda Watson, Isis Braga, y Pilar Benet<sup>31</sup>. Dicha exhibición, también ampliamente cubierta por la prensa, remarcaba el lazo de cooperación entre ambas naciones, destacando especialmente la colaboración comercial. Finalmente, “20 pintores brasileños” fue 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.

Para las cuatro muestras - especialmente para aquellas realizadas en 1980 - fue relevante el Convenio de Cooperación Científica y Tecnológica y el Acuerdo de Cooperación Cultural acordado entre ambos países. Retomado en 1974<sup>32</sup> cuando la dictadura en Chile acababa de comenzar, y ya afianzado en 1980, dichas muestras se enmarcan en un esfuerzo diplomático- cultural que pretendía afianzar los lazos entre ambas naciones, aunque con profundas diferencias epocales. Durante 1974, la dictadura chilena comenzaba y la brasileña ya cumplía diez años, habiendo pasado esta última por la promulgación del Acto Institucional N5 de 1968 que suspendió garantías constitucionales y agudizó las violaciones a los derechos humanos en Brasil. En específico, 1974 es ya el ocaso de los llamados “años de plomo” del régimen brasileño, marcados por el milagro económico y diversas políticas represivas, dando comienzo así a la

---

<sup>29</sup> “Exposición de Brasileños”. 25 de junio de 1980. El Mercurio, sin página. Recorte de prensa Archivo MNBA.

<sup>30</sup> “En octubre vendría el Presidente brasileño”. 24 de junio de 1980. La Tercera, sin página. Recorte de prensa Archivo MNBA.

<sup>31</sup> “Veinticinco grabadores brasileños”. Por J.M.S. 3 de julio de 1980. Revista Qué Pasa, sin página. Recorte de prensa Archivo MNBA.

<sup>32</sup> Carta de Juan José Fernández, Director de Relaciones Internacionales, al Señor Ministro de Educación, Chile. Santiago, 30 de mayo de 1974. Vol 368, Fondo Ministerios, Instituciones y Particulares, Ministerio Educación, 1974. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores, Chile.

llamada etapa de apertura con el gobierno de Ernesto Geisel (1974-1979). Por otro lado, en 1980, asume la presidencia de Brasil João Figueiredo, quien en plena etapa de apertura 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.

Por su parte, 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, también podía comenzar a vislumbrarse la etapa de protestas nacionales, que termina por tener su momento más álgido con la Primera Jornada de Protesta Nacional en 1983. En la comunicación oral presentada en este encuentro, abordaré ambos momentos recalcando sus diferencias políticas, para así analizar cómo ello se vió reflejado (o no) en los diferentes envíos de exhibiciones brasileñas a Chile, marcadas por diferentes narrativas culturales que sirvieron para motivos políticos específicos.

Estas exhibiciones representan la prueba de que entre las dictaduras del Cono Sur - en este caso la brasileña y chilena - 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 las artes visuales. 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 - , en esta comunicación se explorará el carácter productivo de estas; es decir, el significado cultural que se le dio a estas obras de arte como vehículos de apoyo diplomático, considerando las diferencias en cada uno de los momentos de los regímenes dictatoriales de Chile y Brasil, tanto en 1974 como en 1980. Además de ello, también se dará especial

consideración a estas iniciativas culturales oficiales como espacios de negociación, por fuera de los binarismos estrictos de quienes apoyaron y quienes resistieron a estos regímenes.

Las relaciones de cooperación entre Brasil y Chile han sido profundamente estudiadas por el periodista e investigador Roberto Simon en su libro “O Brasil contra a democracia. A ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na America do Sul” (Companhia das Letras, 2022) quien abordó la sistemática colaboración político-diplomática y civil de la dictadura brasileña tanto para el derrocamiento de Salvador Allende, como para la implantación de la posterior dictadura militar en Chile. Mi comunicación espera aportar en este debate desde la perspectiva de la guerra fría cultural, la historia del arte y la historia de las exhibiciones, entendiendo a estas últimas como dispositivos cargados de sentido político y que nos permiten reconstruir narrativas culturales que han sido escasamente abordadas.

Así también, abordaré a los artistas y las obras participantes en perspectivas de conjunto, a través del estudio de los catálogos disponibles de dichas muestras, y fuentes primarias del archivo del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, y los archivos de los Ministerios de Relaciones Exteriores tanto de Chile como de Brasil. Además, la prensa de la época será usada para reconstruir el contexto en el cual estas exhibiciones circularon y como fueron leídas por la crítica de arte. Con todo, este estudio permite explorar los discursos culturales de las dictaduras chilena y brasileña, y como estos se plasmaron en sostenidas relaciones de colaboración artístico-política.

**Luíza Mader Paladino** (Instituto Federal de Brasília)

**Discurso aos Tupiniquins ou Nambás: a recepção da obra tardia de Mário Pedrosa**

Quando escreveu *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, em 1975, Mário Pedrosa confidenciou em uma carta que tratava-se de uma obra “polêmica contra o hemisfério norte, as pessoas ricas, brancas e progressistas [...] e a favor das pessoas amarelas do hemisfério sul, contra o vanguardismo e a arte dos banqueiros”<sup>33</sup>. Essa correspondência condensava parte das propostas defendidas pelo autor depois dos seus dois últimos exílios, primeiro, em Santiago do Chile (1970 a 1973), quando foi perseguido pela ditadura brasileira e, por fim, em Paris (1973 a 1977), onde se asilou após o golpe de Augusto Pinochet. Durante esses desterros, Pedrosa desenvolveu uma sensibilidade terceiro-mundista intensificada pelas plataformas político-culturais vinculadas ao governo Salvador Allende, algumas das quais atuou com destaque, como o Museu da Solidariedade, cujo acervo foi organizado a partir de obras doadas por artistas movidos pelo sentimento de empatia ao processo socialista chileno.

Foi justamente nesse período que o autor passou a utilizar com mais frequência o termo arte do Terceiro Mundo ou terceiro-mundista, para caracterizar a vocação comunitária e popular das produções indígenas, africanas e demais criações realizadas pelos povos “danados da terra”<sup>34</sup>, nas quais vislumbrou um lampejo revolucionário e esforço de inventividade autêntica. O contexto em que terceiro-mundismo manifestou-se no campo intelectual latino-americano foi marcado pela Revolução Cubana, de 1959, e pelas dinâmicas de descolonização dos países asiáticos e africanos, viabilizando o elo solidário entre as nações terceiro-mundistas, incluindo as oriundas da América Latina. Parte da intelectualidade marxista se aproximou

---

33 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (Provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

34 Em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, de 1975, Pedrosa recorre à ideia de “danados da terra”, uma citação direta ao livro *Condenados da Terra*, de 1961, de Frantz Fanon.

dessa agenda, pelas afinidades com as lutas de emancipação colonial e pelas reservas à União Soviética, que pareciam reunir ao mesmo tempo as pautas anti-imperialistas e anti-stalinistas (SCHWARZ, 1987, p.127).

O desterro permitiu a Pedrosa uma ampliação de horizontes culturais, em sintonia com o conceito de radar, desenvolvido por Denise Rollemberg (1999). Como intelectual responsável pela condução de um debate integrado à dimensão pública, o autor contribuiu para a reflexão sobre as mudanças em curso na ordem mundial e o crescente protagonismo das nações terceiro-mundistas. Foi nessa conjuntura que o crítico redigiu *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, manifesto que deve ser interpretado como um tributo à arte dos países de Terceiro Mundo e um último sopro de resistência frente ao avanço do capitalismo internacional. Havia na leitura de Pedrosa uma inversão geopolítica, a qual localizava nos países situados ao sul uma fagulha revolucionária capaz de deflagrar a almejada transformação social e econômica. Em tom de alerta, o autor apontava para o ambiente de saturação cultural resultante da explosão de “ismos”, cuja sucessão veloz de vanguardas serviria apenas para cumprir as diretrizes do mercado e contentar uma clientela ávida por novidades. Desde que as origens anticapitalistas da arte de vanguarda foram questionadas pela *pop art*, a produção artística foi se afastando de seu compromisso social.

Os antídotos para o aniquilamento da arte produzidos nos cinturões de riqueza do globo foram justamente a arte popular e o fazer criativo fora do crivo ocidental, sobre as quais Pedrosa depositou as suas últimas esperanças. O pessimismo com os desdobramentos da arte de vanguarda, cujo modelo estético se esgotara, encontrariam um último respiro, pois “a tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo” (PEDROSA, 1995, p. 336).

Lançado originalmente na revista *Versus* nº 4, em 1976, *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* também foi publicada na revista mexicana *Artes Visuales*, ligada ao Museu de Arte Moderna do México, no

mesmo ano. Intitulada *Arte hoy, hacia donde? Manifiesto para los Tupiniquins e Nambás*, a versão traduzida não apresentava diferenças significativas com o texto original. Entre 1973 e 1981, *Artes Visuales*, editada por Carla Stellweg, foi um essencial canal de divulgação de intelectuais renomados, além de difundir o debate sobre arte contemporânea e cultura visual no México.

A capa da décima edição da revista ficou a cargo do artista argentino Horácio Zabala, sobre a qual recriou um mapa com o par de carimbos “revisar – censurar” pela América Latina, operação em que procurava advertir sobre a situação de intensa repressão e violação dos direitos humanos. Essa capa indicava a disposição editorial voltada para a difusão de artistas e críticos da região, lembrando que no ano anterior da publicação, em 1975, ocorreu o Simpósio de Austin, denominado *El artista latinoamericano y su identidad*, cujo objetivo principal pautou-se na necessidade de assumir uma posição frente à hegemonia cultural dos Estados Unidos no continente. Alguns participantes do Simpósio, dentre os quais Juan Acha, Marta Traba, Jorge Romero Brest, Aracy Amaral e Jorge Manrique, publicaram na décima edição de *Artes Visuales*, cuja dinâmica baseou-se na publicação de textos seguidos de comentários de especialistas. A obra de Pedrosa foi avaliada pelo crítico mexicano Jorge Alberto Manrique.

Manrique interpretou o argumento de Pedrosa apoiando-se em um conjunto de reflexões sobre as particularidades da arte latino-americana frente ao panorama internacional. As características da arte continental partiriam de duas premissas distintas: a primeira se embasava no argumento de que a arte latino-americana era atrasada em relação aos grandes centros e, portanto, deveria alcançar a dinâmica dos países metropolitanos. Já o segundo eixo defendia a autonomia da arte local, cujos valores deveriam ser expressos de acordo com a realidade regional. Segundo Manrique, somente a insubordinação ao sistema artístico hegemônico propiciaria, aos níveis artístico e conceitual, um lugar de emancipação: “A ideia apoiada por Mario Pedrosa nesta revista é indiscutivelmente filiada à posição número 2: a América Latina deve produzir sua própria arte,

diferente da arte dos principais centros de produção. No caso de Pedrosa, sua atitude é enriquecida por uma crítica lúcida à arte atual em geral.” (MANRIQUE, 1976, p. 36).

Além de emancipar-se dos valores artísticos hegemônicos, a abordagem de Pedrosa reconhecia a centralidade da cultura da América Latina como uma resposta eficiente à crise generalizada da arte ocidental. Não por acaso, Manrique aproximou as ideias discutidas no texto à noção de resistência desenvolvida por Marta Traba na obra *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas (1950-1970)*, publicada em 1973. Embora tenha indicado os pontos de contato entre os legados de Traba e Pedrosa, o mexicano não destacou as divergências, que certamente se sobressaíam às confluências. Traba desenvolveu uma interpretação bastante conservadora, que privilegiou a pintura figurativa em detrimento das experiências artísticas contemporâneas, baseando-se no repúdio ao internacionalismo da arte latino-americana por considerá-lo um modismo. Por sua vez, Pedrosa promoveu um programa estético ancorado na liberdade experimental, além de fundamentar um método original, que abrangeu uma relação dialética entre as tendências internacionais e a realidade local (ARANTES, 2001, p. 45).

O mexicano também apontou algumas afinidades entre o texto e o pensamento de Darcy Ribeiro. A afluência de ideias trabalhadas por ambos se sustentava no argumento de que “cultura latino-americana é uma cultura colonial imposta, alheia e, portanto, espúria”, alertando que “enquanto a revolução não ocorrer, não haverá verdadeira cultura latino-americana, nem a verdadeira cultura” (MANRIQUE, 1976, p. 36). A referência a Darcy Ribeiro não era desacertada. O antropólogo foi um importante interlocutor de Mário Pedrosa, em especial, quando uniram-se para organizar a mostra de arte indígena Alegria de Viver, Alegria de Criar, em 1977.

O debate proposto pela revista mexicana *Artes Visuales* é uma chave de reflexão para compreender como foi a recepção das ideias defendidas por Mário Pedrosa no circuito latino-americano, por onde

transitou com mais intensidade após o seu exílio chileno. Fora o México que concedeu abrigo ao crítico, quando Pinochet implodiu o projeto da Unidade Popular, e que também o integrou a um importante congresso responsável pela discussão da arte popular na América Latina, onde apresentou a obra *Arte Culta e Arte Popular*, de 1975<sup>35</sup>. Localizar a centralidade de Pedrosa no campo da crítica latino-americana, bem como a recepção de suas ideias, permite uma compreensão mais aprofundada de sua obra tardia.

## Referências

ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a Tradição Crítica. In: NETO, José Castilho Marques (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (Provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

MANRIQUE, Jorge Alberto. Comentario al texto de Mario Pedrosa. In: *Revista Artes Visuales*, abril-junho de 1976. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 1976

PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das Artes: Mário Pedrosa*. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Existe uma estética de Terceiro Mundo? In: *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## Marcelo de Jesus Amaral Spindola (UNIFESP)

### A exposição *The Family of Man* em Tóquio: agência e censura das fotografias de Yōsuke Yamahata

A exposição internacional *The Family of Man* de 1955, nascida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, circulou mundo afora entre os anos de 1955 até a década de 1960. Criada pelo curador e fotógrafo militar (naturalizado estadunidense) Edward Steichen, *The Family of Man* pretendia conscientizar os homens sobre os malefícios

---

35 O I Colóquio Internacional de Historia del Arte discutiu o tema *Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular*, na cidade de Zacatecas, em 1975. Pedrosa, Marta Traba, Jorge Alberto Manrique e outros críticos participaram do evento.

da guerra, alertando que o planeta perderia seu bem mais precioso em caso de um novo conflito bélico: a humanidade.

*The Family of Man* foi produzida durante os anos de Guerra Fria, onde os Estados Unidos e União Soviética erguiam propagandas e conflitos em defesa do capitalismo e comunismo. Em um momento de disputas ideológicas e de guerras reais como a Guerra da Coreia (1953-1955), Crise dos Mísseis (1962), Ditaduras na América Latina e Guerra do Vietnã (1955-1975), *The Family of Man* intentava criar um discurso pacifista, comemorando os supostos anos de paz após o desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-1945, no Ocidente).

Para alcançar seu objetivo de pacificação e sensibilização, Steichen selecionou 503 fotografias de 68 países, produzidas por 252 artistas do mundo todo, na tentativa de criar uma história de destino manifesto para a humanidade. Segundo a narrativa proposta pela exposição, os homens são semelhantes, iguais, pois possuem os mesmos problemas e sentimentos independentemente de suas culturas, sociedades e guerras. Por mais que fossem inescapáveis na narrativa criada pelas fotografias da exposição, as guerras faziam parte da história do homem, e não deveriam separá-los e segregá-los, ao contrário: deveria uni-los, fazendo-os perceber que todas as mazelas da humanidade são questões de perspectiva, já que a humanidade é uma só. A construção de um discurso de simetria entre os homens fazia-se necessário na concepção do curador que, durante os anos de guerra, viu o asseveramento das discussões culturais que elevavam alguns povos em detrimento a outros -vide os discursos acerca da supremacia italiana, alemã e japonesa durante a guerra.

Utilizando imagens para criar um sentimento de solidariedade global, Steichen apresentou momentos de nascimento, infância, casamento, trabalho, guerra, morte e paz, aproximando os homens, bem como os continentes, com o objetivo de educá-los e levá-los pelo caminho da compreensão e conciliação.

Planejada para circular nacional e internacionalmente, a exposição foi comprada pela USIA (*United States Information Agency*), que

incorporou *The Family of Man* ao seu programa de propaganda cultural pró-estadunidense durante a Guerra Fria, levando a exposição a ser vista por mais de 9 milhões de pessoas. O sucesso da mostra foi tanto, que mesmo depois do fim de sua circulação global, seus catálogos continuaram a ser produzidos em pelo menos milhões de cópias pelos Estados Unidos e no mundo<sup>36</sup> (ZAMIR, 2017, p.1). *The Family of Man* foi considerada um marco incontestável na história das exposições e desde 2003 está na lista “*Memory of The World*”, da UNESCO, exposta no Castelo de Clervaux em Luxemburgo, terra natal de Steichen.

De forma geral, a exposição é emblemática e controversa. Emblemática, pois deixou fortes impressões em todo o mundo, alcançando intelectuais como Roland Barthes, Allan Sekula, e seu entusiasta, Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt. Controversa pelo seu contexto histórico no pós Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, que determinou a buscados Estados Unidos por um caráter democrático e pseudo-inclusivo, mas imperialista.

Dentre as polêmicas, atos de violência se sucederam contra *The Family of Man*. Um deles aconteceu quando a exposição foi sediada em Moscou, em 1959, quando Teophilus Neokwonko, da Nigéria, derrubou e cortou obras de um americano polonês Nat Farbman tiradas no Protetorado da Bechuanalândia, estabelecido na África Meridional. Para Neokwonko, os africanos e não europeus na mostra eram representados como pobres, seminuse incivilizados em contraponto aos europeus que recebiam espaços privilegiados na mostra (TIFANTALE, 5, 2018). Artistas como Linda Nochlin, feminista e historiadora da arte, também criticaram a mostra. Nochlin avaliou mal a ausência de fotógrafas mulheres, de forma a apontar que os Estados Unidos e o ocidente não sabiam nada sobre estas artistas não buscavam incluí-las na arte ou em qualquer âmbito artístico. Por

---

<sup>36</sup> Segundo Eric Sanjeen, durante a década de 1970, todas as famílias de classe média nos Estados Unidos tinham um catálogo de *The Family of Man* em cima de suas mesas de nas salas de estar. As fotografias em formato de catálogo, encadernado, apresentava como um constructo narrativo e familiar, como um espelho para as núcleos de classe média que se reconheciam nas fotos.

outro lado, aspectos orientalistas estão claramente presentes na mostra, de forma que muitas das fotografias tiradas em países não ocidentais foram feitas por europeus e não por nativos, o que gerava interpretações totalizantes sobre aqueles povos, inclusive por ideais políticos. A maior parte das fotografias tiradas da Índia, por exemplo, apontavam para a pobreza, morte ou má nutrição infantil, imagens advindas de um fotojornalismo especulativo e enviesado ocidental (TIFANTALE, 6, 2018.). Nenhuma fotografia da China cita questões como o comunismo, e mesmo a Coréia e Cuba não fazem parte da mostra, o que demonstra que nem estes países e menos ainda o comunismo fazem parte do curso da família do homem. Em relação a nacionalidade dos fotógrafos, também apresentam aspectos esclarecedores: apenas oito são japoneses, enquanto dois são chineses, um indiano e outro paquistanês<sup>37</sup>.

*The Family of Man* em Tóquio, nosso estudo de caso, foi promovido pelo MoMA, USIA e jornal financeiro *Nihon Keizai Shimbun*. A exposição recebeu nove milhões de visitantes no mundo todo, ao que somente no arquipélago uma soma de um milhão de pessoas assistiram à exibição entre os anos de 1956 e 1957. Mesmo que o público japonês tenha somado 1/9 dos visitantes, *The Family of Man* foi alvo de polêmicas na mídia nipônica após fotos do bombardeio nuclear em Nagasaki terem sido censuradas e posteriormente retiradas do conjunto que representava a família do homem. Consideradas “inadequadas” para a narrativa da exposição, quatro imagens foram censuradas, ao que somente uma -a de um garoto com onigiri na mão- continuou presente na mostra. A censura, e depois retirada das fotografias, aconteceu antes do imperador Showa visitar *The Family of Man*, isto é: depois de centenas de civis japoneses assistirem as imagens.

Nossa pesquisa tenta investigar os motivos que levaram à exposição no Japão, por que atraiu tantos visitantes, bem como as hipóteses

---

<sup>37</sup> De 273 fotógrafos de 68 países, 163 eram americanos e 70 europeus, o que declara que *The Family of Man*, embora buscasse a totalidade mundial de artistas, ainda continuava a ser uma exibição ocidental.

que levaram a sua censura e a continuidade de apenas uma das imagens de Yamahata na mostra e catálogo. Aqui, tentamos entender as questões geopolíticas entre Estados Unidos e Japão, bem como se havia motivos estéticos para a retirada das fotos.

Nossa metodologia se faz a partir das reflexões acerca das exposições universais, internacionais. Nascidas no século XIX, sob o prisma do humanismo, racionalismo e positivismo, as exposições universais demonstram os interesses geopolíticos dos países industrializados, que almejavam expandir suas ideologias, convencendo os países sede da suposta superioridade ocidental, bem como dos motivos que levaram ao seu desenvolvimento que deveria ser o horizonte de expectativas de todo o mundo. Para alçarmos estas reflexões, utilizamos autores como Nelson Sanjad em *Exposições Internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina*; e Caroline Ivanski Langer em *A fotografia de Georges Leuzinger nas exposições nacionais e universais do século XIX*, onde aborda não só as noções de imperialismo e superioridade, bem como a importância dos objetos fotográficos nestas mostras.

Bruce W. Ferguson, em *Exhibition Rhetorics Material Speech and utter sense*, afirma que as exposições são narrativas que utilizam objetos de arte como elementos de histórias institucionalizadas, levadas ao público com a finalidade de educar e construir perspectivas históricas. Nas exposições, a utilização de diferentes objetos de várias partes do mundo comprometem o real objetivo dos desenvolvedores da mostra, que só podem ser observados a partir da análise de um conjunto de obras, da sua classificação, disposição, ou de obras específicas que merecem ser avaliadas individualmente em seu motivo – no caso, fotográfico –, e contexto.

A partir desta leitura, acreditamos na necessidade de enxergar não só o contexto japonês da exposição, as relações geopolíticas pós entre Estados Unidos e Japão pós 1945, como também as fotografias de Yamahata individualmente e no conjunto da exposição. Por esta perspectiva, analisaremos a estética de Yōsuke Yamahata, seus motivos fotográficos, as possibilidades de agência de suas imagens,

para, enfim, tentar entender por que poderiam incomodar o imperador Showa ou apresentar aspectos dissonantes na exposição. Sobre estes temas, utilizaremos como suporte teórico autores que trabalharam com *The Family of Man* em Tóquio, como a historiadora da arte Yumi Kim Takenaka, em *The Family of Man in Japan: A Photographic Exhibition for World Peace and Atomic Culture in the 1950s* e *Shadows of the atomic bombings in The Family of Man The American photographic exhibition tour of Japan in the post-occupation period*. Recorremos também ao artigo *Nuclear testing in the Pacific: The Lucky Dragon Incident and the Family of Man*, do professor de História da Ciência japonesa, Morris Low.

## **Marcelo Ribeiro Vasconcellos (UFJF)**

### **A internacionalização do campo da arte moderna e o caso da crítica de arte no Brasil**

O trabalho busca analisar o processo de internacionalização do campo da arte moderna ao longo da década de 1940 e 1950 e seus desdobramentos na crítica de arte brasileira da década de 1950 a partir do surgimento da primeira geração de críticos profissionais brasileiros, cuja figura central é Mário Pedrosa.

O processo de internacionalização do campo da arte moderna durante as décadas de 1940 e 1950 marcou uma mudança significativa no panorama artístico global. Iniciando-se após o término da Segunda Guerra Mundial, esse movimento foi impulsionado pela produção dos modernistas europeus e vertentes contemporâneas, como o expressionismo abstrato (BUENO, 1999, p.143). O contexto desse processo envolveu o fortalecimento das instituições artísticas nos Estados Unidos e o papel dos críticos de arte como mediadores intelectuais, responsáveis pela legitimação do mundo das artes daquele período.

Tomando como objeto de análise o caso específico dos críticos no caso norte-americano, o que se observa é um progressivo ganho de

poder dos críticos de arte, que se tornam elementos fundamentais de consagração das novas vanguardas que surgiam, já que se estabeleciam como novos detentores do monopólio dos discursos artísticos ao se tornarem os principais agentes difusores das bases ideológicas em que se sustentavam tais vanguardas e como canal de ligação entre os artistas emergentes e os demais setores do mundo da arte moderna (BUENO, 1999, p.143-144).

No campo das disputas simbólicas em torno dos critérios artísticos, ganharam força os discursos que privilegiavam a não-figuração e as especulações de caráter abstrato. Contudo, é importante salientar que as narrativas que constituem tais bases ideológicas sobre as quais se assentaram as novas vanguardas raramente se restringiram aos elementos pictóricos e propriamente artísticos e envolviam elementos de evidente caráter político. Tal presença se mostra na defesa da especificidade do meio e da bidimensionalidade da obra presentes nos expressionistas abstratos por uma suposta impenetrabilidade frente ao “cultivo da insensibilidade” promovido tanto pelo kitsch capitalista como pela propaganda nazifascista e stalinista (GREENBERG, 2013), como também na afirmação da arte abstrata norte-americana enquanto “ato” e que, enquanto tal, seria emancipador pelo radicalismo de sua escolha de se manter alheio às interferências políticas e sociais (ROSENBERG, 1974). Tais sentidos políticos da arte abstrata foram construídos ao longo da década de 1930 e 1940 a partir dos debates estabelecidos no interior dos círculos literários e de críticos nova iorquinos em torno da questão da liberdade de criação e do papel da arte moderna frente à ascensão do nazifascismo e das cisões no interior do movimento comunista internacional e o fortalecimento de um sentimento anti-stalinista entre os integrantes de tal círculo. Tal origem é reconhecida pelo próprio Greenberg, que afirmou anos depois que “algum dia será preciso contar como o ‘antistalinismo’, que começou mais ou menos como “trotskismo”, tornou-se arte pela arte, e desta forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois” (GREENBERG, 1996).

Serge Guilbaut (1983) destacou o papel fundamental dessa geração de críticos norte-americanos organizados em torno dos circuitos

literários e culturais trotskistas e antistalinistas – reconhecidos na historiografia estadunidense como os “New York Intellectuals” – no processo de legitimação artística do expressionismo abstrato enquanto vanguarda de caráter internacional. Tal grupo tinha como participantes, além de Clement Greenberg e Harold Rosenberg, intelectuais como Meyer Schapiro, Daniel Bell, Dwight Macdonald, James T. Farrell, Sidney Hook, Irving Howe, Mary McCarthy, Philip Rahv, Lionel Trilling e outros. Esses críticos foram pioneiros na profissionalização da crítica de arte, menos dependentes das instituições tradicionais e capazes de oferecer fundamentos ideológicos para uma arte moderna de linguagem radical e contemporânea em que são ressaltadas o papel do artista enquanto “herói” e “visionário” cuja “linguagem estética esotérica” expressa sua alienação frente às realidades sociais de seu tempo em razão de uma vontade de “autodescoberta” e “experimentação estética sobre a natureza da percepção visual” (CRANE, 1987, p.139-140).

Foi a partir de tal contexto que se deu o chamado “roubo” da ideia de arte moderna por Nova York, segundo a expressão cunhada por Guilbaut ao tratar dessas transformações no mundo da arte moderna que determinou uma mudança nas hierarquias e nas relações geopolíticas no mundo da arte moderna que situam Nova York como o principal centro cultural do ocidente. Mas é preciso ressaltar que tal “roubo”, longe de ser um evento furtivo, injusto ou repentino, se deu ao longo de um longo processo de fundamentação ideológica iniciado ainda na década de 1930 e que consolidou ao longo da Segunda Guerra Mundial em um momento em que Nova York era o principal centro de atração de artistas e intelectuais ameaçados pelos acirramentos dos conflitos políticos que se espalhavam pelo mundo.

Ao longo da segunda metade da década de 1940 e 1950, o entendimento da arte moderna como um radicalismo possível e realmente livre frente em relação às pressões ideológicas de um mundo barbarizado passou a ser incorporada às instituições culturais e aos discursos oficiais de promoção da arte norte-americana entre os europeus, sendo amplamente utilizados no período da Guerra Fria

Cultural (SAUNDERS, 2000). Neste processo, os críticos e artistas antes irmanados pela crença nas possibilidades emancipatória da “arte pela arte” frente aos perigos do capitalismo, nazismo e stalinismo passavam a se identificar com a classe média em termos de objetivos de carreira e estilo de vida, tornando-se o que Diana Crane chamou de um “*moyan garde*”, que “continuou a explorar questões relacionadas à percepção visual, mas as apresentou usando iconografias pessoais que frequentemente refletiam atitudes de passividade e recuo para preocupações privadas, em vez de alienação ou rebelião” (CRANE, 1987, p.140).

Assim, a ascensão do expressionismo abstrato marcou um ponto de virada na tradição moderna, deslocando o predomínio da arte moderna francesa. Enquanto fenômeno de caráter mundial, tais mudanças afetaram de modo distinto os diferentes contextos locais. Percebe-se principalmente uma recepção atribulada de tais discursos na América Latina, o que pode ser atribuído tanto aos sentimentos antiamericanos quanto à falta de empenho das instituições culturais estadunidenses na divulgação da arte americana fora da Europa, além de um predomínio local das linguagens construtivas e da abstração geométrica (BUENO, 1999, p.164.).

O presente trabalho procura analisar o processo pelo qual se deu a recepção de tais discursos mundializados sobre a arte americana no Brasil, fenômeno este entrelaçado com o surgimento de uma geração de críticos profissionais engajados na superação de um modernismo exotizante e dependente das tradições modernas europeias. No Brasil, tais críticos também atuaram como intermediários intelectuais, fornecendo a base ideológica para as novas vanguardas que buscavam espaço no diminuto mundo da arte moderna brasileira da década de 1940 e 1950. Mário Pedrosa, assim como Greenberg e Rosenberg, pode ser apontado como um “paladino das novas tendências” (BUENO, 1999, p.147) que viriam a se tornar dominantes no Brasil da década de 1950, mas tais tendências eram bastante distinta daquelas que prevaleceram nos EUA. Durante seu exílio em Nova York (1939-1945), Pedrosa pôde vivenciar os debates que viriam

a dar forma ao expressionismo abstrato em seus momentos mais radicais, quando estes ainda estabeleciam vínculos entre uma arte livre e independente aos anseios de emancipação humana contidos no marxismo (RIBEIRO, 2018).

Ao retornar do Brasil, Pedrosa passa a atuar como um defensor de uma crítica de arte profissional, especializada e engajada na atualização das vanguardas locais. A maioria dos jornais de grande circulação ganharam colunas de artes visuais, onde críticos como Pedrosa, Jayme Maurício, Mário Barata, Antonio Bento, discutiam os caminhos da arte brasileira e internacional para um grande público e que serviam não apenas como espaço de legitimação e consagração de artistas brasileiros comotambém como um espaço de disputas simbólicas entre os críticos e suas interpretações sobre o Brasil (RIBEIRO, 2019).

Assim, para compreender as dinâmicas específicas do processo de internacionalização do campo da arte moderna no Brasil a partir da recepção do expressionismo abstrato no Brasil, é preciso não apenas observar os sentidos atribuídos por Pedrosa à arte abstrata de caráter geométrico e aos informais, mas também sua participação em momentos-chave de tal internacionalização no Brasil, como nos casos da 4ª Bienal de São Paulo (1957), 5ª Bienal de São Paulo (1959), 6ª Bienal de São Paulo (1961) e do Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959).

## Referências

BUENO, Maria Lucia. *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

CRANE, D. *The Transformation of the avant-garde*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 235.

GUILBAUT, S. *How New York stole the idea of modern art*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

SAUNDERS, F. S. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. Nova Iorque: New Press, 2000.

RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. O Exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no Congresso da AICA (1959). *Teoria e Cultura*, v. 14, n. 1, p. 31-51, 2019.

## **Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)**

### **A Bienal de São Paulo e a América Latina: circuitos artísticos em construção (anos 1950 e 1960)**

Concebida nos moldes da Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo inseriu o Brasil na rota das grandes exposições internacionais e forneceu uma vitrine, para os países vizinhos, do que se passava no mundo da “alta arte”, importando modas e tendências, mas, simultaneamente, gerando polêmicas sobre o que era apresentado e ampliando assim a discussão sobre a produção contemporânea. Também forneceu um modelo bem-sucedido de aliança cultural-empresarial que se mostrou atraente para gestores culturais de outros países. Vale enfatizar, por exemplo, o alto número de países da América Central e do Caribe que integraram o evento desde suas primeiras edições, visando conquistar visibilidade, ainda que relativa ou precária, para seus artistas. Cuba, Guatemala, Haiti, Panamá e República Dominicana enviaram delegações para seis ou sete edições da Bienal de São Paulo no período (anos 1950 e 1960). As estratégias eram diferenciadas e variaram ao longo dos anos. As delegações eram organizadas em seus países de origem sobretudo por órgãos governamentais, mas também por instituições culturais e de ensino. A Organização dos Estados Americanos (OEA), alinhada com a política externa estadunidense na área cultural, também desempenhou papel ativo na expansão do circuito de arte latino-americana no período em questão, interferindo diretamente na Bienal de São Paulo. Não se trata de afirmar que os países da região tiveram grande destaque na Bienal de São Paulo, na visão do público ou da mídia da época, mas de demonstrar que a mostra brasileira criou um

espaço até então inédito de promoção de seus artistas, lançando-os inclusive em uma arena mais profissional.

Mesmo jamais adotando uma postura latino-americanista, de defesa de uma produção regional, a Bienal de São Paulo propiciou, portanto, a formação de redes de contato continentais inéditas bem como o estabelecimento de relações interinstitucionais mais consistentes. A lógica geopolítica do evento, herdada de Veneza, bem como sua escala grandiosa e seu caráter transnacional provocaram o deslocamento programado de um contingente expressivo de artistas, curadores, críticos, jurados e visitantes, além de *marchandse* colecionadores, transformando não apenas a vida cultural de São Paulo como interferindo no debate nacional e continental. Todavia, uma das hipóteses que defendo é a de que a organização de grandes mostras periódicas de arte e a circulação de agentes culturais de peso nos anos 1950 e 1960 na América Latina revelaram-se estratégias incapazes de assegurar a legitimação internacional de uma produção oriunda de países (ou de um continente) que continuavam a ocupar um lugar periférico no campo político e econômico. Para a Bienal de São Paulo, a estratégia de convidar agentes internacionais de renome para participarem em suas primeiras edições não foi suficiente para alçá-la a um polo cultural promotor de novos valores e, ao final, talvez tenha contribuído mais para a confirmação e legitimação dos valores ditados pelo circuito hegemônico do que para a confrontação e renovação, que acabou ocorrendo em outros espaços.

## **Martha Telles (UERJ)**

### **Cildo Meireles na exposição *Information* (1970)**

Em 1970, Cildo Meireles apresentou, pela primeira vez, sua obra *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) para a exposição de arte conceitual *Information*, no MoMA, Nova York. Concebida em abril de 1970, no Brasil, e apresentada no sistema de arte nova-iorquino, em julho do mesmo ano, no MoMA, *Inserções* apresentava a qualidade de

ter sido institucionalizada entre dois sistemas: primeiro, no sistema de arte norte-americano – hegemônico à época – e, posteriormente, no do Brasil. Essa dupla legitimação era ainda mais relevante pelo fato de o trabalho apresentar, pela primeira vez, a ideia de circuito, uma das noções centrais na obra do artista. No trabalho, explicitavam-se as transformações ontológicas da arte no momento em que os novos sistemas da mídia e das comunicações promoviam mudanças na organização da produção e do consumo, criando as bases para a utopia dos espaços transnacionais de livre circulação global.

A obra envolvia questionamento do ser da arte, que, como analisou Peter Osborne, acontecia simultaneamente às mudanças das relações sociais e dos espaços artísticos. Essa convergência e esse condicionamento mútuos assumiriam a forma comum de processos de desfronteirização tanto dos *médiuns* artísticos como dos espaços anteriormente nacionais e sociais da arte. Para Osborne, uma ideia crítica de arte contemporânea supõe tanto uma ficção de *tempo histórico único no presente* quanto uma ficção geopolítica de uma realidade globalmente transnacional. Tais ficções seriam as condições de possibilidade para a emergência de uma arte da dialética global dos *lugares/não-lugares e fluxos*<sup>38</sup>.

Inserindo mensagens de alta voltagem crítica nos fluxos circulantes de mercadorias, travestidas de informação, no trabalho exploram-se as contradições e as possibilidades de transgressões nesses novos espaços de circulação de arte. Mais: *Inserções* sintetizava tanto os dilemas e dificuldades do circuito de arte dos países como o Brasil, ao mesmo tempo que apresentava posições críticas e subversivas ao

---

<sup>38</sup> OSBORNE, Peter. Arte contemporânea é arte pós-conceitual. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 48, jul. 2016, p. 39-54, grifos do autor. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22770/13347>>. Acesso em: 09/04/2024. Como observa Peter Osborne (2016, p. 48), a arte contemporânea surgida no final da década de 1960 é a convergência e o condicionamento de transformações mútuas na ontologia da obra de arte e nas relações sociais do espaço artístico, cujas raízes encontram-se nos processos econômicos e comunicacionais mais gerais. Nessa nova dinâmica, a arte passava a operar a partir de “um tempo histórico comum único do presente” em escala planetária.

circuito de arte internacional em plena transformação e apresentada de modo precursor na exposição *Information*.

Organizada por Kynaston McShine, *Information* podia ser considerada pioneira na emergência de espaços de arte transnacionais globais. A iniciativa reuniu a produção artística de quinze países para além das tradicionais mostras internacionais centralizadas no eixo Estados Unidos/Europa. Participaram da exposição artistas como Hélio Oiticica e o grupo argentino Frontera, iniciativa inédita por receber produções de países do Sul Global no MoMA – uma das instituições de arte, naquele momento, com maior poder de conferir valor a uma obra de arte no mundo. 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<sup>39</sup>, dando início ao que seria, em meados da década de 1980, o processo de internacionalização das produções dos sistemas de arte periféricos, como o brasileiro.

Cildo Meireles enviou à *Information*, ainda, o texto “Cruzeiro do Sul” (1970), no qual apresentava criticamente novas posições de artistas de países periféricos diante da transnacionalização do sistema de arte. Nele, o artista escreve: “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”<sup>40</sup>. O artista não somente entendia a arte brasileira como participante, não apenas igualitária, do sistema de arte novaiorquino, como antevia o 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-*

---

<sup>39</sup> No catálogo *Information*, os artistas são apresentados por ordem alfabética dos seus sobrenomes.

<sup>40</sup> MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo (Org.). *Cildo Meireles*. Tradução de Len Berg. São Paulo. Cosac&Naify, 2000, p. 106.

*works, conceptual works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região<sup>41</sup>.

Informações como as do texto do *Cruzeiro do Sul* (1970) – ou *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) – eram informações subversivas que, uma vez inseridas na circulação, atuavam nos moldes da “lógica dos guetos”, cuja pressão do confinamento aumentava exponencialmente sua capacidade de circulação por todo sistema. Fazendo uso de raciocínio semelhante aos dos fluxos materiais, a artista fixou na noção de guetos 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 dicotômicas, geram um estado de entropia social. Haveria, nesse sentido, um aspecto transgressor na “lógica dos guetos”, que se processaria na dimensão político-ideológica implícita na dialética centro e periferia, estabelecendo o potencial para reverter a posição desfavorável da produção brasileira em relação aos centros internacionais.

O processo de transnacionalização global nas artes viria não apenas encerrar os debates nacionalistas que ocorreram no Brasil na geração de artistas surgida no final da década de 1960 e início da década de 1970, mas foi elemento importante na redefinição, por isso passou a se chamar “arte contemporânea”. Pensando a arte contemporânea como uma ficção do contemporâneo, ou uma ficção planetária global, Osborne escreve que “a ficção transnacional global deslocou recentemente 140 anos de hegemonia de um imaginário internacionalista, 1848–1989”<sup>42</sup>. Nesse sentido, a participação de Cildo Meireles na exposição *Information* teria sido uma contribuição

---

<sup>41</sup> MEIRELES, 2000, p. 106.

<sup>42</sup> OSBORNE, 2016, p. 45.

decisiva para o processo de elaboração de noções centrais – como a de circuito – em sua obra.

É importante notar que, embora trabalhos como as *Inserções* fossem validados no sistema de arte como o norte-americano, a produção de arte brasileira ainda precisava de uma legitimação no sistema de arte local. Nesse momento, justamente, essa 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. Aliadas a esse fato, 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”<sup>43</sup>. 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 de o sistema local ganhar suficiente materialidade e profissionalismo capazes de tensionar as produções conceituais em emergência. Nesse sentido, as *Inserções* sintetizaram os dilemas de uma geração de artistas conceituais brasileiros, ao mesmo tempo que apontavam as transformações iminentes do sistema de arte global. Não por outro motivo, a apresentação do trabalho para a antológica *Information* teve papel determinante na elaboração de sua noção de circuitos informacionais. Ainda digno de nota, é que a problemática dos sistemas de arte local e transnacional

---

<sup>43</sup> ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. *O boom, pós-boom e dis-boom*. *Jornal Opinião*, p. 25-28, 3 set. 1976.

viria a ser uma das questões mais caras e instigantes do trabalho de Cildo Meireles.

## **Michiko Okano (UNIFESP)**

### **Japão nas Exposições Universais às Bienais de Tóquio**

A aparição inaugural do Japão nas feiras de arte ocidentais realizou-se na segunda *Exposição Universal de Londres*, em 1862, quando o país ainda se encontrava parcialmente isolado no sistema xogunal do Período Edo (1603–1868). Tal início foi marcado por uma representação nipônica, por meio da mostra de uma coleção particular do primeiro cônsul inglês, Rutherford Alcock (1809–1897), que esteve no Japão entre 1858 e 1864. Uma comitiva japonesa composta por 38 membros, vestidos a caráter, viajou para Londres, o que reforçou ainda mais o exotismo exalado pelas seiscentas peças e apresentadas, como lacas, cerâmicas, bronzes, porcelanas, gravuras, bem como objetos do cotidiano: capas de chuva de camponeses, chinelo e lanternas. Os japoneses compreenderam a importância desse evento para fazerem parte do mundo internacional.

Cinco anos depois, em 1867, na *Exposição Universal de Paris*, houve a participação oficial do xogunato por meio de um convite enviado pelo imperador Napoleão III da França. Akitake Tokugawa, irmão do xogun, seguiu para Paris junto com a comitiva, cuja figura de destaque era Eiichi Shibusawa (1840–1931), responsável pela parte financeira da estadia de Tokugawa na França. Shibusawa, além de vender as peças da representação japonesa exibidas na *Exposição Universal*, estudou o sistema financeiro ocidental e, mais tarde, veio a ser presidente do primeiro Banco Nacional do Japão.

As obras foram apresentadas num pavilhão construído especialmente para o Japão, Siam (atual Tailândia) e China, apesar de este último país ter rejeitado o convite do imperador francês. A aparição japonesa na *Exposição Universal* – com a mostra dos seus melhores artigos e mobiliários de laca, com ornamentos em madrepérola, ouro e prata,

cerâmicas, porcelanas, *katana*, casa de cerimônia do chá —, com certeza, nutriu os espectadores da fantasia japonesa que impulsionou o Japonismo.

A *Exposição Universal de Viena* de 1873 também foi uma oportunidade para incrementar o Japonismo na Europa, mas em uma condição histórica nipônica muito diferenciada, com a vigência do sistema imperial do Período Meiji (1868–1912). Havia uma necessidade de promoverem “novo Japão” para o mundo e, assim, construíram-se obras grandiosas, como um santuário xintoísta, um jardim japonês e uma ponte arqueada. Foram também levadas xilogravuras *ukiyo-e*. Houve até uma consultoria: o olhar ocidental do alemão Gottfried Wagener (1831–1891), que residia no Japão desde 1868. Ele foi contratado pelo governo para fazer a seleção das obras japonesas – ficava clara a decisão governamental de priorizar o que os ocidentais queriam ver, em detrimento do que os japoneses gostariam de mostrar. A indicação de Wagener, por sua vez, vinha de Heinrich von Siebold (1852–1908), colecionador e tradutor a serviço da Embaixada da Áustria em Tóquio, que sugeriu exibir algo grandioso o suficiente para atrair a atenção do público e enfatizar o exotismo oriental.

Desse modo, o Japão foi mostrado ao Ocidente de acordo com a preferência de olhares estrangeiros, prevalecendo o desejo de se alinhar com “países ocidentais como um estado-nação moderno e, ao mesmo tempo, de representar a si mesmo como uma civilização oriental rica em sua tradição” (MEI MEI, 2015, p. 605).

O Japão continuou participando das *Exposições Universais*. A *da Filadélfia*, em 1876, a primeira realizada nos Estados Unidos, propiciou o desenvolvimento de uma coleção japonesa no país. Foram mostrados uma residência tradicional japonesa e um bazar, edifícios construídos de acordo com a arquitetura tradicional japonesa, com materiais enviados do Japão e trabalhadores japoneses. Porcelanas e outros artefatos estavam à venda, fato que muito atraiu o público americano instigado pelo Japonismo. São eventos como esse que fizeram surgir figuras como o colecionador William Sturgis Bigelow (1850–1926), que viveu no Japão entre 1882 e 1889, o que mostra que

deslocamentos ocorreram, provocados pela exposição, não somente do Japão ao Ocidente, mas em ambas as direcionalidades. As obras japonesas que ele possuía foram, mais tarde, doadas para o Museu de Belas Artes de Boston.

Quase cem anos depois, em 1970, foi a vez do Japão de sediar a *Exposição Universal*. Se, no início, a arte foi concebida como instrumento para que o país pudesse ser considerado um dos parceiros das nações hegemônicas, essa exposição apelou para uma reconsideração, mostrando o poderio tecnológico e o crescimento nipônicos após a derrota da Segunda Guerra Mundial. Mostrava-se, assim, a reconstrução japonesa pós-guerra juntamente com a *Olimpíada de Tóquio*, realizada em 1964.

Entretanto, em termos artísticos, o Japão pós-guerra já era muito ativo mundialmente, mesmo no período da ocupação americana (1945-52): participou da *1ª Bienal de São Paulo* (1951) e, no ano seguinte, da *26ª Bienal de Veneza*. No caso paulistano, foi apresentado o total de 39 obras de pinturas a óleo (nenhuma pintura tradicional *nihonga*) e sete esculturas de artistas japoneses, escolha que não obteve boas críticas. Dessa forma, *Bienal de Veneza* de 1952, resolveu-se reduzir esse número para 22 obras de 11 artistas (YAMASHITA, 2018, p.72).

O Japão prosseguiu organizando a sua própria Bienal, que ocorreu em Tóquio, no ano de 1952, denominada *Exposição Japonesa de Arte Internacional (The Japan International Art Exhibition)*. O título *Bienal de Tóquio* foi adquirido na *6ª Bienal* (1961) e teve 18 versões, de 1952 até 1990, patrocinadas pela Empresa Jornalística Mainichi.

O papel desempenhado por essa mostra foi o de receber informações do exterior durante a reconstrução do sistema artístico japonês e, simultaneamente, a adoção da seção nacional para que houvesse uma competição mútua. Além disso, tal iniciativa foi tida como uma resposta à crítica de Atsuo Imaizumi (1902-1984), curador do Museu Nacional de Arte Moderna, que afirmava estar a arte japonesa “dormindo no ponto” (*mota mota shiteiru*) e propunha o

desmanche das tradicionais associações de arte e do *Salão Nitten*, bem como apontava a necessidade de uma exposição internacional no Japão (TOMII, 2011, p.200). Essa crítica traduzia, novamente, a ânsia de se nivelar mais uma vez ao Ocidente no campo artístico, por meio da rejeição dos aspectos tradicionais, muitas vezes associados às consequências desastrosas da guerra.

Da 1ª (1952) à 9ª (1967) *Bienal de Tóquio*, adotaram-se as representações nacionais parapaíses estrangeiros – cujas solicitações eram enviadas para embaixadas e consulados, ao passo que a seleção doméstica era realizada por uma comissão estabelecida pelo Jornal Mainichi.

No catálogo da 1ª *Bienal de Tóquio*, o crítico de arte Sōichi Tominaga afirmava que “o circuito artístico japonês havia se defrontado com o problema de que nós devemos considerar a arte japonesa a partir da posição e visão internacionais” (YAMASHITA, 2018, p.75), ou seja, a compreensão transnacional da própria arte estava em jogo. Esse evento contou com sete países estrangeiros participantes (EUA, França, Itália, Inglaterra, Brasil e Bélgica) com um total de 396 trabalhos de 233 artistas. A participação estrangeira foi aumentando gradativamente até a 11ª *Bienal* (1974), em que, com a economia estagnada após a crise de petróleo, foram abolidas as representações nacionais.

Prevalecia, no Japão, mesmo na década de 1960, a visão de um país periférico, dominado pela mentalidade de “alcançar os mais civilizados”, que se manteve na modernização do final do século XIX. Todavia, houve também o surgimento de grupos com práticas efêmeras e inovadoras como Antiarte (*Hangeijutsu*) e Não Arte (*Higeijutsu*), bem como o Gutai da década de 1950. Foi também nos anos 1960 que Nova York afirmou a sua dominância no mundo artístico internacional, com a ascensão do Expressionismo Abstrato. Tomii (2009, p. 124) pontua como “sinal do triunfo americano” a adesão dos outros países do mundo na abstração gestual, inclusive o Japão, que a considerou como “experiência compartilhada” pelo fato de a

caligrafia tradicional trazer um diálogo com o tema, sobretudo a caligrafia vanguardista “*zen’ei-sho*”.

A partir do final da década de 1960 e 1970, ocorrem muitas novidades no âmbito mundial: a abolição do sistema de premiação na *36ª Bienal de Veneza* (1970); da representação nacional na *6ª Bienal de Paris* (1969); e do sistema de premiação na *7ª* (1971). Uma mudança drástica também ocorreu na *Bienal de Tóquio* em 1970, *Man and Matter* (*Homem e Matéria*), com a curadoria de Yūsuke Nakahara (1931–2011): os trabalhos não foram classificados em gêneros de pintura e escultura; a maioria dos artistas fizeram residência e as obras foram mostradas em áreas externas.

Desde os finais do século XIX, as *Exposições Universais* tiveram o papel de mostrar internacionalmente o poder e a influência dos países hegemônicos. Para o Japão, tais exposições, sobretudo as primeiras mostras estudadas, significaram um espaço catalisador da cultura japonesa: emoldurou uma imagem do Japão tradicional e exótico, que pode ser vista como uma estratégia do *soft power*, após mais de 200 anos de isolamento do país para as nações estrangeiras. A exposição também teve um importante papel diplomático e estratégico, por meio de deslocamento de japoneses ao Ocidente e a consequente introdução de sistemas econômicos, tecnológicos e culturais ocidentais no país, bem como a circulação de ocidentais ao Japão.

A *Bienal de Tóquio* desejou ser símbolo do moderno, nos seus quase 40 anos de existência, revelou transformações que são condizentes ao contexto que se inicia no pós-guerra japonês, passa pelo desenvolvimento econômico e termina no início da década conhecida como “*década perdida*”, com o estouro da bolha imobiliária e financeira que levou o país a um período de crise. Dentro desse contexto específico, verifica-se o confronto e confluência entre o Japão e o Ocidente, entre a arte vanguarda e conservadora, mudança de critério de valores e a própria concepção de arte.

## Moisés Alves dos Santos (UnB)

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

A atual hipótese visa investigar os aspectos metodológicos das redes de produção artística coletivas presentes na XIV Bienal Internacional de São Paulo. Proporcionando esquadrinhamentos sobre a constituição dessas coletividades e seus processos. Nos quesitos poéticos e de agenciamento protocolar, transcorridos nos circuitos artísticos oficiais.

Pretende-se analisar a interlocução entre três partes constituintes do evento. Primeiramente examinar o Conselho de Arte da mostra – inédito até então – responsável pela sua programação. Em seguida observar coletivos artísticos brasileiros que figuraram na Bienal<sup>44</sup>. Por fim avaliar a produção do *Grupo de los Trece*<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> A mostra contou com o total de dezessete grupalidades intituladas equipes e quatro grupos. As equipes foram: Equipe Circe Bernardes e Maik Buser; Equipe Francisco Segnini e Joaquim Oliveira Barreto; Equipe Rosa Maria Moreira, Gustavo Santos Moreira e Joana Maria Penachi; Equipe ACTIO Seme e Lutfi e Rui Frati; Equipe "Bóias Frias" Margaret Lisette Born e Renato Mazaneck; Equipe Entrementes Arthur Lobato Magalhães Filho, Fernando Rocha Sampaio; Equipe Espiral George Jonas, Eduardo Barcellos, Rosa Maria Passos Jonas; Equipe Funchal Renata Funchal e Maria Abadia Funchal; Equipe IADÊ Coordenador Carlos Egdio Alonso mais 150 alunos; Equipe Laje Seca Eduardo Tadeu Orciuolo, Carlos Alberto Baroza Guimarães, Luiz Alexandre Lara, Enio Caciello, Ibiraci Vieira Pinto; Equipe Persona Sete Mário Victoriano Heredia, Maria Virginia G. C. Carbo de Jaxa-Debicki, Maria do Carmo Bracco Carramenha, José Geraldo Branco da Costa, Maria de Fátima Gomes, Dércio Farina Júnior, Rodolfo. Raiça; Equipe Pesquisa 8 Berenice Toledo, Bernardo Caro, Henrique de Oliveira, Marco Gustavo Craveiro; Equipe da Serra: Fátima Pinto Coelho, Thais Salgado Helt, Allen Roscoe da Cunha; Equipe Sem Nome Eddy Tricerri Andre e Paulo Tadeu de Laurentiz; Equipe Terra Mauro Jesus de Nogueira, Marie Racheline, Lyn Attia, Cesar Caetano Mattos, Renato Luiz Di Renzo; Equipe Verde/Recuperação Auresnede Pires Stephan, Ciro Saito, Maurício Nacif, Suely Samataro Os grupos foram compostos pelo Grupo Esplosiçãõ, Grupo Expressãõ, Grupo MOVE e Etsedron.

<sup>45</sup> Coletivo argentino que alçou a região portenha como único país a receber o prêmio máximo dessa edição da exposição.

Aspira-se vislumbrar dinâmicas políticas, institucionais e poéticas presentes na ocupação de cada uma das partes dessa tríade. Além dos aprofundamentos no panorama criativo e corporativo da época. Proporcionando a tessitura de uma trama que demonstre os ideais sociais pertencentes à década de setenta do século XX. Período de seminal importância para as artes coletivas, tanto no Brasil quanto na América Latina.

A XIV Bienal de São Paulo foi a primeira organizada por um Conselho de Arte<sup>46</sup>. Esse grupamento detinha “completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de arte” (1977, p.1). Logo, se delineou um viés criativo e com imaginários mais latentes, inseridos nos alicerces burocráticos e corporativos da mostra.

Foram apresentadas sete proposições curatoriais, “recolhidas entre as mais frequentes preocupações artísticas e culturais” com intenção de “documentar [...] inquietudes e [...] diferentes caminhos que cada autor” (Ibid, p.2). Elencadas como: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte de Obras, Arte Não-Catalogada. Esses eixos temáticos acabaram por tensionar o dialogismo presente nos trabalhos de artes visuais formatados até então.

As produções aí presentes - mesmo que 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. Como pontua o filósofo francês Henry Lefebvre (1991, tradução nossa) partindo da sua noção de “espaço social”<sup>47</sup>:

os espaços sociais têm fundamentos que são ao mesmo tempo materiais e formais [...] Os espaços

---

<sup>46</sup> Composto pelo jornalista e poeta Alberto Beuttenmüller, pelo médico, poeta e professor Clarival do Prado Valadares, pelo pintor e gravador Leopoldo Raimo, pela crítica de arte Liserta Levi, pelo artista e professor Marc Berkowitz, pela artista Maria Bonomi, pela pintora e desenhista Yolanda Mohalyi, e tendo Maria Cecilia Martins Pimenta na parte de secretariado.

<sup>47</sup> Social space.

sociais não podem ser definidos, contudo, reduzindo-os a o 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<sup>48</sup>

Durante um regime militar ditatorial as artes brasileiras seguiram propondo rompimentos e torções em seus circuitos de criação e amostragem. Portanto, nota-se que “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).

Com seu Conselho de Arte consonante com os imaginários e produções poéticas do momento vigente, a XIV Bienal de São Paulo colocou em diálogo coletivos engajados brasileiros. As 21 organizações não individuais na mostra (17 equipes e mais 4 grupos) foram dispostas por: Arte Catastrófica, Vídeo Arte, O Muro como

---

<sup>48</sup> This means that social spaces have foundations that are at once material and formal, [...] 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 projects. 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 made special for one reason or another) and boundaries. Through these pores, which accentuated local particularities by making use of them, flowed increasingly dense human streams: simple herding, the seasonal movement of flocks, migrations of masses of people, and so on.

Suporte de Obras e Arte Não-Catalogada. Os trabalhos cruzaram, amalgamaram e hibridizaram os espaços pictóricos, compositivos, e Inter linguagens. Tecendo tramas díspares, implodindo conceitos e apresentando formatações outras que puderam se manifestar na oscilação de forças do tripé artistas-obras-espectadores.

Adicionou-se aí o *Grupo de Los Trece*, que foi o ganhador do prêmio máximo da Bienal. O coletivo argentino figurou na mostra com um trabalho de instalação e vídeo arte engajadas. Segundo a imprensa da época (O Globo, 1977, p.7) seria um “trabalho que denuncia o consumo, aborda o misticismo, defende a ecologia e enfoca a vídeo arte” por uma metodologia grupal. Em um panorama pretensamente caótico, o *Grupo de Los Trece* expôs uma peça fortemente sígnica propondo a criação de ecossistemas artificiais, em diálogos entre o ambiente da instalação e as particularidades das superfícies do vídeo. Assim essa reconfigurações dos lugares da produção poética toma 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 também pelas plasticidades, a figura de um outro que à época iniciava sua retirada da obrigatoriedade em ser um reflexo do mesmo, ou de pertencer a uma mesmidade estática para se afirmar identitariamente. Essas dinâmicas certamente contaminaram as criações poéticas inoculando assim as pesquisas e produções com variedades de assuntos, temas e manufaturas. À vista disso, vieram à tona questionamentos que geraram certo dismantelamento das linguagens, composições e veiculações artísticas presentes até então.

Por conseguinte, aprofundar-se em tais operacionalidades da arte coletiva por meio do estudo das peças e negociações empreendidas na XIV Bienal Internacional de São Paulo, permite imergir em um passado recente. Intencionando que se possa lançar mão de

genealogias, antecedentes e familiaridades 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

- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 14., 1977, São Paulo. Catálogo de exposição.
- GRUPO ARGENTINO CONQUISTA O GRANDE PRÊMIO DA BIENAL. *Jornal O Globo*, out. 1977.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Cambridge: Blackwell, 1991.
- MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

## Nicole-Ann Lobo (Princeton University)

### “Home from Home”: Exhibiting Indian Art in Brazil, 1961

#### I. Introduction

Why did Brazil host a landmark exhibition of Indian painting in 1961? *Quatro Séculos de Pintura Indiana*, a massive exhibition of art that spanned from the Mughal era to post-Independence India, was held at the Museum of Modern Art in São Paulo and Rio de Janeiro and organized in conjunction with India’s National Gallery of Art, New Delhi.<sup>49</sup>

This paper takes this exhibition as a starting point to interrogate the rich and complex history of postwar exchange between Brazil and India. In the era of decolonization and nationbuilding, the creation of artistic modernity in India mirrored ongoing debates in Brazil about the nation’s own relationship to modernization. Further, I argue that this important and sprawling exhibition of Indian art in Brazil was an act of cultural diplomacy that sought to foster resonance between

---

<sup>49</sup> Yashodhara Dalmia, “A Bid for Modernism,” *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*. New Delhi & London: Oxford University Press, 2001.

the two nations, showing how the process of development in each was bound up in fraught questions of the relationship between “indigeneity” and “progress.” I explore several of the artists who were featured in this exhibition, who were important particularly due to their Goan identities. 1961 was also, after all, the year Goa finally attained independence following four and a half centuries of Portuguese rule, and was subsumed into India following years of both internal activism and international pressure. At this critical moment in postcolonial politics, at the sunset of Portuguese colonialism in India and a critical period in transnational leftwing politics in India and Brazil, and as both nations navigated Cold War tensions in their relationship to the West, *Quatro Séculos de Pintura Indiana* offered a bridge by which audiences could visualize sociopolitical affinities and participate in the creation of an affective alliance to bring about a world order unaligned with bipolar hegemony.

## II. Museum Diplomacy and Cold War-era Development in India & Brazil

*Quatro Séculos de Pintura Indiana* arrived at the Museu de Arte Moderna São Paulo in February 1961, and traveled to Rio de Janeiro in March of the same year. Both museums were less than twenty years old, and were part of developmental efforts to support the arts and increase public access to culture. The story of the art museums’ constructions, housed within modernist architecture, bears remarkable similarity to that of New Delhi’s National Gallery of Art, which co-organized the exhibition.

Delhi’s National Gallery of Art, which opened in 1954, was important for the rupture it suggested in post-Independent Indian culture. The initiative for the museum to open was a fresh 1948 post-Independence exhibition at New Delhi’s Viceregal Lodge that archived the history of Indian art and appeared to set the stage for modern art to change course, and offer something new, fitting for the newly independent nation. So successful was this show in “the inscribing of traditional signs in a different conglomeration as eclectic, hybrid, and multifarious as the India of the present,” Yashodhara Dalmia has written, that it accelerated the need for a

national museum to activate its viewers in conjunction with a modern art program. *Quatro Séculos de Pintura Indiana* echoed the organizational logic of the acclaimed Viceregal show, which will be addressed later in this paper.

This paper will also explore the broader context of Indo-Brazilian relations in the postwar era to understand why such a foundational exhibition might have been materialized. I engage with scholarship on cultural diplomacy between India and Brazil in the period between India's independence and Goa's subsumption.<sup>50</sup> I also turn to scholarship on population and ecological transfer between Brazil and India in the 1950s and 1960s, drawing from Sergio Infante's argument about the lingering presence of Lusotropicalism and the misguided belief that both nations could "shake off the shackles of essentialism and underdevelopment via a transnational *miscigenação*," which cloaked neoliberal ideals of free trade.<sup>51</sup> *Quatro Séculos de Pintura Indiana* opened only one year after the opening of Lucio Costa's and Oscar Niemeyer's Brasília, and around the same time, the first generation of young architects in India were responding to the legacy of Le Corbusier's Chandigarh (which was commissioned by Jawaharlal Nehru, India's first prime minister, in 1951 as Punjab's new capital) and were experimenting with local styles paired with international modernist idioms. Among these architects were Gautham and Gita Sarabhai, who were instrumental in opening the 1961 National Institute of Design—premised on building the intellectual and aesthetic scaffolding necessary for a new era in Indian industrial design—in Ahmedabad alongside Charles and Ray Eames.<sup>52</sup> However, this paper does not take a neutral, uncritical approach to either phenomenon of architectural and aesthetic

---

<sup>50</sup> Ananya Chakravarti, "Peripheral eyes: Brazilians and India, 1947-61," *Journal of Global History* 10, no. 1 (2015): 122-146.

<sup>51</sup> Sergio Daniel Infante Velásquez, "The Lusotropical Ideal: Ecology and Population Transfer Between India and Brazil." M.Phil Dissertation, Centre for South Asia, *University of Cambridge* (2019).

<sup>52</sup> Luca Rossato, "Modern architecture in India" in *When Brazil and India were modernist: Processes of digital documentation for the preservation of 20th century architectures* (Santarcangelo di Romagna: Maggioli S.p.A., 2020), 54.

modernization. Though premised on utopian ideals and out of a desire to break with the legacy of colonialism, both Brasília and Chandigarh were complicit in the destruction of indigenous land through architectural hubris. Further, they perpetuated economic injustice by becoming wealthy cities uninhabitable by poor immigrants who often were responsible for the very construction of the urban capitals championed as bringing about their own advancement.<sup>53</sup>

How does this complex political, developmental history tie to the exhibition? I consider the borrowing economy of artworks through the exhibition as an act of collaboration between two nations which sought to critically examine and revalue the relationship of indigeneity in the construction of modernity.

#### IV. Visualizing India's modernity and Goan liberation

What is striking about *Quatros Séculos de Pintura Indiana* is how it framed the development of modern art in relation to a longer history of Indian painting, from the Mughals to the Rajasthani and Pahari Schools to the Kangra School. In fact, though paintings from these previous periods over the nominal four centuries are represented, the exhibition was really making a specific visual claim about the development of Indian modernity, which looks to history and traditions “indigenous” to the region. Modern art, the catalog supposes, “began in the twentieth century and was influenced by the West, but before several Western traditions were felt in the works of Indian artists, there was a revival based on the tradition of Ajanta and the Mughal and Rajput schools.”<sup>54</sup> This long history is repeatedly

---

<sup>53</sup> Atreyee Gupta, “Developmental aesthetics: Modernism’s ocular economies and laconic discontents in the era of Nehruvian technocracy.” In *Water Histories of South Asia*, ed. Sugata Ray and Venugopal Maddipati (London: Routledge India, 2019); Alice Hereen, “The Many Lives of Oscar Niemeyer’s Column: The Legacy of Brasília, Coloniality, and Heritage in the Works of Lais Myrrha and Talles Lopes.” *Arts* 12, no. 2 (2023): 56.

<sup>54</sup> Catalog for *Quatro Séculos de Pintura Indiana*. Obtained digitally through correspondence with Leia Carmen Cassoni of MAM SP’s library in January 2023.

situated relationally, but the development of modern art is explicitly situated within a lineage of continuity over two millennia instead of one of rupture.

The exhibition suggests that attempts at revivalism which characterized some of the earliest twentieth-century modernists were insufficient to craft Indian modernity, as Indian modernism from the start required a transformation of Western influences given the long imperial presence on the subcontinent. Most of the modern artists in the exhibition were grouped under the category of “Social Realism” — though the catalog explicitly states that this social realism was a far cry from anything resembling state-sanctioned Soviet culture. Rather, Indian modernists were social realists in their “intense and intimate attention to the people around us.”<sup>55</sup>

Works by the artist Satish Gujral are included, and the catalog makes mention of Gujral’s time in Mexico, where he was acquainted with Siqueiros and then sought to bring the tradition of public muralism to India. Further, the exhibition included paintings by Maqbool Fida Husain, often regarded as India’s single most important modern artist—the catalog gestures towards “his inspiration from the folk art tradition,” along with his “surprisingly powerful plasticity.”<sup>56</sup>

In particular, I engage in a close analysis of two Goan artists exhibited in the show: Laxman Pai and (Francis) Newton Souza. At the moment of this exhibition, after all, Goa was undergoing its own decolonization struggle (which would come to fruition in December of the same year), and art played an important cultural diplomatic role in facilitating ties by appealing to a Brazilian viewing public that Goa indeed belonged in India. Souza, who was widely read and steeped in international philosophy and criticism, crafted an approach toward modern art that drew from the cultural logic of anthropophagy (which would soon reanimate Brazilian modern art, as well). Of works made during this period, he later wrote that it was the birthright of formerly

---

<sup>55</sup> Catalog for *Quatro Séculos de Pintura Indiana*.

<sup>56</sup> Catalog for *Quatro Séculos de Pintura Indiana*.

colonized artists to incorporate whatever styles they wanted from the West, because in drawing from the European modernists who had themselves long appropriated Indian culture, Indian artists arrived “home from home.”<sup>57</sup>

## VI. Conclusion: A Lasting Legacy

I conclude with an analysis of what effects this exhibition might have had on the art world in Brazil. The exhibition arrived at MAM-SP right after Mario Pedrosa, critic extraordinaire, was named artistic director. Within a few years, Pedrosa would go on to be named a judge at the Triennale in New Delhi.<sup>58</sup> I speculate that the exhibition of works by Indian modernists might have prefigured renewed interest in anthropophagy by the exhibition’s relationship to inheritance and tradition. In other words, as *Quatro Séculos de Pintura Indiana* reveals, the logic of modernism was not to reject tradition in favor of progress (as aforementioned architectural failures might suggest), but rather to incorporate, embrace, and fuse it with Western style so as to sharpen one’s own essence. Further, the juxtapositional similarity audiences might have gleaned by viewing this exhibition’s narrative around Indian art would have reflected elements of their own reality, garnering empathy for two postcolonial processes and world orders being forged. The exhibition offered a prime example of cultural diplomacy as the two nations negotiated their uncertain futures together, now firmly established as friends.

## Omar de Oliveira Porto Jr. (FAU-USP)

### **Geometria Sensível: ponto de inflexão na historiografia da arte brasileira**

---

<sup>57</sup> F.N. Souza, “Cultural Imperialism,” *Patriot Magazine*, 12 February 1984.

<sup>58</sup> Glória Ferreira and Paulo Herkenhoff, eds., “Chronology” in *Mário Pedrosa: Primary Documents*, trans. Stephen Berg (New York: Museum of Modern Art, 2015), 445.

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 entre junho e julho de 1978. De modo a investigar como a prática expositiva pode contribuir como ponto de inflexão, pensamento e desvio na construção da historiografia da arte brasileira. Como o embasamento teórico e as escolhas expositivas feitas pela curadoria, colocam em diálogo produções e pensamentos não só de artistas mas de críticos brasileiros, possibilidades de reflexão teórico 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 exposição em questão, se encontra dentro de um programa de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, chamado *Arte Agora*, desenvolvido pelo crítico Roberto Pontual, então diretor do museu. Foram realizadas três edições, uma em 1976 - *Arte Agora I: Brasil 70/75*, outra em 1977 - *Arte Agora II: Visão da Terra* e a última em 1978, instrumento de investigação deste artigo. *Arte Agora III*, foi a exposição que estava em cartaz quando o museu sofreu um incêndio na madrugada de 08 de julho de 1978, incêndio que destruiu toda a exposição e cerca de 90% das obras do acervo. O que impossibilitou o acesso aos registros da exposição e das obras, restando somente uma publicação e algumas fotos de jornal. Não é objeto de análise deste artigo o incêndio, suas possíveis causas e repercussões, mas a exposição em si. Claro que apontando esse grande trauma para o museu e para a Arte no Brasil, sublinhando a contribuição do crítico Mário Pedrosa ao propor o Museu das Origens, que seria não só a possibilidade de reconstrução do museu, mas também uma forma de pensar e articular a História da Arte no Brasil sob outra perspectiva.

Inserir práticas expositivas no processo de pesquisa, seria uma maneira de pensar além da própria teoria e crítica de arte, trazendo a prática em curadoria e as exposições como leituras e construções historiográficas da arte. Para além de uma investigação que se detenha somente em uma obra ou um artista, mas que entenda a exposição como um programa, que compreende a curadoria, os artistas, as obras e as instituições, de forma a articular e investigar

esses agentes em conjunto. Nesse sentido, “não existe uma instituição neutra, e cada detalhe material das exposições que abriga indica possíveis matrizes conceituais e ideológicas” (Fabio Cypriano, Mirtes Marins de Oliveira, 2016: 07).

O programa *Arte Agora* surge para substituir o *Salão de Verão*, que já vinha sendo realizado anualmente há sete anos consecutivos (1969-1975), com patrocínio do Jornal do Brasil e Light Empresa de Energia Elétrica, mesmos patrocinadores juntos com o MAM do *Arte Agora*, que teve sua primeira edição em março de 1976. O Salão de Verão possuía um sistema de inscrição prévia, onde os artistas enviavam seus trabalhos e a seleção era feita por um júri, que mantinha suas escolhas voltadas para artistas jovens ou emergentes, havendo também um sistema de premiação. Na primeira edição do *Arte Agora*, aconteceu o inverso, diferente desse sistema de inscrição prévia, onde havia uma comissão organizadora que fazia a seleção e entrava em contato com os artistas. Dessa forma a participação na mostra, passou de um formato de concurso para um convite de forma direta.

O ciclo *Arte Agora* realizado no MAM Rio, 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 um texto publicado em sua coluna do Jornal do Brasil: “A cada edição, o ciclo *Arte Agora* procurará levantar e discutir temas distintos, que se refiram sobretudo a arte brasileira, mas também, quando conveniente e possível, à internacional” (Roberto Pontual, 1977). Em outro texto publicado em 1977, Pontual afirma o princípio básico de flexibilidade colocando o programa *Arte Agora* com um caráter mutável: “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.”

Essa proposta do Pontual de que o *Arte Agora* fosse um Panorama da Arte feita no Brasil, já havia sido iniciada no MAM de São Paulo em 1969, como uma política de aquisição de acervo, já que o museu havia

encerrado suas atividades em 1963 e todo seu acervo doado para o MAC-USP. O *Panorama da Arte Atual Brasileira* como era chamado, funcionava mais como uma mostra panorâmica, na qual os artistas eram selecionados por uma comissão composta por críticos de arte, havendo premiação em algumas edições. Esse processo também era realizado por uma comissão mista, formada por críticos e artistas, em edições que se voltavam para linguagens específicas, tais como Pintura, Escultura, Gravura, ou conjugando duas dessas linguagens. Isso ocorreu até 1995, quando o termo “Atual” foi suprimido, passando-se a ser chamado como atualmente o conhecemos: *Panorama da Arte Brasileira*, realizado a cada dois anos pelo Museu.

A primeira edição *Arte Agora I: Brasil 70/75* tinha como proposta apresentarao público o trabalho de artistas brasileiros com um recorte temporal no período de 1970 a 1975, um panorama da produção artística brasileira realizada até então. Em um recorte geracional dos 74 artistas participantes da exposição, 52 nasceram entre 1940 e 1949; 17 entre 1950 e 1953 e apenas cinco entre 1930 e 1939, conforme aponta Pontual. A participação dos artistas na exposição foi realizada através de convite feito pela equipe da exposição, onde foram convidados 100 artistas e 74 aceitaram participar do projeto. Os artistas que recusaram o convite (em uma maior parte do Rio de Janeiro) tornaram público a recusa em forma de manifesto, o que gerou um debate crítico entre os artistas e o crítico.

Realizada um ano depois, a segunda edição do programa *Arte Agora*, tem como subtítulo “Visão da Terra”. Há uma flexibilidade do tema, mas essa edição teve como proposta pensar a construção de uma possível arte brasileira nas palavras do próprio Pontual, “sem cegueira, surdez, xenofobia ou patriotada” (PONTUAL, 1977). A escolha dos artistas ficou a cargo do próprio crítico, que optou por fazer um recorte menor, com apenas 12 artistas, ficando evidente em seu discurso a consciência de seu papel como curador. Dado esse panorama das edições anteriores, aprofundaremos algumas questões da terceira edição, esse artigo não pretende encerrar as questões em torno da exposição, mas sim ampliar e complexificar o debate em

torno dela e entender as possibilidades de tensionamento na historiografia da arte brasileira, principalmente no recorte dos anos 70 e na afirmação do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, apresentado também em 1978 na exposição de Aracy Amaral.

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”, exposição destruída pelo trágico incêndio do MAM. Dividida em dois núcleos, a exposição reunia obras do artista Uruguiaio Joaquim Torres Garcia (1874-1949), comum 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 e em outro núcleo obras recentes de 26 artistas latino-americanos vivos na data da realização da mostra. A exposição foi uma tentativa de pensar a vertente do construtivismo na América Latina. Uma alternativa mais “orgânica, abrangente e minuciosa nesse debate em torno do caráter construtivo ou construtivista da arte latino-americana” nas palavras de Pontual.

Ao mesmo tempo que propõe uma exposição que tem como eixo pensar o movimento concreto na América Latina, Pontual é bastante crítico nesse sentido, vendo com bastante reserva esse crescente interesse na marcação da arte latino-americana. Ponto que mais adiante, ganha mais corpo com interesse de colecionadores e museus estadunidenses em artistas concretos e neoconcretos brasileiros e latinos, construindo coleções especializadas nesse período, caso da colecionadora venezuelana Phelps de Cisneros e do Museum of Fine Arts de Houston-EUA, entre outros.

Dado essas questões proponho então a exposição *Arte Agora III: América Latina-Geometria Sensível* como esse desvio na historiografia da Arte Brasileira, uma outra possibilidade de leitura desses movimentos. Tendo em vista que foi uma exposição muito pouco debatida e estudada, mas que já apontava para algumas questões importantes, na busca da identidade brasileira pela arte, dentro de uma perspectiva da América Latina. O que vai de encontro

à tese desenvolvida por Elizabeth Catoia Varela: *Arte Concreta além da Europa: diálogos entre Brasil e Argentina através do MAM-RJ* (2016), onde Catoia traz a exposição do Grupo de artistas modernos argentinos realizada no MAM em 1953 como ponto para articular as trocas existentes entre os artistas concretos na América Latina.

A Geometria na América Latina, seu caráter sensível como Pontual propõe no Arte Agora III, é uma exposição que para além das questões do trágico incêndio do MAM, precisa ser inserida como um desvio, nessa cartografia da história das exposições no Brasil, assim como proponho neste artigo. Uma tentativa de imaginar outras leituras que não as já estabelecidas pela Historiografia da Arte, não por anulação ou oposição, mas imaginando novas possibilidades a fim de complexificar e ampliar o debate em torno da História da Arte no Brasil que tem na História das exposições um campo amplo e potente.

**Ornela Barisone** (Universidad Nacional de San Martín / CONICET)

### **Redes experimentales y archivos: la participación brasileña en la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69**

Este trabajo analiza la participación brasileña en la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69, realizada en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires y organizada por Jorge Romero Brest y Edgardo Antonio Vigo desde Argentina. Se inscribe en los intereses del grupo de investigación Geopolíticas institucionales: arte en disputa a partir de la posguerra, que reúne investigadores de diferentes instituciones de enseñanza superior de Brasil y del exterior.

El objetivo del trabajo es mapear y analizar las redes experimentales y archivos que se configuraron a partir de la participación brasileña en la exposición. Se parte de la hipótesis de que la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69 fue un espacio de encuentro y debate para artistas, poetas y críticos de diferentes países, que

contribuyó a la formación de redes locales e internacionales en el campo de las artes visuales y la poesía. Por un lado, estos vínculos entre poéticas experimentales inéditos en el contexto argentino en ese entonces se valieron de la consulta a agentes culturales brasileños (Barisone, 2016, 2017). Por otro, el trabajo de archivo registra el ingreso de artistas representantes del *poema-processo* carioca, a la vez que un cuaderno inédito con gráficos de la exposición realizado por Álvaro de Sá en ese año y a propósito de la visita.

La propuesta se basa en una metodología de investigación cualitativa, que combina el análisis de documentos de archivo (catálogos, correspondencia, críticas) con entrevistas a participantes de la exposición. Se utilizará un enfoque interdisciplinario que integra la historia del arte, la crítica cultural y los estudios de redes.

Se espera que el trabajo contribuya a una mejor comprensión de la participación brasileña en la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69 y de su impacto en la formación de redes experimentales en el campo de las artes visuales y la poesía. Se espera también que el trabajo aporte nuevos conocimientos sobre las relaciones entre Brasil y Argentina en el ámbito cultural durante la década de 1960.

**Patricia Corrêa** (UFRJ)

**Nas tramas da modernização: os tecidos de Lucrecia Moyano e Fridl Loos no MAM do Rio de Janeiro**

Um dos traços mais marcantes do meio artístico brasileiro na década de 1950 foi o trânsito entre arte e design, tanto do campo das práticas criativas, quanto no campo discursivo de publicações e debates críticos. Foi uma década de experimentação e otimismo modernista, quando ainda não havia uma indústria nacional capaz de absorver a atividade projetual do design, mas já se esboçavam os primeiros movimentos para a instituição de seu ensino e se formava uma consciência do design como conceito e campo profissional.

Parte importante desse processo foi desempenhada por alguns museus que, a partir dos anos 1940, assumiram uma visão moderna da arte como interação entre linguagens tradicionais, eruditas ou populares, e linguagens mecânicas ou industriais, como o cinema, a fotografia, o design e a moda. Destaca-se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desde sua fundação em 1948 comprometido com uma concepção do artista como criador visual que tanto retifica quanto potencializa esteticamente a produção da sociedade industrial, seus ambientes cotidianos e a funcionalidade da vida social.

Entre as exposições e atividades desenvolvidas pelo MAM Rio, muitas escapam a uma definição mais estrita de arte para incluir objetos como modelos industriais, móveis, eletrodomésticos, cartazes, vestuário e tapeçaria. O interesse deste trabalho recai especificamente sobre duas exposições de artistas e designers argentinas: *Tapetes de Lucrécia Moyano Muñiz*, realizada entre agosto e setembro de 1957, e *Fridl Loos*, entre novembro e dezembro de 1958. A escolha se deve à curiosidade despertada por dois nomes hoje praticamente desconhecidos no Brasil, cujos trabalhos são muito estimulantes sob a perspectiva da política institucional desse museu e de suas possíveis relações com a história da arte e do design, do abstracionismo e do concretismo, e mesmo da arquitetura moderna no Brasil.

A primeira exposição mostrou 18 tapetes produzidos a partir de desenhos originais de Moyano, a maioria abstratos, para a Dandolo y Primi, firma tapeceira de Buenos Aires. Apesar de executados em teares manuais por tecelãs especializadas, podemos ver nesses tapetes o trânsito conceitual entre arte e produção seriada – o papel da artista que orienta a forma na indústria, que ela também desempenhou como diretora da linha industrial de vidros das Cristalerías Rigolleau em seu país. Na segunda exposição, a pintora e figurinista Fridl Loos, migrante austríaca que se fixou como modista na Argentina a partir de 1940, mostrou 33 obras entre colagens, têmperas e fotogramas, além de amostras de tecidos estampados e roupas desenhadas por ela, exibidas em três desfiles ao som de

“música concreta”. Para desfilar, foram convidadas moças do meio artístico e da elite carioca.

O abstracionismo e o concretismo argentinos foram referências de primeira hora no Brasil, marcantes no MAM por meio de exposições e da presença de críticos e artistas argentinos desde o começo dos anos 1950, como Jorge Romero Brest e Tomás Maldonado. Partimos da hipótese de que as exposições de Moyano e Loos podem acrescentar complexidade à compreensão da circulação dessas ideias entre os dois países, o que reforçaria a percepção de uma mediação argentina do concretismo da Escola de Ulm no Brasil. As duas exposições, em sua condição marginal aos eventos normalmente ressaltados pela historiografia brasileira, podem trazer novos matizes ao discurso do racionalismo e seu pragmatismo industrial como traço propositivo da modernização artística nos dois países, pois mantêm conexões com as artes artesanais e decorativas, a moda e um reposicionamento do “universo feminino” como importante vetor dessa modernização.

Apesar de uma presidência e um conselho masculinos, o MAM dos anos 1950 era fortemente conduzido por duas mulheres, a diretora executiva Niomar Moniz Sodré e a diretora adjunta Carmen Portinho. Sodré começou a organizar as duas exposições simultaneamente, como revela sua correspondência com as artistas. No entanto, as exposições de Moyano e Loos de fato aconteceram com um intervalo de mais de um ano, período em que algo muito importante aconteceu: em janeiro de 1958 foi inaugurada a nova sede do MAM no Aterro do Flamengo, um edifício desenhado por Affonso Reidy e cercado por jardins de Burle Marx, dois projetos icônicos da arquitetura e do paisagismo modernos do Brasil. Em carta de 02 de abril de 1957, Sodré explicava a Loos porque preferia adiar sua exposição, mesma data da carta para Moyano em que a diretora confirmava a mostra de tapetes naquele mesmo ano. Para Loos ela afirmou ter certeza do enorme interesse que seus desfiles despertariam no Rio, por isso seria melhor esperar a inauguração do novo edifício e assim garantir que as “pessoas que importam” pudessem vê-los.

A mostra de Moyano teve uma expografia bastante tradicional, com os tapetes pendurados nas paredes da antiga sede no edifício do Ministério da Educação, em um espaço provisoriamente fechado para abrigar as atividades do museu até a inauguração da sede definitiva projetada por Reidy. As apreciações e notas publicadas na imprensa carioca sugerem que essa expografia dificultou a boa recepção por um público e uma crítica já familiarizados com as mostras de tapeçaria para parede que o museu vinha realizando desde 1952. As avaliações, predominantemente negativas, ressaltaram certa “perplexidade” com a ambiguidade das peças expostas, que se anunciavam como tapetes para o chão, porém se expunham verticalizadas, ocupando um lugar entre a pintura e a tapeçaria. Além disso, houve certa controvérsia quanto ao emprego de cores, ora consideradas demasiado vibrantes para o chão de um ambiente doméstico, ora bonitas, porém medíocres.

Parece-nos que a crítica aos tapetes de Moyano revelava um debate mais amplo e candente naquele momento, em torno do projeto da nova capital Brasília e sua utopia da “síntese das artes”. O próprio campo teórico da arte têxtil já considerara central a sua relação com a arquitetura moderna, como fizera Anni Albers ao recomendar o uso sóbrio de padrões e cores na assimilação de tecidos como superfícies na construção ativa de espaços. De fundo, estava a defesa do emprego franco e direto de materiais e procedimentos na arte, na arquitetura e no design, que deveriam convergir em uma economia de meios e formas na experiência do espaço. Já bastante envolvido no debate sobre Brasília, Mario Pedrosa, por exemplo, viu nos tapetes de Moyano uma busca por efeitos pictóricos da cor, a imitação de manchas, velaturas e degradês, na contramão da experiência da tapeçaria renovada pelas cores planas de Jean Lurçat e outros artistas modernos já exibidos no MAM. Sob esse ponto de vista, os tapetes de Moyano seriam uma saída anacrônica para a decoração, tentando encontrar sua legitimidade em certa aura pictórica, logo negando sua função construtiva em uma experiência própria do ambiente construído.

Tanto Moyano quanto Loos foram convidadas a expor no museu por serem exemplos argentinos de integração conceitual da arte no design e na moda, porém as novidades trazidas por Loos poderiam marcar uma posição mais vanguardista do museu no contexto nacional e internacional, por isso sua exposição foi de certo modo privilegiada por Sodré, que a planejou para o segundo pavimento da nova sede do museu, uma ampla sala envidraçada aberta para um terraço-jardim com vista deslumbrante para a Baía da Guanabara.

O desfile da abertura aconteceria no terraço, ao ar livre, mas por causa do tempo chuvoso foi transferido para a sala onde estavam expostos os tecidos e demais obras de Loos. A ideia, porém, não se perdeu, a beleza das modelos celebrava a beleza do edifício, dos jardins e da paisagem; os espaços fluidos de Reidy e Burle Marx reverberavam nas modelagens soltas e no caimento natural dos tecidos. Algumas peças desfiladas eram apenas tecidos sobrepostos ao corpo, pois visavam principalmente exibir os padrões de estampa criados por Loos em diálogo com suas demais obras e em certa sintonia com a defesa modernista da honestidade em materiais e processos, visível no concreto aparente e nos amplos vidros do edifício de Reidy, mas também nas silhuetas livres e despojadas na passarela. A “música concreta” vinha de um sistema eletroacústico providenciado pelo pintor concretista Décio Vieira, então professor nos cursos do MAM e sócio em um empreendimento de estampa industrial de tecidos com a gravadora Fayga Ostrower. Nos anos 1950, Loos se aproximou do concretismo argentino, expondo na galeria KRAYK em Buenos Aires, criada por músicos concretistas com o apoio de Maldonado, além de ter estabelecido uma colaboração fotográfica com o designer Tomás Gonda, migrante húngaro que logo se tornaria professor na Escola de Ulm.

Nos jornais cariocas, a exposição de Loos foi mais notada em colunas sociais ou femininas e houve grande dificuldade da crítica para análises mais elaboradas, predominando a estranheza pela introdução da moda no museu e por alguns figurinos “bizarros”, em paralelo à total ignorância do trabalho plástico da artista e algumas piadas machistas. Mas o adiamento da exposição não foi em vão, pois

coincidiu com a visita de uma “pessoa que importa”, Nelson Rockefeller, e rendeu fotografias na imprensa com Niomar Moniz Sodré e Fridl Loos ao lado do poderoso diretor do MoMa, recém-eleito governador do Estado de Nova York.

A partir de um estudo da recepção crítica dessas duas exposições baseado em ampla pesquisa em acervos documentais brasileiros e argentinos, pretendemos conectá-las às intensas trocas artístico-diplomáticas entre os dois países naqueles anos, até certo ponto tencionadas por uma disputa pela prioridade da atenção do mundo desenvolvido. Buscaremos compreender de que modo as exposições de Moyano e Loos participaram da conversão do MAM Rio em uma espécie de vitrine das políticas do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), mas sobretudo o que ambas revelam sobre os processos e debates artísticos da modernização brasileira.

## **Pedro Henrique Villi Cavallari (UDESC)**

### **Arte como experiência em cooperação internacional Brasil-Portugal**

O texto descreve parte das ações do projeto de Cooperação Internacional entre o Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, curso de Artes Visuais (licenciatura e bacharelado) a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, curso de Licenciatura em Pintura, e o Departamento de Cinema e Artes da Universidade Lusófona de Lisboa, curso de Artes Visuais, intitulado O estúdio de pintura como laboratório de Ensino e Aprendizagem em Artes Visuais: Apotheke Internacional, contemplado no edital 026/2022 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para Cooperação Internacional. O projeto se compôs, inicialmente, pela incursão internacional de quatro membros do Estúdio de Pintura Apotheke - projeto permanente de pesquisa, vinculado ao programa de extensão Apotheke em Rede presente em três universidades brasileiras (Universidade do Estado de Santa Catarina, Universidade Estadual de Londrina, Universidade Federal do Amapá) e duas portuguesas

(Universidade de Lisboa, Universidade Lusófona) – proposto e coordenado pela Professora Titular Jociele Lampert (UDESC), a partir do embasamento teórico da filosofia pragmática, do conceito de arte como experiência e da concepção artística-didática do artista-professor.

O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke articula ações de extensão, projetos de iniciação científica, mestrado e doutorado, a desenvolver ações artísticas e didáticas no campo das Artes Visuais. Incorporou, a partir de 2023, a cooperação internacional com fomento público à formação profissional de excelência e referencial Universidade Pública Brasileira, pela indissociabilidade ensino-pesquisa-extensão, egi de deste programa de extensão e dos projetos de pesquisa vinculados ao mesmo. O que, primeiramente, se configurou por meio da ação de investigadores visitantes no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA/FBAUL), em duas bolsas de doutoramento sandwich (CNPq-SWE) e duas de pós-doutoramento (CNPq-PDE) contempladas pelo edital, atualmente evolui para exposições de Artes Visuais, curadorias, projetos expositivos, projetos de pesquisa, projetos pedagógicos e ações de extensão que envolvem mais de quarenta investigadores, artistas e professores em grupo oriundo deste contexto de cooperação internacional, nos âmbitos de graduação e pós-graduação. As referidas ações são chanceladas e consolidadas 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, além de 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 ocorre a mais recente exposição organizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke, “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 Doutora Diana Godinho Costa e Professora Titular Doutora Jocielle Lampert.

Durante o biênio de 2023-2024, o projeto Apotheke Internacional desenvolve ações de ensino, pesquisa e extensão, entre as quais foram realizadas, até o momento, as três exposições mencionadas, que se caracterizam interinstitucional e internacionalmente. No âmbito acadêmico, pelo segundo ano consecutivo, sedesenvolvem projetos pedagógicos disciplinares em parceria entre a Graduação em Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) do Departamento de Artes Visuais (DAV-UDESC) e a Licenciatura em Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Já foram defendidas/realizadas, no contexto desta cooperação internacional, duas teses de doutoramento (1) e pós-doutoramento (1), visita técnica à Universidade de Lisboa, além de oito projetos de mestrado (2) e doutoramento (6) em Artes Visuais sobre este contexto, dentre os quais dois em modalidade sandwich, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Estes projetos são orientados e co-orientados por professores doutores das Universidades Do Estado de Santa Catarina, De Lisboa e Universidade Lusófona. Ademais, foram aprovados dois estágios internacionais no âmbito da Graduação em Artes Visuais (Brasil) e Licenciatura em Pintura (Portugal) a serem realizados ainda em 2024: um destes vinculado ao projeto "Residência Artística e Pedagógica" do programa Apotheke em Rede, outro fomentado pelo Programa de Mobilidade Estudantil (PROME-UDESC).

As ações do programa Apotheke em Rede se constituem a partir da filosofia de John Dewey (1859-1952) e concebem problemas de pesquisa com foco em ações de ensino e extensão universitária, em contextos de formação profissional em Artes Visuais. Estes projetos têm não apenas foco na resolução de problemas artísticos e didáticos em Artes Visuais, mas também, em formular problemas, configurando continuidade destas pesquisas por meio de teses e dissertações em Artes Visuais.

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, bemcomo 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 a problemática: 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 e especializada em Artes Visuais, tanto no âmbito da licenciatura como do bacharelado, relação pensada como cerne da questão, tem sido trabalhada em investigações de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

A nível internacional, por meio dos estágios internacionais como investigadores visitantes no Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA-FBAUL) no anode 2023, foram observadas diferenças e semelhanças entre a formação profissional emArtes Visuais entre Brasil e Portugal, o que levou a, também, o estabelecimento de estratégias dialógicas por meio do intercâmbio entre investigadores, projetos comuns e parcerias estabelecidas em forma de programas curriculares, residências artísticas e pedagógicas, assim como as demais ações supracitadas.

Observamos, neste sentido, articulação das ações do projeto Apotheke Internacional com a Formação de redes, coletivos, sociedades, grupos e outras formas de colaborações e sua agência no circuito artístico, a partir da incorporação deste projeto pelo programa de extensão Apotheke em Rede, fruto das ações do Estúdio de Pintura Apotheke que, em 2024, completa dez anos em atividade.

A existência e funcionamento consolidados neste período, com berço na Universidade Pública Brasileira, 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. O âmbito de cooperação internacional destacado pelas agências de fomento promove, então, na ponta da linha estrutural destas modalidades de formação, práticas artísticas e pedagógicas como ações pragmáticas mediante a problematização da formação em Artes Visuais.

A constituição de uma rede de conexões interdepartamentais, interinstitucionais e internacionais, caracteriza no programa de extensão denominado Apotheke em Rede, o congresso dos princípios de Dewey (1959) para uma educação democrática e experiencial. Segundo o autor, a educação pela experiência se passa no mesmo nível da linguagem enquanto acontecimento social e democrático. A distinção deste modelo de educação para com outro modelo educativo pautado no adestramento, por exemplo, 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 dá em comunidade, a significação relacionada ao meio ambiente e vice-versa, enquanto contexto imediato e mediato. A partir deste princípio, esta rede constituinte de experiências educativas, tem como epicentro significativo a experiência estética e o pensamento reflexivo. Não à toa, são estes as principais ideias que permeiam o processo artístico-didático proposto via Aula Ateliê e Microprática, como dito, procedimentos desenvolvidos pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, desdobrados às ações vinculadas ao programa Apotheke em Rede e ao projeto Apotheke Internacional.

## Referências

CAVALLARI, P. H.; LAMPERT, J. 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*. Fortaleza: 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, P. H. V.; LAMPERT, J. 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.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. *Democracia e educação: introdução à filosofia da educação*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

## Priscila Sacchettin (MAC-USP)

### Hanna Bekker vom Rath e as exposições de arte alemã no Brasil

A comunicação aqui proposta pretende abordar duas exposições itinerantes apresentadas no Brasil no início do pós-guerra. A primeira delas, “Gravura Alemã do Presente” (*Deutsche Graphik der Gegenwart*), foi inaugurada em 27 de agosto de 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A idealizadora e curadora da mostra era Hanna Bekker vom Rath, que trazia cerca de 200 trabalhos, creditados a uma seleção de 50 artistas. As obras, todas em papel, haviam sido enviadas como bagagem diplomática para o Rio de Janeiro, uma vez que a organização do evento era uma parceria entre o Instituto de Relações Exteriores da Alemanha, a galeria de Bekker vom Rath, *Frankfurter Kunstkabinett*, e a Associação Pró-Arte Brasil, representada pelo marchand e curador Theodor Heuberger. A programação da abertura contou com um discurso em português do cônsul-geral da Alemanha, Wolfgang Krauel. Hanna Bekker vom Rath também discursou, em francês, e o público pôde ainda acompanhar a exibição do filme “Nova Arte, Nova Vida”, de Ottomar Domnick. As 12 páginas do catálogo traziam, além de uma ilustração, textos de Bekker vom Rath e Heuberger.

Em relatório oficial redigido após o encerramento da exposição, o Instituto de Relações Exteriores alemão registrou o crescente interesse e apreciação pela arte alemã na América do Sul e avaliou que, embora alguns artistas já fossem conhecidos e admirados aqui (como Käthe Kollwitz, por exemplo), outros nomes hoje consagrados,

como Ernst Kirchner, Emil Nolde e Karl Schmidt-Rottluff careciam ainda de uma apresentação mais alentada ao público brasileiro. A exposição, de fato, foi bem-sucedida na promoção da arte moderna alemã no Brasil. Várias obras foram vendidas e a estimativa de público foi de cerca de 500 visitantes por dia (o encerramento da mostra ocorreu em meados de setembro).

Durante a estadia no país, Bekker vom Rath passou por outras cidades brasileiras, além de Montevideo e Buenos Aires. Era claro seu interesse em identificar novas oportunidades de exposição e fazer contato com artistas locais e personalidades do mundo da arte. O mesmo relatório do Instituto de Relações Exteriores citado acima menciona, aliás, o projeto de uma exposição itinerante de arte brasileira em Frankfurt, prevista para março de 1953. Já a correspondência de Hanna Bekker vom Rath destaca a importância do apoio de Theodor Heuberger, nome forte da Pró-Arte, associação que há anos dedicava-se ao intercâmbio artístico, literário e científico entre Brasil e Alemanha. Heuberger desempenhou um papel importante não apenas no evento em São Paulo, como também na circulação da exposição, montada em Teresópolis em agosto de 1953, e em Porto Alegre, em janeiro do mesmo ano.

Longe de ser um evento isolado, ou algum tipo de excentricidade de uma milionária europeia, a exposição “Gravura Alemã do Presente” deve ser situada no âmbito do projeto pessoal de Hanna Bekker vom Rath de atuar como uma espécie de embaixatriz informal da arte de seu país. Para compreender como tal projeto tornou-se possível e de que modoparticipava do debate artístico, diplomático e político do período, é preciso ter em mente tanto aspectos biográficos de Bekker vom Rath quanto alguns momentos-chave da história da Alemanha no século XX.

Nascida em família abastada, Hanna Bekker vom Rath (1893-1983) foi, além, de pintora, também mecenas, colecionadora, curadora e galerista. Desde a juventude, sua vida foi marcada pelo convívio próximo com diversos artistas das vanguardas alemãs, como os pintores Schmidt-Rottluff, Alexej von Jawlensky e Ida Kerkovius e a

escultora Emy Roeder. Além de apoiar os artistas através da aquisição e comercialização de obras, Bekker vom Rath oferecia-lhes espaço para trabalhar em sua residência em Hofheim am Taunus, conhecida como Casa Azul. O comprometimento com a arte moderna foi uma constante em sua vida, e manifestou-se de variadas formas, inclusive ao longo de períodos bastante turbulentos.

A partir de 1937, quando na Alemanha milhares de obras foram consideradas “arte degenerada” e confiscadas de coleções públicas, expor arte moderna tornou-se tarefa quase impossível. Durante esse período, muitos dos *protégés* de Bekker vom Rath foram perseguidos. Aqueles que eram judeus ou estavam envolvidos em atividades políticas temiam por suas vidas. Alguns fugiram para o exílio, enquanto outros, como os artistas da *Brücke*, enfrentaram crescentes restrições de trabalho e de vendas impostas pelo regime, que via nas novas propostas estéticas uma afronta à ideologia oficial. Contudo, durante os invernos de 1940 a 1943, em plena era nazista, Bekker vom Rath organizou o que chamava de “exposições secretas”, exibindo e vendendo em seu próprio apartamento berlinense obras de artistas proscritos pelo regime. Os livros de visitantes documentam a presença de figuras proeminentes do mundo da cultura, colecionadores, estudantes de arte e membros da resistência. Felizmente, as mostras clandestinas de Bekker vom Rath passaram despercebidas pelos nazistas e só foram descontinuadas devido aos pesados bombardeios sobre Berlim em 1943.

Os efeitos devastadores do Nacional Socialismo e da Segunda Guerra Mundial obrigaram a Alemanha a enfrentar uma difícil reconstrução. O país jazia em ruínas, e os artistas tinham que lidar com a escassez de materiais, de moradia, de estúdios e espaços de exposição, enquanto as coleções de arte, tanto públicas quanto privadas, estavam dispersas ou destruídas. Durante o pós-guerra, Bekker vom Rath manteve o apoio às artes. Em maio de 1947, apenas dois anos após o fim do conflito, ela inaugurou a galeria *Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath* com uma exposição das obras da pacifista e socialista declarada Käthe Kollwitz, que havia conhecido em Berlim. A galeria rapidamente se tornou um ponto de

encontro para artistas ligados às vanguardas, uma vez que muitos dos representados pelo *Kunstkabinett* eram aqueles que haviam sofrido as interdições nazistas. Sendo uma das pioneiras dentre as galerias alemãs dedicadas à arte contemporânea do pós-guerra, o *Kunstkabinett* não se limitava apenas à venda de obras, mas também fomentava a troca de ideias sobre arte moderna através de um abrangente programa de eventos. Na inauguração, Bekker vom Rath declarou sua missão de sanar a lacuna deixada pelo Terceiro Reich, educando o público sobre a arte dos últimos quarenta anos e introduzindo-o à pintura, escultura, gravura e artes aplicadas de então.

A partir de 1952, a República Federal da Alemanha pôde retomar as relações bilaterais como um estado soberano e abrir representações diplomáticas. É nesse novo contexto geopolítico que devemos compreender a atuação de Bekker vom Rath e como, agora em condições mais favoráveis, ela pôde forjar para si um papel de destaque junto à diplomacia cultural alemã, ao organizar e promover uma série de exposições com itinerância internacional entre 1952 e 1967. A colecionadora e galerista tinha como objetivo nada menos do que a reabilitação da arte moderna alemã não apenas em seu país, mas também mundialmente. Pela facilidade de transporte, Bekker vom Rath viajava principalmente com obras em papel, oriundas de sua coleção particular ou do acervo do *Kunstkabinett*. Por vezes, a lista de obras também era complementada por empréstimos de coleções públicas. As vendas, é claro, faziam parte do projeto, aliadas ao intuito principal de promover o modernismo alemão, o que passava pela construção de um intercâmbio artístico internacional. Por isso, também havia planos de que, numa etapa posterior, obras de artistas de fora da Alemanha, que a curadora conhecera durante as turnês, fossem expostas no *Frankfurter Kunstkabinett*. Ao longo dos 25 anos como “embaixatriz” da arte alemã, Bekker vom Rath organizou oito turnês expositivas em 30 localidades diferentes (incluindo cidades brasileiras), espalhadas por cinco continentes.

A segunda exposição que esta comunicação pretende abordar integra a mais longa e abrangente dessas turnês. A itinerância

estendeu-se ao longo de um ano (entre 1955 e 1956) e foi recebida em países como Brasil, Cuba, Chile, Peru, África do Sul e Índia. Sob o título "Arte Contemporânea Alemã", trazia desenhos, aquarelas e gravuras de Ernst Kirchner, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Franz Marc, entre vários outros. Em São Paulo, a exposição foi inaugurada em 16 de setembro de 1955, com a presença do cônsul alemão. Bekker vom Rath hospedou-se novamente na residência de Theodor Heuberger, assim como fez três anos antes. Em comparação à mostra de 1952, no entanto, houve certa decepção com a menor presença de visitantes e menos vendas concluídas. Encerrado o evento na capital paulista, as obras seguiram para o Rio de Janeiro onde, entre 10 de abril e 4 de maio de 1956, "Arte Contemporânea Alemã" esteve em cartaz no Museu de Arte Moderna. Novamente, o corpo diplomático alemão estava representado no vernissage, com a presença do embaixador Fritz Ollers. A exposição recebeu atenção da imprensa e também resultou em vendas.

Na comunicação aqui proposta, apresentarei a atuação de Hanna Bekker vom Rath como organizadora de exposições itinerantes de arte moderna alemã, explorando as conexões institucionais e interpessoais estabelecidas no Brasil. Pretendo ainda discutir como o meio artístico brasileiro recebeu tais exposições e como foi impactado por elas.

## **Reginaldo da Rocha Leite (UERJ)**

### **Exposição Censurada: *Les Sataniques* e o posicionamento brasileiro**

Ao tomarmos como alicerce, para o Encontro de Geopolíticas Institucionais, o tópico "Efeitos da circulação de exposições internacionais e agentes estrangeiros na cena artística do Brasil", propomos apresentar uma discussão que nos parece pertinente e desafiante, isto é, 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, nossa comunicação 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? 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 nevrálgico o artigo “A ironia de Rops”, publicado na revista *Kosmos*, por Gonzaga Duque, e mais tarde incorporado ao livro “Graves e Frívolos” (1911) como capítulo de abertura, 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 (1953), descrita no livro *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*.

Félicien Rops, artista de origem belga, teve sua infância e adolescência marcadas por peculiaridades. De uma família consolidada na indústria têxtil, Rops foi 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 também – durante os cinco anos que passou nesse colégio –, produziu várias caricaturas de seus professores, causando constrangimento e indignação no meio clerical. Posteriormente, seguiu seu caminho 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 apegava 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.

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 esquelético 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 o nosso idioma, tampouco lançamento previsto no Brasil – a dualidade é abordada como sintoma no âmbito da presença do ausente desejável.

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.

Podemos concluir nossa proposta de comunicação pensando que, ao trazer o insólito e a presença do ausente desejável 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 dopadrão. 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.

**Silvia Dolinko** (Universidad Nacional de San Martín)

**Entre México y el Cono Sur: los circuitos latinoamericanos del New York Graphic Workshop (1966-1969)**

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. Allí también realizaron ediciones de obras de Marta

Minujin, Jorge de la Vega, Marcelo Bonevardi y Luis Felipe Noé, entre otros nombres.

A lo largo de sus años de actividad en el NYGW, Porter y Camnitzer participaron en algunas instancias de exhibición en Nueva York y, en especial, en diversas ciudades de América Latina: Ciudad de México, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Caracas. En 1969, sus obras experimentales y los manifiestos 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, y contaron con el apoyo de 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, exploración de materialidades y posicionamientos políticos. En el caso de la intervención en Argentina, su participación incluyó una serie de ocho "exposiciones por correo", consideradas por Edgardo Antonio Vigo como la primera experiencia de arte por correspondencia en Sudamérica. La última actividad del NYGW fue en el marco de la exposición *Information*, en 1970, en el MoMA de Nueva York.

En esta presentación se abordarán 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, revisando su actuación en aquel momento histórico de los años sesenta y su más reciente recuperación historiográfica y curatorial en el siglo XXI.

## Thiago Spindola Fernandes (UFRJ)

### “É bonita a festa, pá!”: a experiência da imigração brasileira na Bienal de Cerveira, Portugal, 2024

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. No contexto dessas recentes experiências de imigração, 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: em 2019 havia 151 mil brasileiros com residência regularizada em Portugal<sup>59</sup> e em 2023 esse número subiu para quase 400 mil<sup>60</sup>.

Com sua dimensão comunitária, o NowHere almeja transformar o sentimento de não-lugar (*nowhere*), gerado pela experiência da

---

<sup>59</sup> SEF/GEPE. 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.

<sup>60</sup> 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.

imigração, em um uso positivo das potencialidades do aqui e do agora (*now here*). O espaço se tornou um lugar de acolhimento e representação 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. O espaço dispõe de uma galeria que é ocupada por artistas imigrantes que integram a comunidade do NowHere, além de participantes das residências artísticas lá realizadas.

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 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. Durante seis meses, realizei um trabalho de campo, acompanhando presencialmente todas as atividades realizadas no/pelo NowHere: tutorias semanais, a residência artística de inverno, palestras, montagem e abertura de exposições e exibições de filmes.

O período de pesquisa em Lisboa coincidiu com um calendário cultural marcado pelas celebrações de 50 anos do fim da ditadura em Portugal – período entre 1933 e 1974 que ficou conhecido como Estado Novo ou salazarismo, em referência a seu fundador, o ditador António de Oliveira Salazar. 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)<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Diretora-geral da Zet Galery, situada na cidade de Braga, na região do Minho.

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. Um dia após a Revolução dos Cravos, em 26 de abril de 1974, chegou em Lisboa o cineasta Glauber Rocha, interessado em acompanhar e filmar os acontecimentos. 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 para seu país 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, após ser preso e torturado no Brasil, teve de sair de lá em 1976 quando o país também entrou em uma 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 percebe-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.

O convite da Fundação Bienal de Cerveira a Cristiana Tejo para capitanear a curadoria de uma das exposições, 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, joga luz sobre a força da presença brasileira em Portugal, em especial no campo da cultura.

Dialogando com a proposta do *II Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais*, esta comunicação abordará, em primeiro momento, a dimensão comunitária e o espaço de acolhimento construído no NowHere por artistas e gestores culturais brasileiros imigrantes em Portugal e, em seguida, discutirá a proposta do coletivo para a XXIII Bienal Internacional de Arte de Cerveira, que tem a imigração como ponto central.

## Tiago Machado (IFSP)

### Cildo Meireles e Artur Barrio na Documenta11

Trata-se de analisar a participação dos artistas brasileiros Cildo Meireles e Artur Barrio na Documenta11, realizada em 2002.

Organizada a cada cinco anos, a exposição recorrente alemã detém o protagonismo na construção dos rumos da arte contemporânea. A décima primeira edição, em particular, foi um ponto de virada importante na história da instituição. Marcada pela curadoria de Okwui Enwezor, o primeiro curador não-europeu a dirigir a mostra. Tal ponto de virada consistiu não apenas na consolidação da visão do que poderia ser uma arte global contemporânea politizada, em um movimento já iniciado na mostra anterior (ocorrida em 1997, organizada pela francesa Catherine David), mas também na incorporação de temáticas propriamente contemporâneas no interior da proposta curatorial, tais como o esgotamento das democracias ocidentais na esteira dos acontecimentos do 11 de setembro, a imigração forçada, os movimentos amplos de descolonização das estruturas sociais, a crescente luta pela visibilidade de pautas identitárias e, sobretudo, a iminência da catástrofe ambiental que se desenhava com contornos muito claros no início do século XXI. Para conjugar esse conjunto complexo de temas ao cenário da produção da arte contemporânea, Enwezor apostou em um método curatorial que intencionava deslocar a autoridade isolada do curador como intérprete da exposição, noção popularizada pela própria documenta na ocasião da sua quinta edição em 1972 sob a liderança de Harald Szeemann. Enwezor, por sua vez, compartilhou a responsabilidade curatorial com seis profissionais<sup>62</sup>. Como procurarei demonstrar a tentativa de Enwezor passa pelas demandas de urgência do mundo no alvorecer do século XXI e a necessidade de construção de uma plataforma para uma arte global. Nesse sentido é que se situa a iniciativa, então inovadora, de realizar encontros/seminários meses antes da inauguração da

---

<sup>62</sup>Carlos Basualdo, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Ute Meta-Bauer, Octavio Zaya e Mark Nash.

exposição para discutir temas que seriam trabalhados nela – as chamadas “plataformas”, realizadas fora de Kassel, ao redor do globo. A exposição, ela própria, seria na verdade a quinta dessas plataformas.<sup>63</sup> 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 em torno de duas palavras então muito repetidas – “globalização” e “pós-colonial” – contudo, tendiam a destacar a impossibilidade de elaborar toda a informação trazida pela Documenta11 em função de seu gigantismo com 143 artistas, uma pletera de discussões anteriores e apenas 100 dias de duração. Como sintetizou o jornalista Adrian Searle em seu texto no *The Guardian* “Uneven, at times annoying, upsetting and even uplifting, Documenta11 isn’t a perfect show. It isn’t a perfect world.”<sup>64</sup>

A proposta da Documenta11 não se mostrava totalmente transparente à época. O compromisso de Enwezor não era com a explicitação da

---

<sup>63</sup> Platform1, Democracy Unrealized, took place in Vienna, Austria, from March 15 to April 20, 2001 in Vienna. It continued from October 9 to October 30, 2001, in Berlin, Germany, following the terrorist attacks of 9/11. Platform2, Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation, took place in New Delhi, India, from May 7 to May 21, 2001, and consisted of five days of public panel discussions, lectures, and debates and a video program that included over 30 documentaries and fiction films. Platform3, Creolite’ and Creolization, was held on the West Indian island of St. Lucia in the Caribbean between January 12 and January 16, 2002. Platform4, Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, was held in Lagos from March 15 to March 21, 2002, and engaged the current state of affairs of fast-growing African urban centers in a public symposium, along with a workshop, “Urban Processes in Africa,” organized in collaboration with CODESRIA. Over the course of one year, more than 80 international participants across many disciplines – philosophers, writers, artists, architects, political activists, lawyers, scholars, and other cultural practitioners – contributed to the evolving, dynamic public sphere that spelled out Documenta11’s attempt to formulate a critical model that joins heterogeneous cultural and artistic circuits of present global context. Platform5, the final platform, is the exhibition Documenta11 in Kassel, from June 8–September 15, 2002.

<sup>64</sup>Adrian Searle, “Being Here Now,” *The Guardian*, July 23, 2002. <https://www.theguardian.com/culture/2002/jul/23/artsfeatures>, accessed Mars 20, 2024.

diferença ou com a mera comparação entre o Norte e o Sul, por exemplo, mas sim fundada em um compromisso em demonstrar o entrelaçamento entre eles<sup>65</sup>. De tal forma que centro e periferia formariam um emaranhado no qual o fio do novelo seria o processo de globalização relacionado política e conceitualmente ao processo histórico do colonialismo. Neste caleidoscópio os “estrangeiros” que foram outrora objeto do olhar colonial poderiam agora olhar de volta para as instituições que criaram esse conjunto epistemológico ao qual os ocidentais deram o nome de Arte. Tal empreitada, de fato, não poderia ser experienciada por um visitante tradicional que estivesse predisposto a andar pela cidade de Kassel examinando as obras uma a uma isoladamente. Ao contrário, a visão desse caleidoscópio estaria presente nas obras expostas desde que examinada exatamente nessas condições, ou seja, enredada no enquadramento institucional fornecido pela exposição. É, nesse sentido que gostaria de analisar a participação “brasileira” na Documenta 11. Ou seja, examiná-la a partir da relação dos trabalhos apresentados em face do caleidoscópio formado pela exposição enquanto plataforma, mas, simultaneamente, sob o risco constante de diluição pela “máquina interpretativa” da exposição.<sup>66</sup>

A obra apresentada por Cildo Meireles na Documenta 11, foi intitulada "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 pequena fábrica para a produção dos picolés, a contratação de funcionários e vendedores, e a criação de uma logomarca específica

---

<sup>65</sup> “Entanglement, not difference, ruled Enwezor’s documenta and his reconstituted global canon of art.” Cf. GREEN, Charles; Gardner, Anthony. *Biennials, Triennials and documenta: the exhibitions that created contemporary art*. Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2016, p. 188

<sup>66</sup> Cf. Poinot, 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 Book’s / Faperj - 1a. Edição 2015*, pp.11-28.

para a obra, mas vinculada à identidade visual da Documenta11, que foi aplicada 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 Documenta 11. Artur Barrio, por sua vez, apresentou o trabalho intitulado *Uma ideia Situação interRelacionamento Subjetivo Objetivo*. O trabalho alinha-se com suas práticas anteriores, marcadas pelas intervenções efêmeras, uso de materiais orgânicos não convencionais através da criação de situações que desafiam as percepções do público e provocam reflexão, desde as convenções artísticas até questões sociais e políticas mais amplas. 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) conseqüentemente criativa a partir da tensão entre os dois pólos/e conseqüente percepção dos participantes”<sup>67</sup>. O espaço visado, embora não visitado previamente pelo artista, era o espaço social proporcionado pela exposição: “Esta Idéia Situação 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”<sup>68</sup>.

Do ponto de vista metodológico trata-se de pensar os trabalhos enquanto instalados em um espaço social definido institucionalmente pela exposição sem que isso signifique que eles corroborem ou se diluam, imediatamente, no frêmito dos 100 dias em Kassel. Embora, em qualquer exposição, ainda mais uma da magnitude da Documenta11, haja tal risco, 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

---

<sup>67</sup> Barrio, Artur. Textos, manifestos e um “texto mais recente”. Revista Visuais: Revista do programa de pós-graduação em artes visuais da Unicamp, nº 2, vol. 2, 2016, p.184.

<sup>68</sup> Idem.

conjunto. [...] Deste modo, é a exposição que se impõe como seu próprio assunto e seu próprio assunto se impõe como obra de arte”<sup>69</sup>. Em outras palavras, a história da arte e a história das exposições estão conectadas, em especial, quando se trata de produções efêmeras que, mesmo podendo ser repetidas no futuro, encontram no contexto de exposição seus limites de funcionamento, incluindo a relação com o espaço público e seus espectadores. Contudo, em que medida a exposição pode passar de plataforma expositiva, como gostaria Enwezor, a uma máquina interpretativa, às expensas dos trabalhos específicos?

## **Vanessa Cristina de Mendonça (UnB)**

### **Itamaraty - agente promotor da arte brasileira no pós-guerra**

A presente comunicação pretende trazer uma reflexão crítica sobre parte 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. Acionarei a figura do diplomata, Wladimir do Amaral Murтинho (1919 – 2002) como 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 Wladimir Murтинho, como um agenciador das artes visuais brasileiras que dinamizou a construção de redes de comunicações e circulação onde essas obras pudessem percorrer caminhos diferenciados tanto no Brasil como no exterior. Murтинho soube acionar com competência os meios para facilitação de processos nesta missão que o norteou tanto a sua vida pública como a privada, afinal o embaixador foi um conhecedor e um apaixonado pelas artes, e incluiu aqui a arquitetura modernista. Na função de moderador em ações pró-arte brasileira teve o aparelho

---

<sup>69</sup> BUREN, D. *Les Écrits 1965-2012*: volume I 1965-1995. Paris: Flammarion, 2012, p.257.

governamental ao seu lado. 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 a 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 dentro e fora do Brasil. Wladimir Murtinho, o diplomata/curador, como também é conhecido, estabeleceu parcerias intensas com diversos artistas nacionais, instituições culturais, museus e agentes culturais das décadas de 1950 e 1960. Por meio de suas atuações diplomáticas foram realizadas exposições em diversos locais como: Suíça, França, Estados Unidos, Tokio, entre outros. A figura de Tuni Murtinho, sua esposa e gravadora, foi apoio importante em muitas desses trabalhos, como pode constatar em troca de correspondência com a artista, Fayga Ostrower, desde o ano de 1953, momento em que obras de arte nacionais, principalmente das artes gráficas, eram enviadas à Suíça, para exposições importantes na divulgação e solidificação da arte brasileira no exterior. Artistas como Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Renina Katz, Grassmann, Di Cavalcanti, Milton da Costa, Ivan Serpa, Toledo 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 nesse trabalho, figuras como: Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand, Niomar M. Sodré, Oscar Niemeyer, Mario Pedrosa, Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteado, 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, 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 exposição importante que estava sendo montada em Zurique. Após, a mostra seguiria para Iugoslávia, Áustria e Alemanha. Nesta mostra também estiveram presentes os artistas Goeldi, Lívio Abramo, Grassmann e Renina Katz. Em fevereiro de 1954, Wladimir 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 Berlim, em 1955. Nesta mostra, o diplomata/curador, Wladimir Murtinho, inseriu tecidos modernos brasileiros que poderiam ser adquiridos na própria exposição. Diversos artistas brasileiros criavam estampas ou padrões para tecidos neste período. A artista Fayga Ostrower em sociedade com o pintor Decio Vieira criou a Interiores Modernos Tecidos Ltda, e com a mediação de Murtinho e do Itamaraty comercializou incontáveis estampas pela Europa. O paisagista 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* de Berna (Museu de Belas Artes). Para o ano de 1955/1956 as articulações eram para o projeto de uma exposição individual de Burle Marx, que segundo Murtinho “...cujo trabalhos estão interessando enormemente... por isso o mais exportável dos artistas” (Murtinho, 1954).

Continuamente a esses acontecimentos, foram implementadas ações do Itamaraty na construção de uma nova identidade nacional, ligada ao imagético de riquezas naturais, e prosperidade econômica nacional como por exemplo, a construção de Brasília, a transferência da capital, e o cultivo do Café brasileiro, com exportações em alta nesse momento. Neste panorama aconteceu o projeto do Itamaraty com a multinacional francesa, Rhodia para a criação da “Coleção Rhodia Tecidos de Artistas”, onde por meio de desfiles shows e cruzeiros internacionais, foi feita a internacionalização da moda nacional, com tecidos estampados por artistas e pelos primeiros estilistas brasileiros, com o intuito de propagar nossa “identidade

nacional” e avanços 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. A coleção de estampas têxteis, Brasilianas, do artista Genaro Carvalho, foi outro empreendimento impulsionado pelo Itamaraty, assim como as criações de estampados da fábrica Bangu, onde um grupo de cem gravadoras e gravadores criavam os padrões exclusivos da marca. A fábrica Bangu foi umas das nossas estrelas da indústria têxtil nacional, chegando a comercializar seus tecidos estampados com estilistas franceses.

Simultaneamente, Brasília, trouxe ao cerrado a figura do diplomata Wladimir Murtinho, 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 nova capital. Responsável pela elaboração e construção do projeto do “Palácio dos Arcos”, como os candangos o batizaram, executou a curadoria das obras que integrariam a nova casa do Itamaraty, incluindo móveis, obras de arte, e decoração do palácio. Em uma conferência de 2002, o embaixador Wladimir Murtinho relatou detalhadamente a concepção da planta e a localização de cada espaço foi pensado simultaneamente com a sua função dentro do palácio. Corredores foram pensados para exercerem a função de uma galeria de arte. O Palácio do Itamaraty, como hoje é denominado, é um projeto que foi executado através de uma rede ampla de trabalhadores e da poética 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 é ativa até os dias atuais.

A concretização desta análise sobre a atuação do Itamaraty como uma agência de fomento na criação de redes de circulação das artes visuais brasileiras, será fundamentada no estudo de referências teórico metodológicas da historiografia da arte brasileira. Aracy do Amaral, Mario Pedrosa, Fayga Ostrower, Paulo Herkenhoff, Frederico de Moraes, entre outros, juntamente a uma coleção de elementos coletados durante o processo de pesquisa nos quais cito:

correspondências entre Wladimir Murtinho e Fayga Ostrower, críticas e periódicos da época, conferência de Murtinho, na Associação de Arquitetos do Brasil.

Em síntese, pretendo refletir sobre a amplitude e consistência da participação da diplomacia brasileira em operações geopolíticas com o intuito de propiciar a circulação da arte brasileira, a partir dos anos de 1950.

### **Vera Beatriz Siqueira (UERJ) / Stefania Paiva (UERJ)**

#### **Exposição A Nova Crítica: Frederico Moraes e o circuito expositivo no Rio de Janeiro**

Propomos discutir, nesta comunicação, o evento “A Nova Crítica”, de Frederico Moraes (1936-), montado na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1970. A mostra é resultado de uma ação crítica de Moraes a partir do ciclo de exposições “Agnus Dei”, do qual participaram Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, realizado no mesmo ano e na mesma galeria. Em “A Nova Crítica”, Moraes questionava os limites entre os papéis do crítico e do artista.

Nascido em 1936 em Belo Horizonte, Frederico Moraes mudou-se para o Rio de Janeiro em 1966, cidade onde se baseou e desenvolveu boa parte de sua trajetória profissional. Sua atuação está relacionada a alguns dos mais importantes eventos artísticos ocorridos no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970 sobretudo, mas se estendendo até os dias de hoje. São iniciativas pioneiras e formadoras do que compreendemos hoje como arte contemporânea, incluindo a manifestação Do Corpo à Terra (1970), em Belo Horizonte, a exposição da “Nova Crítica” Agnus Dei (1970), no Rio de Janeiro, os projetos Arte no Aterro (1968) e Domingos da Criação (1971), também no Rio de Janeiro, como exemplos pontuais da sua atuação inventiva e desafiadora.

Crítico de arte, curador, historiador e artista, exerceu esses papéis de maneira híbrida, contestando as linguagens, as ferramentas e os lugares de atuação. Frederico Moraes agiu com propósito de dessacralizar o espaço museológico trazendo o público não apenas para habitar o museu e seu entorno, mas estimulando o contato com materiais e linguagens artísticas a fim de transformar a experiência da arte em uma ação de participação e criação. Realizou dezenas de exposições, propôs obras audiovisuais como ensaios críticos, ainda publicou mais de 50 livros e catálogos de arte. Tornou-se uma figura complexa, com uma atuação múltipla, cuja presença marcante e longeva se apresenta como chave para a compreensão da formação crítica, curatorial e artística dos últimos 60 anos no Brasil.

Ainda em Belo Horizonte, fez parte do grupo que ficou conhecido como *Geração Complemento*, importante núcleo de crítica de cinema que contava ainda com Silviano Santiago e marcou a cena cultural de Minas Gerais nas décadas de 1950/60. No Rio de Janeiro atuou como professor, gestor de instituições culturais, curador, cronista, crítico de arte, com forte presença nos Salões onde despontavam a maioria dos artistas durante as décadas de 1960 e 70.

Exercendo a crítica de arte desde 1956, colaborou com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos, da Europa e da Austrália. Participou 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), *Ramirez Villamizar: constructor de utopias* (MAM de Bogotá, 1984).

Uma de suas ações mais radicais foi a exposição A Nova Crítica, em 1970, na Petite Galerie, que teve origem na mostra “Agnus Dei”, da qual participaram Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz. Como crítica ao ciclo de exposições dos três artistas, Frederico realizou essa ação considerada seu primeiro trabalho como “crítico-visual”. A ideia era que a exposição tivesse três horas de duração. No entanto, momentos após sua abertura, a polícia tomou conta do local e fechou a mostra.

Em “Agnus Dei” Cildo Meireles havia apresentado Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola (1970) e fotografias da obra Totem-monumento ao preso político (1970), realizada meses antes em Belo Horizonte, na qual o artista queimava galinhas amarradas em um mastro. Frederico Moraes procurou, então, a fábrica da Coca-Cola e levou até a galeria 15 mil garrafas do refrigerante, em mais de 600 engradados. O chão foi tomado pelas garrafas, que criaram um grande contraste com as únicas três que tinham recebido os silks de Cildo. Uma papeleta branca, colada por Frederico, na base das três garrafas, dizia: “Quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA”. Frederico reconhecia a qualidade do gesto de Cildo Meireles, mas ao mesmo tempo pretendia com sua ação mostrar que o circuito a que o artista se referia, massivo e potente, não seria afetado por aquelas tentativas de inserção. Às fotografias de *Totem-monumento*, acrescentou um texto que comparava as galinhas queimadas aos que se autossacrificavam no Vietnã, além de transcrever um texto bíblico sobre Abraão. Ainda em 1970, o artista Cildo Meireles produziu a obra, “Introdução à Nova Crítica”, composta por uma cadeira em branco, cravejada de pregos em seu assento. Segundo o artista, o trabalho seria uma continuação do diálogo entre o crítico e o artista.

A artista Thereza Simões, por sua vez, havia proposto em “Agnus Dei” uma mostra composta por telas em branco. Frederico usou do mesmo recurso e levou três telas a diferentes pontos do Rio de Janeiro. A primeira foi 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 foi deixada num bar no bairro da Glória, próximo à região da Lapa. A terceira foi instalada num banheiro do bar Jangadeiros, em Ipanema, onde se reuniam os intelectuais cariocas. Na Tijuca, quando escreveram o primeiro palavrão na tela, o dono do bar retirou-a e partiu-a em pedaços. A tela deixada na Glória foi roubada e não pôde ser recuperada por Frederico. Aquela que ficou em Ipanema foi completamente pintada, desenhada e escrita, assim como as paredes do banheiro onde estava. Frederico reuniu, então, os remanescentes das telas e integrou-os na exposição. A proposição de Guilherme Vaz

em Agnus Dei foi criar um edital que decretava que todo visitante que adentrasse o espaço expositivo teria seus bens desapropriados. Um outro edital, desafiando aquela medida, foi criado por Frederico, como resposta.

Muito já se falou sobre essa mostra. Interessa-nos, no entanto, pensar na rede de críticos, artistas e marchands que se forja nesse momento da arte brasileira e seu impacto em termos de dinamização do circuito cultural e de formulação de valores estéticos e de resistência política no momento mais agudo da ditadura militar brasileira. “A Nova Crítica” defendia uma crítica aberta, que não fechava o sentido da obra por meio de julgamentos e que também não se encerrava num texto, mas em outros textos, em outras obras e mesmo em outras exposições. Frederico Morais, ao atuar a partir dessas críticas, obras, intervenções, respostas, não reclamava para si o estatuto de artista, mas certamente questionava os limites de atuação desses agentes culturais. Os estatutos, imóveis e limitantes, não lhe interessavam. Seu trabalho estava no limiar, no espaço comunicante.

Em nenhum momento, Frederico Morais pensou que o evento pudesse evoluir para um *happening*, mas o público assomou à galeria, caminhando sobre as garrafas. O artista Antonio Manuel chegou a urinar numa delas. Uma foto na qual aparecem o crítico Mario Pedrosa, o escultor Jackson Ribeiro e o próprio artista urinando serviu de base para um dos trabalhos de Antonio Manuel. Essa exposição-comentário, como descreve o crítico, adotava as mesmas táticas dos artistas criticados, foi muito mais que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois Frederico Morais se apresentava 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. Mais do que o crítico, ali estava o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico.

Analisando o percurso do crítico, é possível observar que o entrecruzamento a partir da crítica de arte, cinema, jornalismo, gestão institucional, atuação como artista e propositor de eventos

culturais fez de sua presença na arte brasileira objeto de estudo e reflexão. As diversas redes nas quais Morais circulou ficaram marcadas por sua ampla visão de alcance, fazendo dele um agente confluyente, um propositor de vanguarda que olhava para o que não existia catalisando situações que nasceram a partir de suas intervenções. Como um agente pivotal, torna-se uma figura central capaz de perceber a produção artística do seu tempo convergindo em eventos históricos, globais e essenciais.

## Referências

- COELHO, Guilherme. *Um domingo com Frederico Morais* (filme), Direção de Guilherme Coelho. Rio de Janeiro: Matizar, 2011.
- FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.
- SEFFRIN, Silvana (org). *Frederico Morais - Coleção Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

## Verónica Tejeiro (UBA-UNTREF)

### **Territorio dialógico transnacional: artistas brasileiros en el Centro de Arte y Comunicación en los 70**

Fundado en Buenos Aires en 1968, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) dirigido por Jorge Glusberg, (1931-2012) creció durante la década siguiente hasta convertirse en uno de los espacios más destacados en la promoción del arte experimental latinoamericano.

En la época central de sus actividades (1970-1979), Glusberg trazó una red de colaboración con artistas e instituciones locales, regionales e internacionales interesadas o directamente vinculadas a las prácticas experimentales, con los que compartió búsquedas y programas similares. El objetivo era incentivar la producción y exhibición de propuestas en el cruce disciplinar entre las tendencias más recientes

del arte y la comunicación, apoyándose en la búsqueda de lo interdisciplinario al convocar a artistas, arquitectos, diseñadores, músicos, matemáticos, semiólogos y otros profesionales.

Si bien la participación de artistas brasileños había sido escasa en los primeros años del Centro<sup>70</sup>, la voluntad de consolidar un arte regional para América Latina hacia 1971 se vuelve uno de sus objetivos principales. Para Glusberg, tal unión no estaba basada en aspectos formales sino en “problemáticas en común”.

Además del vínculo con el crítico de arte y gestor cultural Walter Zanini (1925–2013) ya estudiado por Luiza Mader Paladino (“Intercâmbios institucionais: a trajetória de Jorge Glusberg no Brasil”, *Caiana*, N° 9, 2016), otro vínculo fundamental entre el CAYC y la vanguardia artística brasileña de esos años se produjo a través de la crítica, curadora e historiadora del arte brasileña Aracy Amaral (1930). Figura fundamental en el proceso de elaboración de un relato sistematizado y establecido de lo que es (y se definió por) *arte latinoamericano* durante los años 70, resulta clave trazar los intercambios que se establecieron en el eje Buenos Aires–San Pablo a través suyo.

Amaral y Glusberg establecieron un intenso diálogo para compartir exposiciones, articular la visita de artistas e intelectuales internacionales, y mediar en propuestas e invitaciones para participar en seminarios y congresos. La presencia de artistas e intelectuales

---

<sup>70</sup> En julio de 1971 se inaugura la *Expo Internacional de Proposiciones a realizar. Investigaciones poéticas*, organizada por Edgardo Antonio Vigo en colaboración con Elena Pelli y Clemente A. Padín, en la que participaron 28 artistas internacionales ofreciendo un panorama de las prácticas experimentales. Aquí participan: Wladimir Dias-Pino (1927 - 2018), uno de los poetas más importantes de la tradición de la poesía concreta y pos concreta brasileña; Álvaro de Sá (1935-2001), uno de los fundadores del movimiento Poema/processo; Neide Dias de Sá (1940), fundadora y única mujer del movimiento Poema/processo y los escritores João Felício dos Santos (1911-1989) y José Neumann Pinto (1951). Fue Vigo quien reunió a artistas experimentales de todo el mundo quienes presentaron obras que abarcaban desde lapoesía visual hasta medios electrónicos para la poesía sonora.

brasileños en el CAYC formó parte del programa institucional de apoyo y difusión del arte latinoamericano.

De acuerdo con la documentación consultada en los archivos, el vínculo entre Amaral y Glusberg se inició en 1972. Este es un año clave en la consolidación del *arte de sistemas* como estrategia de promoción internacional del CAYC. Luego de la presentación de *Arte de sistemas* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, julio de 1971), en la que no hay participación de artistas de Brasil, en septiembre del año siguiente se inaugura *Arte de Sistemas II* en la que se presentan obras de Antonio Henrique Amaral, Waldemar Cordeiro, Antonio Dias. En simultáneo, se presenta *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, exposición del Grupo de los Trece, colectivo de artistas del CAYC junto a con diversos invitados en la que debatían sobre una identidad regional con la que comienza una intensa itinerancia por distintas ciudades latinoamericanas y europeas.

Pero además de estas participaciones de artistas brasileños en las propuestas curatoriales regionales, el CAYC fue la plataforma de presentación de artistas individuales y panoramas de tendencias del arte experimental realizado en Brasil.

*Expoprojeção 73*, célebre exposición organizada por Amaral y presentada en junio de 1973 en las salas del Grupo de Realizadores Independientes de Cine Experimental (Grife), en San Pablo, fue la primera muestra en visitar la sede porteña. Esta exposición fue una de las primeras iniciativas curatoriales en Brasil que reunió obras audiovisuales y obras sonoras resultantes de prácticas experimentales con los nuevos medios de entonces –diapositivas, películas en super 8 y 16mm–. La exposición reunió a dos generaciones: artistas de trayectoria y experiencia consolidada con la abstracción geométrica –como Hélio Oiticica (1937-1980), Décio Pignatari (1927-2012) y Lygia Pape (1927-2004)– y una nueva generación que es testigo del concretismo y el neoconcretismo y comienza a experimentar con el pop art, el minimalismo, el arte conceptual y el arte povera. Este grupo incluye a Artur Barrio (1945), Carlos Vergara (1941) y Claudio Tozzi (1944).

Los nuevos medios facilitan la itinerancia de las muestras en un formato estandarizado y reproducible. Junto a la experiencia de *Hacia un perfil del arte latinoamericano* mediante las heliografías, en otras exhibiciones la difusión de obras audiovisuales permite/facilita la proyección internacional.

En febrero de 1973, Amaral visita Buenos Aires y en una reunión con Glusberg le comenta el proyecto de la proyección e inmediatamente él mostró interés para presentarla en el CAYC. En la correspondencia con los distintos artistas para organizar la exposición, Amaral comparte el pedido del CACY para presentar la exposición en Buenos Aires. En julio de 1973, Amaral recibe una carta de Glusberg en la que éste le agradece el envío del catálogo y la invita a realizar la exposición en Buenos Aires. Al mes siguiente, Glusberg recibe la respuesta en la que Amaral informa que podría realizar la exposición en la sede del CAYC en diciembre.

*Expoprojeção 73* se presentó el 11 y 14 de diciembre en Buenos Aires, y su anuncio se realizó entre otros medios a través de las gacetillas de trabajo editadas por el CAYC (GT 323 y 324).

Días antes, en noviembre se presentaron tres filmes de la serie *La ilustración del arte* de Antonio Dias en la sede del CAYC (GT 313) Tras su participación en las muestras colectivas *Arte de Sistemas* (1971), y *Arte de Sistemas II* (1972).

En enero de 1974, Glusberg asiste a *Open Circuits. International Conference on the Future of Television*, en el MoMA neoyorquino, en donde se reunieron videoartistas, cineastas, curadores, y críticos, entre otros, para discutir los problemas y perspectivas de la televisión y el vídeo. Glusberg participó para debatir la situación latinoamericana de ese medio, y presentó filmes y videos argentinos realizados por Ediciones del Tercer Mundo, la cooperativa que se había creado en el CAYC un año antes.

Unos meses después, en julio de 1974, Amaral y Glusberg organizan la muestra *Vanguardia Brasileña 74/Brasil 74*, con cerca de 70 trabajos de artistas jóvenes de las “tendencias más características del arte

plástico brasileño actual: arte ecológico, arte pobre, arte de acción y arte mágico” entre ellos Mauricio Andrés Ribeiro, Mario Cravo Neto, Donato Ferrari, Eduardo Fonseca, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Julio Plaza, Federico Morais, Amélia Toledo, Arthur Barrio, Claudio Tozzi. En agosto, la muestra se presenta en la sede del Club Universitario de la ciudad de La Plata, donde los artistas y la crítica viajan para dialogar con los artistas locales, entre ellos Edgardo A. Vigo. En la exposición, el formato audiovisual se presenta con obras de los más variados soportes/ formatos al tiempo que se propone como medio autónomo de expresión.

En diciembre de 1974, junto a la presentación de *Arte de Sistemas en Latinoamérica* en el ICA Londres, tuvo lugar una jornada que funcionó como el primer Encuentro Abierto Internacional de Video.

En este trabajo, nos interesa pensar las muestras *Expoprojeção 73*, y posteriormente *Brasil 74*, como una prefiguración a los Encuentros Abiertos Internacionales de Video, y pensar los rasgos singulares en los que se presentan estas obras en el CAYC.

En marcado contraste con el discurso predominante de la década de 1970 que celebraba la ruptura radical con el cine que prometían las novedosas posibilidades tecnológicas del vídeo, en el CAYC el vídeo parece perpetuamente perseguido por su predecesor tecnológico, que emerge como su contenido y su marco. Además, como ha señalado María José Herrera, la tecnología del film y del vídeo existía en el CAYC como un medio didáctico y promocional, tanto como artístico, ya que la institución lo utilizaba para documentar y publicitar sus actividades<sup>71</sup>.

El análisis de estas propuestas nos permitirá construir un panorama que busca comprender este rico entramado de intercambios artísticos e institucionales, enriqueciendo la mirada sobre este

---

<sup>71</sup> Véase María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino: Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burucúa, ed., *Nueva historia argentina: Arte, sociedad, y política*, vol. II (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 13.

período en el que se produjeron extensos debates estético-políticos sobre el arte en general y el arte latinoamericano en particular.

