UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

LEONARDO CARVALHO BERTOLOSSI

ARTE ENQUADRADA E GAMBIARRA:
IDENTIDADE, CIRCUITO E MERCADO DE ARTE NO BRASIL
(ANOS 80 E 90)

São Paulo
2014

Arte enquadrada e gambiarra:
identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)

Leonardo Carvalho Bertolossi

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Doutor em Antropologia Social.

Área de Concentração: Antropologia Social

Orientador: Prof. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo, 2014

Folha de Aprovação

Leonardo Carvalho Bertolossi

Arte enquadrada e gambiarra:
identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

Aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora:

Titulares:

Profa. **Lilia Katri Moritz Schwarcz** (PPGAS/USP) – Presidente da Banca: _____

Prof. **Glaucia Kruse Villas Bôas** (PPGSA/UFRJ): _____

Prof. **Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior** (PPGArtes/UFC): _____

Prof. **Ana Paula Cavalcanti Simioni** (IEB/USP): _____

Prof. **Domingos Tadeu Chiarelli** (ECA/USP): _____

Suplentes:

Prof. **Vagner Gonçalves da Silva** (PPGAS/USP): _____

Profa. **Lisette Lagnado Zweek** (EAV/Parque Lage): _____

Prof. **Luiz Fernando Dias Duarte** (Museu Nacional/UFRJ): _____

Profa. **Ilana Seltzer Godstein** (UNIFESP): _____

Prof. **Aginaldo Aricê Caldas Farias** (FAU/USP): _____

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho

Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90) / Leonardo C. Bertolossi – São Paulo: USP, 2014.

261 f.

Orientador: Lilia Katri Moritz Schwarcz

Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS, São Paulo, 2014.

1. Arte Contemporânea no Brasil. 2. Antropologia da Arte. 3. História da Arte. 4. Campo Artístico Brasileiro.

I. Schwarcz, Lilia (orient.). II. Universidade de São Paulo. III. Título.

Aos espíritos livres.

Agradecimentos:

Foram 5 anos emocionantes. Quando inventei de ir para São Paulo fazer doutorado na USP, não pensei muito no que estava fazendo. Fui mesmo num clima de aventura. Já tinha olhos para essa universidade, que sempre me pareceu ter um papel central na formação de intelectuais, pensadores, cientistas e humanistas no país. Mas não sabia o que seria morar em São Paulo. E tive a sorte de conhecer pessoas incríveis que me fizeram ser *outros*, aprendi muito com elas. Aprendi muito nessa cidade e universidade. As pessoas para agradecer são tantas, que nem sei por onde começar.

Pois começo pelos amigos que fiz em São Paulo, pelas histórias maravilhosas que vivemos, pela companhia, pela presença e pelas risadas. Jacqueline Moraes Ferreira, Marina Barbosa, Denise Pimenta, Ana Letícia Fiori, Camila Mainardi, Leide, Raphael Sabaini, Jorge Luiz Campos, Bruna Nicodemos, Renato Lemos, Diana Mateus, Marisol Marini, André Senes, Laurita, Bruna Triana, Paulo Santana, Hugo Calixto, Luisa Valentini, Natália Lago, Michael Mendes, Milena Estorniolo, Ilana Goldstein, Alexandre Bispo, Henrique Antunes, Gustavo Saggese, Júlia Goytacá, Natália Fazzioli, Marina Rebeca, Iolanda de Oliveira, Bruno Barbosa, Rui Harayama, Bruno Puccinelli, Daniel Maganha, Michele Escoura, Fernando Martins, Carlos Filadelfo, Ramon Reis, Almir “Gota”, Pepe, Rebeca Ferreira, Enrico Spaggiari, Rosenilton Oliveira e Luis Sturian, obrigado pelo carinho e pelo apoio em momentos difíceis, por terem existido em São Paulo ali ao lado, sempre que necessário. São Paulo teria sido uma cidade muito mais opressiva sem a presença doce e generosa de vocês.

Na USP também devo me lembrar de mais gente. Sobretudo dos professores Júlio Simões, Dominique Gallois, Laura Moutinho, Renato Sztutman, Rose Satiko, Fernanda Peixoto, Beatriz Perrone-Moisés, e Marta Amoroso que foram bons interlocutores, sempre disponíveis. Foram aulas incríveis, conversas e dicas preciosas para a vida e para a tese. Agradeço também ao Heitor Frúgoli, José Guilherme Magnani, Heloísa Buarque de Almeida, Stelio Marras e Vagner Gonçalves da Silva pelas gentilezas cotidianas. Ivanete, Rose, Soraya e Celso, obrigado por me “salvarem” quando eu me esquecia de refazer a matrícula no *Janus*, quando tinha algum pepino, dúvida ou problema da burocracia de cada dia. Ao pessoal da “tia Bia” pelo café, conversas e alegria das tardes. Ao Piauí, por fazer perceber outros sotaques na vida, uma USP alternativa.

No grupo da Lili também tive boas trocas, a conversa era boa e o papo sempre instigante. Estava às voltas com uma galera muito diferente entre si e todos muito argutos e afinados nos encontros do Etno-História. Eduardo Dimitrov, Bernardo Machado, Lais Miwa, Luis Felipe Hirano, Eduardo Dullo, Samantha Gaspar, Anouch Kurkdjian, Bruna de la Torre, Claude Papavero, Ricardo Teperman, Tatiana Lotierzo, Maurício Acuña, dentre os novos e os antigos, valeram as etno-conversas!

Entre indas e vindas entre Rio e São Paulo, meus amigos cariocas sempre estiveram presentes – como não! – para alegrem a estupidez da vida e do trabalho, de forma sempre leve e despojada, estávamos todos em casa. Tatiana Almeida, Rafael Lima, Raquel Pret, Ana Paula Chaves, Tatiana Minovares, Raphael Giammatey, Felipe Magaldi, Gustavo Souza, Jorge Victor, Sílvia Barbosa, Mariana Ribeiro, Mayã Martins, Emir Hamam, Nataraj Trinta, Prisciline Altoé, Leo Stefano, Vinicius Possal, Alan Athayde, Anderson Felix, Leonardo Rugani, Monica Klemz, Clariana Morato, Alex Triete, Daiana Crus, Mauro Hussein, Fabio Egger, Renata Soares, Felipe Moura, Fernanda Crespo, Érika Nascimento, Gabriela Miranda, Mariana Ferreira, Gisele Lannes, André Zuzarte, Rique Meirelles, Angélica Boy, Isabela Fraga, Priscila Serejo, Denise Gouvêa, obrigado pela escuta, pela força na tese, pela paciência, pelos momentos bons, pelas cervejas quando eu estava duro, por tudo!

Aos amigos estrangeiros, mas muito familiares, pela acolhida em suas casas e o carinho do reencontro, pela amizade que construímos (e não tem distância que faça esse afeto se perder): Felipe Morales Cid, Pato Paredes, Sergio Ortega, Christopher Collins, Emily Skeels, G. Emmanuel Hernández, *thanks, muchas gracias!*

Essa tese só foi possível pela extrema ajuda advinda não apenas das minhas amizades, mas dos meus interlocutores no campo, os tais ‘nativos’, a galera das artes que gentilmente me concedeu entrevistas e me narraram um pouco de suas vidas, memórias, indagações e fantasias... Ganhei muitos livros incríveis, pistas de revistas e arquivos a procurar, indicações de pessoas importantes para conhecer e entrevistar. Foi um privilégio poder ouvir e sentir o mundo das artes com vocês, a partir do vosso ponto de vista. Adriano Pedrosa, André Millan, Carlos Contente, Daniel Senise, Ernesto Neto, Fernanda Feitosa, Glória Ferreira, Gustavo Rebello, Inês Sadalla, Jac Leirner, Lauro Cavalcanti, Leda Catunda, Lisette Lagnado, Luisa Strina, Luiz Alphonsus, Luiz Camillo Osório, Márcia Fortes, Marcos Vinícios Vilaça, Miguel Chaia, Nelson Leirner, Nuno Ramos, Paulo Pasta, Tadeu Chiarelli, Thomas Cohn, Wilson Lázaro, Agnaldo Farias e Rodrigo Naves, essa pesquisa é sobre e para vocês.

Agradeço ainda aos professores João Kamita Masao, César Tovar, Sérgio Bruno Martins e Antonio Edmilson, da pós em História da Arte na PUC-Rio, que comecei neste ano, pela bolsa, pelas ideias e pistas para o doutorado. Fazer esse curso na reta final fez toda a diferença. E um agradecimento especial para todas as meninas da turma, divertidíssimas, bendito fruto entre as mulheres que eu era.

Agradeço também ao CNPq por ter financiado essa pesquisa, minha vida e experiências profissionais em São Paulo, assim como os congressos no país e no Exterior que tive a oportunidade de participar.

Por fim, os agradecimentos especiais. Agradeço o auxílio de Diana Mateus, Marina Barbosa, Ana Paula Chaves e Sidney Féher na transcrição de parte das entrevistas. Foram tantas, que algumas eu nem pude usar neste trabalho (ficarão para os futuros). Para Luísa Valentini um beijo cheio de axé por me ajudar com o *abstract*. Ao Rafael Vasconcelos pelo *help* fundamental com o caderno de imagens na reta final.

Agradeço o apoio *psi* de Clara de Góes no Rio, e de Gecilda Lopes em Sampa. Obrigado pela escuta, pela amorosidade e por me ajudarem a inventar novos olhares, decerto poéticos, para os “grandes” pequenos sustos do percurso.

Como não poderia deixar de ser, um agradecimento muito especial para Marina Barbosa. Marina foi minha irmã, “marida”, cúmplice, *roommate*, foi *um tudo* em Sampa para mim. Obrigado pela paciência, por me salvar nos perrengues, por sua calma inspiradora e por seu coração gigante. Eu te amo e torço muito por você.

E o que dizer de Lilia Schwarcz? “Lili”, como gosta de ser chamada, é uma das pessoas mais bonitas e incríveis que já conheci. Meu carinho, respeito e admiração por ela é tão grande, que nem sei ao certo o que dizer e por onde começar. Lili sempre esteve presente. Me ajudou sempre que possível, sempre esteve solícita. Sempre aberta, gentil, generosa, paciente, humilde e bem humorada. Essa pesquisa foi muito atribulada e sem o apoio incondicional dela, eu não teria definitivamente conseguido concluir essa etapa. Lili foi mais que uma mera orientadora. Foi muita das vezes “mãezona” e uma grande amiga. Aprendi muito com Lili não apenas sobre os muitos temas que ela – eruditíssima – domina, mas na maneira como encarar a vida. Um jeito que só ela saber ter. Uma amorosidade e abertura às diferenças incomum, uma inteligência sensível, livre e leve, uma vontade de experimentar, produzir, aprender e se renovar, inspiradoras. Muito obrigado por tudo, Lili. Mesmo.

Agradeço também o apoio irrestrito dos meus pais, Janete e José Luiz. E o interesse e o carinho do meu irmão e cunhada, Pedro e Bárbara. No percurso do doutorado eu virei tio, mas nem pude curtir direito a Alice, já com um ano e alguns meses, vou entregar essa tese, “minha filha”, e curtir minha sobrinha. Aos meus pais eu agradeço por terem me empurrado para o conhecimento. Meus pais são comerciantes, não tem formação acadêmica, mas inventaram que isso poderia ser um caminho. Estou concluindo o doutorado e se cheguei até aqui, isso se deve ao entusiasmo, respeito e admiração pelo meu trabalho e esforço, pela força e empurrões que me deram, pela tentativa de entender e ajudar sempre que possível, à sua maneira.

Obrigado a todxs aqui por terem participado e me apoiado no percurso, cada um à sua maneira e intensidade, com ou sem intencionalidade. Se fica algo além das muitas letras e laudas que se seguirão adiante, são as experiências partilhadas que fazem esse trabalho ser povoado por muitos.

Resumo:

Essa tese é uma etnografia das ideias, práticas, histórias, memórias, teorias nativas, conflitos, desigualdades, imaginações e experiências de artistas, críticos, curadores, galeristas e colecionadores brasileiros ao longo dos anos 80 e 90. Embora o escopo temporal e espacial oscile, ancoramo-nos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, e na interseção entre o circuito e o mercado primário de arte contemporânea brasileira nestas décadas. O trabalho aborda diversos temas e problemas acessados através do meu campo em galerias, museus, bienais, bibliotecas, arquivos públicos e privados, cursos de história da arte e depoimentos.

Dentre os objetos tangenciados, se destacou: o retorno internacional à pintura, a invenção da geração 80 e sua relação com o mercado; as exposições “*Primitivism in the Twentieth Century*” no MoMA, em Nova York, em 1984, e “*Magiciens de la Terre*”, no Centre Pompidou, na França, em 1989; a redescoberta do corpo, do eu e da narrativa nos anos 90; a arte abjeta e suas principais exposições internacionais; a Bienal de São Paulo “Antropofágica” de 1998; a internacionalização da arte brasileira na Europa, Estados Unidos e América Latina; a trajetória e as contendas entre diferentes gerações de galeristas no Brasil; a entrada do empresariado e dos bancos na política cultural; e, sobretudo o estatuto da arte brasileira e latino-americana diante da globalização.

Desde a Escola Fluminense de Pintura, passando pelo Modernismo, pelo Neoconcretismo, pela Tropicália até o período em destaque neste trabalho, o sistema artístico brasileiro e seus personagens se questionaram sobre uma arte genuinamente “brasileira”. A antropofagia foi novamente mobilizada como alternativa às hierarquias de poder e imposições euro-americanas, sobretudo na Bienal “Antropofágica” de 1998. Mas quando todos são canibais, quem canibaliza quem? Oswald de Andrade ou Montaigne? Minha hipótese é a “deformação” da questão em direção à superação do problema da representação para o da “presença”, a partir da filosofia deleuziana sobre a experiência barroca. Superar a antropofagia em favor do barroco de modo a imaginar outro conceito de criação que conceba a invenção da diferença através de uma exterioridade em contínua descontinuidade, devires, dobra que se desdobra, antropofagia e regurgitofagia, dentro e fora, figura e fundo, interpretação e contra-interpretção, arte enquadrada e gambiarra.

Palavras-Chave:

Antropologia da Arte; História da Arte; Identidade; Arte Contemporânea no Brasil.

Abstract:

This thesis is an ethnography of the ideias, practices, histories, memories, native theories, conflicts, inequalities, imaginations and experiences of Brazilian artists, critics, curators, art dealers and art collectors throughout the 1980s and 90s. The temporal and spacial breadth covered oscillates; we have, however, decided to focus the cities of Rio de Janeiro and São Paulo, and the intersection between the contemporary art circuit and its market through fieldwork done in galleries, museums, bienals, libraries, public and private archives, courses on art history, and testimonials.

Between the many objects described, an emphasis is made on the international return to painting; the invention of the “80s generation” and its relations to the market; the exhibitions “*Primitivism in the Twentieth Century*” (MoMA, New York, 1984) and “*Magiciens de la Terre*” (Centre Pompidou, Paris, 1989); the rediscovery of body, self and narrative during the 1990s; “abject art” and its main international exhibitions; the “Anthropophagic” Bienal of São Paulo (1998); the internationalization of Brazilian art in Europe, United States and Latin America; the trajectories and quarrels between different generations of art dealers in Brazil; the introduction of the entrepreneurial and financial classes into cultural policies; and, above all, the status of Brazilian and Latin American art in a globalized context.

From the “Fluminense” school of painting, through Brazilian “Modernism”, “Neoconcretism”, “Tropicália”, to the period emphasized in this work, the Brazilian artistic system and its characters have put a genuinely “Brazilian” art into question. Anthropophagy has been newly engaged as an alternative to euro-american power hierarchies and impositions, especially in the “Anthropophagic” Bienal of 1998. Nevertheless, when everyone is a cannibal, who cannibalizes whom? Oswald de Andrade or Montaigne? My hypothesis is the “deformation” of that matter, overcoming the problem of representation towards that of the “presence”, drawing on the deleuzian philosophy of the baroque experiments. Overcoming anthropophagy in benefit of the baroque is a way of inventing a different concept of creation, one that conceives the invention of difference through an exteriority in continued discontinuity, becomings, foldings that unfold, anthropophagy and regurgitophagy, inside and outside, figure and ground, interpretation and counter interpretation, framed art, and improvisation.

Keywords:

Anthropology of art; Art History; identity; Brazilian Contemporary Art.

*mama, someday you'll be so proud of me
you'll see me hanging in a New York gallery
someday I'm gonna draw from the left side of my brain
people are gonna ask, "is it brilliant or plain?"
but as long as I don't know
how to hang a Warhol
I'll keep sketching birds that are all like her
very simple and true
like you've known me to do
and if you like 'em, yeah but if you don't it's not bad
cause I really don't care
(Little Joy)*

Sumário

Introdução: Geometria Instável	13
Capítulo 1- Aberturas e Aventuras	26
1. 1 – Tinta Fresca	27
1. 2 – Itinerários da Geração	31
1.3 – Teorias e Fruições	39
1.4 – De Volta ao Cubo Branco	48
1.5 – <i>El Paredón</i>	55
1.6 – Genealogia e Mercado	62
1.7 – Reações Morenas	75
1.8 – Identidade e Pintura	81
Capítulo 2 – Rotas e Raízes	87
2.1 – Indefinições e Inquietações	88
2.2 – A Prova dos Nove	93
2.3 – Estilhaços Narcísicos	103
2.4 – Magias, Hierarquias, Antropofagias	124
Capítulo 3 – Derivas e Devires	147
3.1 – Retórica e Mercado	148
3.2 – Marcantonio	155
3.3 – Senhoras e Senhores	168
3.4 – Ansiedade e Desajuste	180
3.5 – Papéis e Práticas	187
3.6 – <i>Tupi or Not Tupi?</i>	196
(In)conclusões: Para dar o <i>Fora</i>	210
Fontes, Entrevistas e Referências Bibliográficas	216
Anexo: Caderno de Imagens	229

cara...bota a mão na massa, difícil te dizer como começar, mas a única maneira de começar que conheço é começando, faz um trabalho e olha pra ele, ele vai te falar algo, te levar a algum lugar, arte é uma conversa entre nós e o mundo o trabalho é como se fosse um mediador o chocalho de um xamã, mas como deve ser este chocalho só vc pode dizer e ou descobrir o mundo esta cheio de caminhos, temos as grandes exposições que tentam indicar uma rede de rumos, mas para onde ir me parece um boa pergunta que naturalmente só vc pode responder , até por que é isso que se espera de um artista original, não como se fosse algo completamente original descolado do mundo, mas original em si mesmo, ser original com os outros não é o suficiente, precisamos ser originais com nós mesmos, e isto é diferente do que não somos nos surpreende na descoberta do que somos... ser original vem da origem desconhecida do que somos, do irrevelado do que somos, mas somos parte do mundo e nessa migração nos tornamos originais ao mundo e quem sabe preciosos a este. arte também é muita política como vc já deve ter percebido nas suas pesquisas, mas isto é uma parte que para mim, afim de evitar neurose, deve correr paralela, até por que os grandes acontecimentos de alguma forma acontecem por acaso, e mais uma vez as circunstâncias nos levaram ao acaso, aí esta a graça da vida, e a arte é a vida, seja um emolduramento dela ou uma revelação mas acima de tudo ela se enrosca na poesia, por onde começar e para onde ir são perguntas eternas ao artista, se já sabemos a resposta para que arte? se sente vontade comece, quem sabe com um lápis e um papel na mão! ab, ernesto neto.
(E-mail de Ernesto Neto recebido em 3 de setembro de 2012, às 21h56.)

Introdução: Geometria Instável

É... Fazer essa tese me deu tesão de fazer arte. Ainda não comecei a fazer arte e nem sei se vou fazê-lo nos moldes do que está por vir nesses escritos que se seguem, mas há algo “arteiro” mesmo no roteiro deste trabalho. E qual o tema de sua tese exatamente? Quem são os seus nativos? Qual é a sua tribo? Foi um povo porvir. Uma gente das artes que está aqui e em mim, que compartilho e espero ao menos divertir quem vier a folhear essas páginas.

A tese mudou muito, três vezes para ser mais exato. Quando comecei o doutorado a ideia era acompanhar a produção de coletivos de arte indígena contemporânea norte-americana que tive contato no mestrado, quando fiz campo no *National Museum of the American Indian*. A ideia de seguir galerias e artistas específicos se revelou inviável por diversos motivos, dentre eles, o escopo ampliado de atuação dos mesmos e uma vontade crescente de realizar algo no Brasil. Após algumas conversas com minha orientadora, decidi acompanhar alguns artistas contemporâneos brasileiros, alguns deles com repertórios poéticos tão instigantes quanto o daqueles que originalmente eu seguiria.

Quais artistas escolher? Isso também se revelou uma questão. Pensei a princípio nos artistas que me mobilizavam alguma curiosidade. Aqueles por quem eu me sentia atraído por seus trabalhos, e que eu já conhecia visitando exposições de arte contemporânea quando morava em Niterói. Ernesto Neto, Adriana Varejão, Vik Muniz, Leda Catunda, Rivane Neuenschwander e Daniel Senise eram alguns dos quais eu já possuía alguma referência.

Ernesto Neto, então, eu já havia dado aulas particulares de antropologia para ele quando estava terminando o meu mestrado. Tive a oportunidade de conhecer o artista em 2009, por indicação de uma amiga. Ernesto queria um pesquisador para levantar dados sobre a escravidão no porto de Nantes, na França. Como sou formado em História e precisava de alguma grana após o término da bolsa, aceitei o trabalho e quando o artista soube que eu estudava Antropologia, me pediu umas aulas sobre índios, o trabalho de Lévi-Strauss e de Eduardo Viveiros de Castro. Ele estava enlouquecido finalizando o seu trabalho “*Anthropodino*” para expor nos jardins do Museu de História Natural de Nova York.

Quando posteriormente decidi estudar o circuito e o mercado de arte dos anos 80 e 90 (ainda que com uma temporalidade flexível que recua um pouco aos anos 70 e eventualmente avança até os 00), escrevi para o artista. A resposta não poderia ter sido mais divertida:

Oi Leonardo,

que reviravolta!

ré
revira vira vó
tavo vira re vó
vó ré vira vol
tava

é my friend !!!

cara to aqui trabalhando feito louco e como sempre tentando entender melhor o índio que existe dentro de mim.

quando quiser é só ligar.

cuidado para este povo não fundir sua cuca.

gd abraço,

e

(E-mail de Ernesto Neto recebido em 2 maio de 2011 às 18h10.)

Hoje penso que era mesmo para pesquisar essa tribo. Optei então por observá-los a partir do diálogo com o mercado, representado pela galeria Fortes Vilaça, em São Paulo. Entender a projeção de artistas com trajetórias, questões e pesquisas poéticas tão distintas, mas com uma ampla circulação no circuito e no mercado internacional, seria uma alternativa para experimentar suas imaginações artísticas, mas em negociação com a imaginação e as práticas do mercado.

Comecei então uma ampla negociação com Márcia Fortes, galerista da Fortes Vilaça, para fazer campo antropológico dentro da galeria na Vila Madalena. Após alguns encontros e reuniões em que Márcia me recebeu sempre muito gentilmente, o espaço foi aberto. Fiz então uma breve incursão no dia-a-dia de uma das principais e mais importantes galerias do mercado primário nacional, com uma intensa rotina e demandas em um padrão internacional.

Não tive êxito no campo, entretanto. Me sentia “atrapalhando” e “demandando” um certo lugar inviável para o pequeno espaço onde trabalhavam um grupo estrito de funcionárias divididas entre muitas tarefas. E para ser o mais honesto intelectualmente, não fui afetado pelas dinâmicas da “loja” – termo que depois se revelou a gafe de um neófito no campo – galeristas se veem como produtores e difusores culturais.

Como obtive conhecimento da existência do colecionador e galerista Marcantonio Vilaça nas conversas iniciais com Márcia Fortes, que me narrou um pouco da história da galeria, fiquei interessado em pesquisar a história do mercado a partir do personagem. Na verdade, e por alguma coincidência imprevisível, tinha ouvido falar vagamente de Marcantonio quando trabalhei em 2006 como arte-educador na exposição da 1ª. edição do Prêmio CNI/SESI Marcantonio Vilaça, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

O campo agora se voltaria para arquivos, entrevistas e a frequência na sociabilidade paulistana das artes. Como se verá neste trabalho, Marcantonio era um ator poderoso, mas controverso, tendo construído muitas amizades e inimizades ao longo de sua carreira. Após sua morte, a memória construída em torno da personagem era algo quase “hagiográfica” e investir em sua biografia seria instigante, mas igualmente problemático. Em algumas entrevistas iniciais e contatos com galeristas na

cidade de São Paulo, ao mencionar o nome de Marcantonio a pessoa já se mostrava indisponível. Outras ficavam eufóricas, edulcoravam ainda mais sua figura. Fui me dando conta de que tampouco seria uma tese apenas sobre Marcantonio...

Etnografia é uma ciência nômade. Tudo muda o tempo todo e não poderia ter sido diferente. Errante que estava nos devires do campo, segui adiante tentando encontrar uma direção, um enquadramento possível para conformar este trabalho. Como a breve, mas intensa atuação de Marcantonio se deu ao longo dos anos 80 e 90, entre colecionismo e agenciamento de obras de arte, comecei a levantar todo o material que ia encontrando sobre esse período no campo das artes visuais no país.

Pesquisei diversos artigos na internet, em bibliotecas e arquivos públicos e privados, entrevistei galeristas, colecionadores, curadores e críticos de arte de relevo no período, e frequentei cursos de história da arte de personagens importantes na cena, como o dos críticos e curadores Rodrigo Naves e Agnaldo Farias. Simultaneamente passei a frequentar com regularidade exposições de arte moderna e contemporânea em museus e galerias nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, me mudei para São Paulo para ficar perto das galerias, escrevia no *Facebook* resenhas críticas sobre as mostras que via “brincando” de crítico de arte, enfim, fui me “contaminando” do mundo que foi acontecendo de eu vir a descobrir.

As páginas que se seguem são, portanto, uma narrativa desses encontros e da “obviação” do meu campo. O que é esse texto: história, antropologia, sociologia ou artes? Todas as oposições anteriores e nenhuma delas. Essa nunca foi uma questão para os nativos no campo. Mas é questão entre a tribo dos antropólogos... Lembro de Geertz (2001:89,114) quando afirma que “todos parecem estar se metendo na seara alheia” evocando o desaparecimento não apenas do nativo com saber ínfimo e isolado (em um mundo cada vez mais globalizado e desterritorializado), mas também o fim do isolamento do antropólogo em seu campo de pesquisa. Economistas, cientistas políticos, psicólogos, sociólogos, advogados, críticos literários, arquitetos e até filósofos – todos estão fazendo campo antropológico. Mas não era a tal “frequência intensa”, de que fala Geertz, uma das cartas de afirmação da *diferença* antropológica?

Entendo essa tese como uma etnografia das ideias, práticas, teorias nativas, conflitos, desigualdades, *tags* sociais, imaginações e experiências dos diversos “outros” que fui encontrando e me misturando ao longo destes últimos quatro anos. Penso que o

que realizo aqui é algo como uma “antropologia dos passos perdidos”, de que fala Michel de Certeau (1994:163-164), que acompanha o passo dos passantes em suas “enunciações pedestres”, e que fundam um espaço de enunciação àqueles caminantes que os seguem.

Me inspiro também em no antropólogo Massimo Canevacci (2013:14-15) que investiga explorações etnográficas nas artes contemporâneas, cuja produção artística mais que vaga seria *vagante*, porque haveria algo de etnógrafo nos artistas em seus encontros poéticos com o estranho, decorrentes de seus deslocamentos poéticos. Na mesma direção, me encontro com o belo artigo do crítico norte-americano Hal Foster (2014:158-185) que fala da virada etnográfica na arte contemporânea e que desvela o “artista enquanto etnógrafo” (relendo o “artista enquanto produtor” de que fala Benjamin), quando cada vez mais os artistas têm procurado se reinventar a partir de um *outro* antes proletário, e agora subalterno e pós-colonial, que lhes permita ser minoritário, produzir uma alteridade transformadora.

Poderia ainda dizer, seguindo autores na moda e com prestígio como Deleuze, que esse texto foi “construído na vizinhança com o caos”, de forma rizomática, fui me afetando e conformando o tal “plano de imanência” que permite “esvaziar-se das referências conhecidas – ‘involução criadora’ – para criar algo novo que se deixa atravessar pelas potências da vida” (Tótor 2007:224). Fui sendo afetado. Do ponto de vista da teoria de Marilyn Strathern (2013) eu poderia ser taxado de “pós-moderno” – essa categoria *estigmatizante* de acusação para se referir ao que não se sabe bem o que é – por inventar uma moldura eficaz que borra o jogo desigual de contextos presente dentro do texto, para ela um narcisismo do autor em suas ficções/fricções. Adepto dos macetes e gambiarras que sou, fico com Roy Wagner (1986) que afirma que não é porque a reflexão sobre os modos de pintar se tornou importante que se deva abandonar a pintura. Sejam outros e vamos em frente.

E, dentre outros, como não poderia deixar de ser, o tal do *eu* está presente em todas as partes desta tese. E não apenas o meu autoral, do qual se exige para ter o título de doutor uma ideia original. Mas de todos os artistas que fui encontrando no mundo da arte de que fala Becker (2008), onde todos produzem e não apenas o suposto gênio criativo que assina os trabalhos. Nesse sentido, como se verá, esse trabalho é povoado

de autores. Uma legião pandemônica que flertando com a noção de gambiarra tentei enquadrá-los nesta tese.

No entanto, ao contrário da noção de pessoa fractal e da concepção de “arte” vinculada ao ritual, aos ritos, a cosmologia, e a vida cotidiana presente nos povos ameríndios, a noção da pessoa artística no mundo euro-americano é aquela romântica do gênio com uma interioridade singular, dotada das melhores percepções algo “xamânicas” dos repertórios da cultura de seu tempo. Veremos a seguir várias tentativas de afirmação dessa singularidade em identidades inventadas para marcar diferenças e desigualdades. Sobretudo ao longo dos anos 90 muitos trabalhos problematizaram identidades raciais, sexuais e de gênero. Além deles se verá diversos pares de oposição instáveis que demonstram a afirmação de identidades/lugares profissionais em constante conflito e negociação no campo: críticos *vs.* curadores, críticos *vs.* galeristas, curadores *vs.* artistas, galeristas *vs.* colecionadores, galeristas *vs.* artistas, arte latina *vs.* arte brasileira, arte latina *vs.* arte euro-americana, arte “primitiva” *vs.* arte “consagrada”, *mainstream* *vs.* periferia, mercado interno *vs.* mercado internacional, dentre outras que por vezes se confundem, e que em si mesmas apresentavam posições, perspectivas e diferenciações internas.

Lévi-Strauss (2007) afirma que as relações antecedem os termos, e Bruno Latour (2002:81) lembra que mais que olhar o dedo que aponta para a aparição da virgem no alto da montanha, se deve seguir o nativo e olhar para a virgem em questão. Com base nessas ideias que fui descobrindo o tema da identidade a partir do material encontrado, tema que mobilizou embates e debates entre os diversos participantes da história aqui apresentada. Evitei, portanto, realizar exclusivamente uma sociologia crítica que esquadrinha os participantes no campo, suas posições, trajetórias, interesses, conflitos, capitais, distinções e *habitus*, e onde tais personagens sequer precisam abrir a boca, quase tudo está dado. Basta se realizar uma combinatória narcísica de marcadores sociais *a priori* em suas interseccionalidades e posições diferenciadas, os marcadores ontológicos *nativos* não interessam.

Penso que esse trabalho se justifica em decorrência do seu ineditismo no campo. Não existe uma tese de doutorado em Antropologia Social sobre o circuito e o mercado primário de arte contemporânea no Brasil nos anos 1980 e 1990. No entanto, estou informado de que questões relativas à arte são comumente do interesse da sociologia,

sobretudo a partir de uma obra consolidada em torno de autores estrangeiros com Pierre Bourdieu, Howard Becker, Raymounde Moulin, Natalie Heinich, dentre outros que inspiraram e formaram pesquisadores brasileiros. E que, embora exista alguma antropologia da arte nas obras de Franz Boas, Lévi-Strauss, Michel Leiris e Clifford Geertz, para mencionar alguns nomes, há uma “redescoberta” recente da arte, da cultura material e da imagem por parte dos etnólogos. Sobretudo em decorrência dos trabalhos de Alfred Gell (1998) em sua defesa do objeto artístico como *pessoa* dotada de agência, mas o tema da arte e mais ainda, da arte contemporânea, é menor.

Alinhado com o que Latour (2004) chama de uma “antropologia do centro”, penso que é fundamental o surgimento de pesquisas sobre arte, uma das maiores metafísicas da antropologia ocidental. Para um saber como o da antropologia que se funda numa investigação do humano – cada vez mais posto em xeque e acusado de ser uma ideia ocidental etnocêntrica e local –, estudar as instituições artísticas, seus agentes humanos e não-humanos, suas histórias e ontologias, suas categorias conceituais de pensamento poderia nos permitir acessar nossas ficções em torno do humanidade a partir de uma antropologia da estética. Seria essa categoria transcultural (Weiner *et alli* 1996)?

Além disso, penso que poderia contribuir para a construção de uma antropologia mais “cosmopolita” e menos provinciana e “folclórica” em suas distinções e conflitos internos. Afinal, mais que línguas nativas diferentes a serem estudadas, vivemos em mundos de *sotaques*, como nos lembra Moacir dos Anjos (2010). E também certamente contribuiria para uma disciplina efetivamente vocacionada para as diferenças, indisciplinada e ousada em arriscar repertórios fora de sua tradição de estudos.

Mas voltemos ao enquadramento deste trabalho. Dentre diversos fios que poderíamos puxar para tecer a *malha* etnográfica de que fala Ingold (2012), o problema analítico aqui sugerido em decorrência do caminho pelo qual a pesquisa foi me levando, é o da identidade da arte do/no Brasil nos anos 80 e 90 diante do circuito e do mercado internacional. O debate em torno dessa questão é uma constante desde a constituição do sistema artístico nacional – da invenção da Escola Fluminense de Pintura no século XIX, ao Modernismo, ao Neoconcretismo, ao Tropicalismo – e chega até os anos 80 com o elogio da transvanguarda italiana e seu elogio ao *freeflowing* artístico (mas também do neo-expressionismo alemão e da *bad painting* norte-americana). Mais ainda,

pelas reações moreninhas e pela polêmica Bienal de 1995, conhecida como a da “Grande Tela”. Nos anos 90, com a iminência da internacionalização o tema se acentuou também numa reflexão sobre o estatuto da arte latino-americana, tendo mobilizado ainda a montagem de uma Bienal de São Paulo “antropofágica” em 1998, o surgimento da Bienal do Mercosul em 1997, e a Mostra do Redescobrimento em 2000, como veremos.

O primeiro capítulo, “Aberturas e Aventuras”, retrata o retorno à pintura nos anos 80, assim como a invenção da geração 80, o Casa 7 e o coletivo A Moreninha. As instituições que “emolduraram” os novos artistas, dentre escolas (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, FAAP, Escola Brasil) e instituições públicas (MAM-Rio, MAM-SP, Espaço ABC de Arte Contemporânea, Bienal de São Paulo) e privadas (galerias, salões e feiras), aparecem ao lado de toda uma “cosmologia” teórica sobre o sentido da pintura em tempos ditos pós-modernistas (François Lyotard, Achille Bonito Oliva).

O estatuto dos “recintos museais” decorrente da profusão de novas exposições nacionais e internacionais de pintura, assim como os “ruídos” decorrentes das agências em torno das mesmas, também estão presentes neste capítulo. Fernando Cocchiarella (2010) afirma que as exposições de pintura e o envoltório conceitual dos curadores tiveram o mesmo papel para afirmar a produção dos anos 80 que os ensaios da crítica de arte nos anos 1950 e 1960, e os manifestos para as vanguardas modernistas nos anos 1920.

Portanto, algumas das exposições internacionais e nacionais de pintura foram visitadas neste texto – e foram muitas. Dentre várias evocadas, sobretudo a partir das exposições consideradas as mais relevantes tais como: “*Como vai você, geração 80?*” (1984) na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com curadoria de Marcus Lontra, Sandra Maeger e Paulo Roberto Leal (Ver prancha 5, figuras 14 e 15), “*Pintura como Meio*” (1983) no MAC-USP, com curadoria de Aracy Amaral (Ver prancha 5, figura 16; ver prancha 6, figura 16), e a polêmica Bienal de São Paulo “*O Homem e a Vida*” (1985), sob assinatura de Sheila Leirner, que integrou artistas da geração 80, italianos e alemães produzindo *frisson* e rancor.

O papel das genealogias do mercado na afirmação dessa geração de artistas cariocas e paulistas, assim como aquele desenvolvido pela crítica de arte e pela

imprensa, tem destaque no texto. Apresento também as discussões sobre os usos da lei Sarney e as reações promovidas por artistas e coletivos de performance que não estavam identificados com o *status quo* do momento. Por fim, o tema da identidade em tempos de nova pintura é retomado para pensar os legados e o significado da produção dessa geração, até hoje posta em questão e acusada de ser uma invenção/moldura conceitual frágil à serventia do mercado.

O segundo capítulo, “Rotas e Raízes”, se debruça sobre os agentes, instituições, conceitos e obras artísticas produzidas nos anos 90 no Brasil e no exterior. Os conflitos e debates em torno do multiculturalismo e da globalização após as ditaduras, o fim da Guerra Fria, e a Queda do Muro de Berlim aparecem nas ansiedades e inquietações diante das indefinições dessa última década do século XX.

A tentativa de inventar uma nova geração artística no país aliada a indagações sobre os rumos futuros da antecessora também mobilizou discussão, especialmente em decorrência das querelas entre os galeristas que começam a agenciar esses novíssimos artistas e os dos anos 80 nas feiras e bienais estrangeiras. Dentre várias mostras, me detenho em especial na “*Novos Noventa*” (1994), ocorrida no Paço Imperial, com curadoria geral de Lauro Cavalcanti ao lado de vários artistas. A exposição foi recebida com entusiasmo e entendida como uma nova “*Como vai você, geração 80?*” (1984) dez anos depois, tendo em seguida sido bastante criticada na imprensa.

É nos anos 90 que desponta uma produção focada em narrativas autobiográficas, em questões da subjetividade e interessadas em problematizar as impurezas, a morte, a violência, as incertezas e angústias da geração da virada de milênio. Surgem denúncias de que seria uma produção alienada das questões sociais, quando irrompem chacinas, guerras e conflitos étnicos, o mesmo tipo de acusação que os jovens pintores dos anos 80 sofreram dos artistas da década anterior, que os julgavam auto-referidos e despolitizados. Houve ainda, como pretendo apresentar, grupos que desenvolveram nos anos 90 uma produção crítica do horizonte da globalização – a(r)tivistas.

A retomada do corpo, o surgimento da arte tecnológica e digital, a bio-arte, o vídeo-arte, a arte abjeta, instalações e performances voltam à cena na produção brasileira e internacional, o que advogo a partir das exposições consideradas as mais significativas e polêmicas na apresentação destas produções. Dentre elas, a 46ª. Bienal de Veneza, a “*Post-Human*” (1992/1993) com curadoria de Jeffrey Deitch, a “*Abject*

Art: Repulsion and Desire and American Art” (1993), e a “*Sensation: Young British Artist from Saatchi Collection*” (1997-2000). No Brasil, acentuo a 25.ª edição do Panorama do Museu de Arte de São Paulo (1997), com curadoria de Tadeu Chiarelli.

Nesse segundo capítulo apresento também as primeiras mostras europeias e americanas que tiveram uma sensibilidade para integrar objetos artísticos africanos, asiáticos e latino-americanos, ao lado de grandes nomes da arte euro-americana. “*Primitivism in the Twentieth Century*” (1984), no *Museum of Modern Art* em Nova York, com curadoria de William Rubin, e “*Magiciens de la Terre*” (1989) no *Centre Pompidou* em Paris, com curadoria de Jean Hubert Martin, foram tentativas de “descolonizar” as produções periféricas, mas que informadas por um imaginário exótico e preconceituoso só viriam a revelar a extrema desigualdade entre os centros da produção e difusão artística e as periferias, que reagiram intensamente através dos seus críticos e curadores.

Por fim, tangencio a intensa conversação entre críticos e curadores nacionais e internacionais sobre o estatuto da arte brasileira e latino-americana diante das demandas do mercado internacional. Ser ou não ser latino/brasileiro? Produzir uma arte com acentos locais ou abandonar passaportes para uma inserção fora dos nichos desiguais do mercado? Enquanto isso, nos Estados Unidos, artistas afro-americanos e indígenas problematizaram o escaninho “*identity art*” ao qual sua produção era comumente localizada. Fritz Scholder, artista indígena do povo Luiseño, viria a se afirmar “não-índio” para ter a liberdade de pintar obras para além da temática identitária (Bertolossi 2010). Artistas negros inventam o movimento “*Post-Black*” e defendem um “*freestyle*” em que possam produzir com referências das mais variadas (Byrd 2002).

Essas, dentre outras questões, se estenderam ao longo dos anos 90 e chegaram até a atualidade, direcionando a questão que move toda a reflexão deste trabalho. Como tentativas de produzir uma resposta alternativa as hierarquias e desigualdades da cena naquele momento, a curadora Aracy Amaral assinou a elogiada mostra “*El Arte de la Vida: Una Nueva Generación*” (1994), na Cidade do México, e os curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, inspirados nas ideias de Oswald de Andrade, propuseram uma bienal antropofágica igualmente criticada por igualar a produção internacional com a nacional, anulando e “canibalizando” essa última. Quem canibaliza e quem é canibalizado?

O terceiro e último capítulo, “Derivas e Devires”, retoma o mercado a partir das lamúrias e diagnósticos de galeristas e críticos de arte nacionais e estrangeiros sobre as crises vivenciadas pelas galerias e feiras ao longo dos anos 90. No entanto, como se verá, essa é a década em que se intensificam o volume de negociações e da inserção da arte brasileira e latino-americana em coleções estrangeiras. Mostras retrospectivas das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica adentram os museus europeus e americanos e a arte brasileira vai parar, por exemplo, na coleção Cisneiros, de propriedade dos colecionadores venezuelanos Gustavo e Patricia Phelps Cisneiros, considerado ainda hoje o acervo latino-americano com o maior número de obras de arte moderna e contemporânea brasileira.

Na sequência, Marcantonio Vilaça é apresentado a partir de suas histórias, das memórias dos seus amigos e inimigos que foram meus interlocutores, e de suas ações e interseções entre colecionadores, artistas brasileiros e galeristas estrangeiros. Vilaça é considerado um dos *marchands* mais importantes para a circulação e a projeção da arte brasileira contemporânea na Europa e nos Estados ao longo dos anos 90. A *expertise* e o estilo de atuação de Marcantonio talvez possa indicar uma transformação neste perfil profissional, outrora relacionado a sociabilidades e a transferência de bens de luxo e patrimônios entre as elites estrangeiras do país – compradores brasileiros só surgem nos anos 70, destaca Maria Lúcia Bueno (2005:390) –, e posteriormente um negócio de interesse global, apropriado por um mecenato *cool* paulistano e de outras capitais do país, sintoma da profissionalização do mercado. Sua atuação como membro no comitê de importantes feiras internacionais como a ARCO Madrid, sua participação na revista *Galeria*, suas críticas à Bienal de São Paulo, à política cultural do plano Collor e aos seus rivais no campo também foram contempladas.

Mas Marcantonio não foi estrela isolada. Outros galeristas de gerações anteriores e que ajudaram a montar o mercado e acompanharam a sua evolução também foram lembrados. Thomas Cohn, Luisa Strina, Raquel Arnaud, Ricardo Trevisan e André Millan são alguns deles. Entrevistei também Inês Sadalla, que me contou um pouco sobre o projeto de elaboração de sua galeria entre o final dos anos 80 e o início dos 90.

Tentei esboçar alguma trajetória dos mesmos com base em documentos arquivísticos, entrevistas e informações encontradas em *magazines* e homenagens recentes. Não pretendi, no entanto, desenhar a estrutura do campo nos anos 80 e 90. Isso

se deu em decorrência das limitações deste trabalho e dos obstáculos na pesquisa, sobretudo as atribulações em torno da descoberta de fontes que me permitissem avançar neste terreno de uma forma mais segura e que por si só já daria uma tese. Me detive, portanto, em procurar os nomes mais recorrentes e daqueles que são considerados os mais antigos e *tops* do mercado primário. Suas histórias, afetos e conflitos estão neste capítulo.

O “boom” de instituições culturais financiadas por bancos, como o *Centro Cultural Banco do Brasil*, aberto em 1989, e o *Itaú Cultural*, inaugurado em 1987, assim como a entrada de empresas privadas como a Petrobras, Eletrobras, Souza Cruz, a Fundação Roberto Marinho e a Fundação Odebrecht na cena artística, são destaque para problematizar a tentativa tardia de sair de uma crise estrutural nas instituições brasileiras, afirma Sergio Miceli (2002:87). Agnaldo Farias (2009:39) fala de um “desajuste sistêmico” e de uma “ansiedade democrática” na década, ao lado de críticos como Rodrigo Naves (2013:176-177) e Roberto Conduru (2013:182) que reclamavam – através de argumentos elitistas – da transformação das exposições de arte em parques de diversões, *blockbuster*, eventificação/culturalização da arte tornada *marketing cultural*, *show business*, circo e espetáculo. A lei Rouanet viria a esgarçar ainda mais a dimensão mercadológica na década (Calabre 2005,2007), novos coletivos artísticos por todo o país tentam criar alternativas para sua vitalidade no meio, dialogando com os novos prêmios e editais que surgem no período, como o programa *Rumos* do Itaú Cultural (Ferreira 2011).

É também neste momento que as artes ganham o papel, conforme demonstra Fernanda Peixoto (2000). Surgem novas publicações e coleções de livros de arte, o mercado editorial no setor avança, a crítica de arte entra em questão, assim como o papel da curadoria, atividade com prestígio crescente no campo desde os anos 80. Da *Malasartes* nos anos 70, passando pelas revistas *Módulo* e *Galeria* nos anos 80 e 90, até a *BRAVO!* e a *Cult*, assim como o surgimento de editoras vocacionadas para esse universo, como a Cosac Naify, aberta em 1997, todas aparecem neste último capítulo ao lado da discussão em torno do futuro papel da crítica de arte e da curadoria – aqui presentes num diálogo com textos de Ricardo Basbaum (1999) e Ronaldo Brito (2005) e com o depoimento de Luiz Camillo Osório. O estatuto desses ofícios estava em questão, sobretudo quando se está às voltas em polêmicas, como as que atravessaram os curadores da Bienal de São Paulo da edição antropofágica de 98, até o escândalo na

Mostra do Redescobrimento envolvendo o ex-presidente do banco Santos e da Fundação Bial, Edegar Cid Ferreira.

O debate em torno do futuro da Bienal de São Paulo (Oliveira 2001, Alambert e Canhete 2004, Amaral 2001-2), que nasce com uma finalidade de localizar a cidade de São Paulo no mapa internacional das artes, reaparece nesse momento. Diante dos novos escândalos e da mudança do sentido formador “civilizatório” da instituição para outro de entretenimento de massa, é mobilizado o questionamento sobre o sentido da instituição para a arte brasileira. Esse é o mote para o retorno à discussão da identidade da arte e das instituições artísticas nacionais no horizonte contemporâneo, a partir da conversação entre sociólogos, curadores, críticos de arte e antropólogos com o qual finalizo essa tese. Arte nacional ou arte sem fronteiras identitárias? Qual nacionalidade? Qual arte? Para a vida? Ou uma arte que assume uma relação crítica com o mercado? E o que pensar das curadorias internacionais nas últimas edições da Bienal de São Paulo? Ou ainda, como entender a recente produção de arte indígena contemporânea ganhando espaço institucional e adentrando o mercado internacional?

Esses temas e questões são mobilizados nesse texto, que mais que a defesa de uma vanguarda ou algum argumento original é um experimento conceitual de ideias e questões ainda não abordadas na antropologia contemporânea. “Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)” é fruto de minhas experiência no campo, tentativa de um percurso de inspiração baudelairiana (2010:853-854), testemunho de “histórias mestiças” (Schwarcz 2014), *iconoclash* (Latour 2002) de referências e problemas em aberto entre inúmeras indas e vindas dentro do texto.

É também uma *gambiarra* não como expressão do precário (Anjos 2010:122), ou assunção de uma estratégia mal sucedida, mas como a *tática* de que fala De Certeau (1994:94-95) contra os enquadramentos vários que aparecem no campo antropológico e, sobretudo nessa etnografia, no que concerne aos seus temas, personagens e a sua constituição. Essa é a aposta e a direção deste trabalho.

CAPÍTULO 1

ABERTURAS E AVENTURAS

*tiraram a arte, donzela, de seu castelo,
cobriram seus lábios de batom vermelho
e com ela rolaram pela relva e pelo paralelepípedo
recriando momentos preciosos,
nos quais trabalho e prazer caminham sempre juntos.
(Marcus Lontra)*

*memória da memória, essa joia delirante
remover cobertores do cérebro cremoso, acionar aberturas
novas paisagens internas e externas
minhas-nossas interfaces produtivas
cara a cara.
(Ricardo Basbaum)*

I. I – Tinta Fresca

José Leonilson, falecido artista cearense que ficaria famoso pela arte em que costurava suas emoções mais íntimas em telas sem chassis, provocou *frisson* ao fazer parte do grupo de artistas representado pela galeria do conhecido *marchand* Thomas Cohn, para o incômodo (ou inveja, como afirmava) de artistas da década anterior, como Carlos Vergara (Ver prancha 2, figura 06), que não se identificava com aquela produção. Nesta mesma galeria, o crítico Frederico Moraes, principal nome entusiasta da nova pintura carioca dos anos 80, trazia “descolados” de todo tipo interessados em debater a influência das vogas estrangeiras na cena nacional.

As emoções não estavam apenas nas telas. Caída a ditadura militar, Diretas Já! – bradavam brasileiros clamando novas esperanças, pactos e promessas em plena abertura política, ideias essas incorporadas e propaladas das telas da tevê aos pastiches e emplastos de tinta que produziam novos artistas e críticos, reconfigurando os quadros institucionais do campo artístico num tempo “chocante” de bomba no Riocentro, inflação descontrolada, HIV e muito rock n’roll. Entre 1980 e 1985, jovens de vinte e poucos anos, experimentando diferentes poéticas e começando suas pesquisas artísticas, recém-saídos do Parque Lage e da FAAP, as principais escolas de arte do Rio e de São Paulo, se tornaram da noite para o dia os “novos musos” das artes visuais no país, alardeados e homogeneizados, objetos de publicidade, ícones de consumo do novo mercado de arte insurgente, e títeres da histeria midiática. Tudo no campo das artes visuais parecia girar em torno das novas palavras de ordem: pintura, sensação, subjetividade.

A ideia era romper com o conceitualismo, reincorporar o gesto e os afetos, rematerializar a obra de arte, criticar a obrigação de o artista ser sempre vanguarda, reinventá-lo como cavaleiro errante e *flâneur* de referências plásticas das mais diversas, tacar fogo na tradição, assim bradavam os teóricos da nova pintura internacional, como o italiano Achille Bonito Oliva. Do lado de cá, em 1978, o fogo caiu foi no Museu de Arte Moderna, palco das principais iniciativas históricas de incentivo à produção de arte contemporânea durante a ditadura. O artista uruguaio Torres Garcia, considerado um dos expoentes referenciais para pensar um estatuto da identidade nacional na pintura nos anos 80, isso na opinião do crítico Roberto Pontual, estava com uma exposição aberta

quando teve suas obras lambidas pelas chamas que acometeram o museu, que desde então perdeu sua centralidade no debate dos rumos da arte nacional no final dos anos setenta.

O ressurgir das cinzas para um nova gramática das artes visuais se deu primeiramente no Parque da Catacumba, Lagoa, Rio de Janeiro, através da iniciativa do crítico de arte Paulo Sergio Duarte e seu Espaço ABC (Arte Brasileira Contemporânea). Exposições de artistas novatos, publicações de catálogos, debates, pesquisas e música experimental foram a tônica desse empreendimento vinculado à FUNARTE e que durou até 1984, entre mudanças de endereço e de diretrizes, quando a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, aberta em 1975, ganhou proeminência como espaço de projeção de novos artistas, logo incorporados pelo mercado.

“Pintou” assim uma geração 80 concentrada no Rio e em São Paulo, mas com coletivos de artistas presentes por diversas partes do país, e que nas palavras dos entusiastas do retorno à pintura, era redentora do intelectualismo e da arrogância conceitual das gerações antecessoras. Seus pensadores principais, o curador Marcus Lontra e os críticos de arte Frederico Morais e Achile Bonito Oliva, entendiam as neovanguardas dos anos 70 como decadentes e subservientes a uma visão desencantada e denunciadora do objeto de arte como fetiche do mercado.

Questionavam a produção dos anos 60 e 70, que ao tornarem a arte um panfleto crítico do poder e da autoridade dos museus, das limitações do espaço expositivo, e do objeto artístico e sua serventia ao mercado, acabaram por afastar as massas da arte, por desencantar o belo e a fruição ao investirem numa produção cifrada e mental, produzida para elites intelectualizadas. Nesse contraponto que desponta já no final dos anos 70, eis que a pintura, linguagem clássica e conservadora dada como morta, e também o seu suporte cavalete, tomam porte e voltam à cavaleiro nas fabulações hedonistas de abertura contra os muros herméticos dos museus em direção à novos rumos que reconectassem público, galerias e instituições artísticas.

Ao longo dos anos 80, seguindo um panorama internacional, diversas exposições foram importantes para tornar então a pequena e esquecida pintura “como meio”¹,

¹ “Pintura como Meio” é o nome da exposição que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1983, com curadoria da crítica de arte Aracy Amaral, uma das primeiras mostras de divulgação da pintura insurgente neste momento, como será destacado adiante.

numa “Grande Tela”², na marca de uma “geração”³, palavras-chave que adentraram os anais e bienais dessa história que não se pretendia alegórica e elogiosa de um passado, mas nômade e transitória, presentista, “transvanguarda”. Essa era a palavra de ordem da nova voga adaptada em versões irônicas como “transpicália”, expressão proposta àquela altura por Luiz Zerbini, um de seus artistas.

Enquanto isso, em São Paulo, artistas formados na Fundação Armando Álvares Penteado, menos afeitos ao aspecto festivo, hedonista e histérico da produção advinda do Rio de Janeiro, fizeram a crítica dessa euforia e optaram por rumos diferentes, ao investirem uma pintura que problematizava sua fatura e conceito. É nesse contexto que surgem coletivos artísticos como o *Casa 7*, composto pelos artistas Nuno Ramos (Ver prancha 9, figura 28), Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez (Ver prancha 15, figura 46), Rodrigo Andrade (Ver prancha 14, figura 43) e Paulo Monteiro (Ver prancha 15, figura 45). Enquanto os artistas cariocas se apropriaram dos ideários da transvanguarda italiana, os paulistas se aproximaram do neoexpressionismo alemão e do pós-minimalismo americano ao desafiar os limites do suporte da pintura produzindo telas sem chassis, com tamanhos grandiosos e tridimensionais, mesclando tintas e outros materiais, incorporando inusitadas imagens midiáticas e referências da história da arte em suas *assemblages*.

É também nesse momento que se costuma afirmar que houve um “boom” do mercado de arte. Antes consideradas espaços de sociabilidade de uma pequena elite estrangeira cultivada com interesse em promover artistas próximos de sua sociabilidade, com a geração 80 as galerias começam a investir em colecionadores jovens. Surgem também novos nomes que viriam a dinamizar esse mercado como o do pernambucano Marcantonio Vilaça. Colecionador que se tornou galerista, Marcantonio ajudou a internacionalizar o mercado brasileiro na década seguinte, tendo participado das comissões de feiras internacionais, polemizando com os principais nomes do mercado como Thomas Cohn e Luísa Strina. Os artistas da geração 80 vinculados à pintura, mal saíam das suas escolas de artes visuais e já estavam sendo vendidos fora do país, muitos

² “A Grande Tela” foi como ficou conhecida a polêmica Bienal de São Paulo de 1985, com curadoria de Sheila Leirner, que expôs diversas pinturas dos jovens da geração 80 ao lado dos grandes nomes do neoexpressionismo alemão e da transvanguarda italiana, mobilizando mal-estar e críticas, como se verá adiante.

³ “Geração 80” é o nome que se convencionou para traduzir a diversidade de expressões artísticas produzidas nessa década pelos jovens artistas que surgiram neste momento, invenção dos críticos e da imprensa que ajudaram a visibilizá-los como um grupo coeso, homogêneo e coerente, e que sofreu críticas, como se verá ao longo do capítulo.

deles tendo também participado com vinte e poucos anos de bienais nacionais e internacionais.

A nova geração mobilizou muitas reações críticas de artistas que não se identificam com a nova voga pictórica produzida pelos críticos e pela imprensa. Ricardo Basbaum e vários outros artistas próximos a nomes consagrados dos anos 70 – como Tunga (Ver prancha 2, figura 05) e Cildo Meireles, entendiam o despojamento e a reação contra qualquer expressão do passado recente da história da arte como uma postura infantil, apolítica e reacionária de seus adeptos, que se sobressaíam mais por seu comportamento “punk-rock” do que suas poéticas. Tais artistas não se sentiam representados por aquelas ideias e conceitos e reclamavam sua marginalidade no circuito e no mercado, além do preconceito com outras linguagens como a performance.

Ricardo Basbaum e seu grupo, “A Moreninha”, ironizavam a imprensa e a crítica em ações performáticas como a “maratona impressionista” realizada em 1987 na ilha de Paquetá no Rio de Janeiro (Ver prancha 7, figura 22), buscando dar uma cor local “moreníssima” para os modismos europeizantes da nova pintura. O mesmo grupo de artistas desafiara o crítico italiano Achille Bonito Oliva, mentor da transvanguarda internacional, em sua palestra na galeria Saramenha no mesmo ano, mobilizando uma discussão entre o grupo e ABO, como era conhecido o crítico italiano. Nessa contenda, os “moreninhos” foram acusados de serem folclóricos e Frederico Morais, outrora elogioso da transvanguarda, terminou por acusar o movimento de ser subserviente ao mercado. Gestos semelhantes de crítica através de performances inusitadas “pipocaram” pela década, como o realizado pela artista Márcia X., que invadiu o palco da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro durante a apresentação musical do artista John Cage montada em dois velocípedes.

Se em 1984, Marcus Lontra, curador da principal mostra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – “*Como vai você, geração 80?*” – projetou a nova pintura e inventou uma geração, na segunda metade da década o encanto já não era o mesmo. Após a morte de alguns artistas protagonistas como Jorge Guinle, das crises do mercado, do ressurgimento de mostras de arte construtiva e das performances da “Moreninha” em 1987, surgiam dúvida se a geração sobreviveria até a década seguinte. Haveria sido a geração 80 apenas uma má cópia da pintura internacional? Qual seria o diferencial da produção dessa “geração” em suas muitas expressões e direções? Mapear

esse percurso e problematizar o estatuto local da produção da geração 80 a partir dos discursos e práticas dos seus atores é um dos objetivos deste capítulo.

I. 2 – Itinerários da Geração

A invenção da geração⁴ 80 está atrelada a algumas instituições artísticas fundamentais e aos projetos que nela foram realizados. Entender minimamente a topografia e os itinerários dessas ações institucionais se faz importante para acessar parte das condições que permitiram o surgimento e o sucesso dos novos atores vinculados ao retorno da pintura.

No Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e em São Paulo, a Fundação Armando Álvares Penteado, foram as instituições de referência de onde saíram os principais nomes da vasta produção dos anos 80. No entanto, uma história pregressa de iniciativas importantes também deve ser destacada por ter subsidiado as possibilidades posteriores de desdobramento exitoso destas escolas, sobretudo, pelo experimentalismo e pesquisa de linguagens na formação de artistas contemporâneos. Nessa direção podemos ressaltar o pioneirismo dos cursos realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao longo dos anos 70, as atividades do Espaço Arte Contemporânea Brasileira, coordenado pelo crítico Paulo Sergio Duarte na Gávea entre 1980 e 1984, e o papel fundamental do crítico de arte Walter Zanini, curador das

⁴ Aqui me inspiro nos trabalhos do historiador Carl E. Schorske quando este se debruça sobre as transformações culturais e geracionais na Viena do século XIX em torno do papel dos jovens intelectuais no círculo da Ringstrasse. Assim como Schorske questiona a naturalização como o marcador social geracional é instrumentalizado pelo grupo de críticos e curadores dos anos 80 no Rio de Janeiro para inventar uma nova voga artística na cena nacional. Para pensar essa inflexão, retomo questões postas por Schorske: “O objeto de minha preocupação aqui não é com a natureza e validade da teoria geracional, mas a compreensão histórica do surgimento da alta cultura modernista em Viena. Em que medida aqueles que elaboram um novo conjunto de valores culturais se identificavam como uma geração? Quando a autodefinição geracional se conectou à substância da inovação cultural e quando se desligou dela? A exploração dessas questões, embora experimental, pode oferecer algumas explicações para as etapas pelas quais os inovadores culturais do século XX afirmaram sua independência tanto do passado imediato como, num sentido mais amplo, da história como tal, pois um senso de distanciamento, um rompimento com tudo o que precedeu caracterizou a consciência dos “modernos” austríacos desde sua primeira atuação. Para ligar essa mudança cultural com a da identidade geracional, deverei seguir a trilha que os próprios atores históricos demarcaram com um sinal claro: o termo “*Die Jungen*”, os jovens” (Schorske 2000:162-163). Penso que essas questões poderiam ser levadas também para pensar a geração 80, conforme pretendo desenvolver ao longo deste trabalho.

Bienais de São Paulo nos anos de 1981 e 1983, à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, joia concreta projetada pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy e inaugurado em 1948, teve proeminência na história das artes visuais no país, sobretudo nos anos 60 e 70, por ter abrigado as principais exposições destas décadas, dentre elas as emblemáticas mostras críticas da ditadura “*Opinião 65*”, “*Opinião 66*” e a “*Nova Objetividade*” em 1967. Na exposição de 1965, Hélio Oiticica, foi expulso do museu por adentrá-lo com passistas da Mangueira vestindo parangolés, e expôs sua obra *Tropicália* (Ver prancha 1, figuras 01 e 02), que influenciou a escolha do nome do movimento tropicalista.

Antes do incêndio de 1978 (Ver prancha 4, figura 11), provocado por uma falha elétrica ou um cigarro e que destruiu 90% do acervo do museu composto por raridades dos modernistas europeus como Pablo Picasso, Joan Miró e Salvador Dali, além de uma vasta coleção de obras do pintor uruguaio Torres García com retrospectiva em exibição naquele momento, como vimos, a instituição já despontava como espaço referencial da intelectualidade e do metiê artístico. O crítico e professor Frederico Moraes encabeçou uma campanha de recuperação do museu, “SOS MAM”, mas a instituição já vinha sendo boicotada pelos artistas cariocas, críticos dos rumos adotados pela instituição após o incêndio.

A programação do MAM era intensamente variada, tendo sido famoso pelas propostas de sua área experimental com atividades que iam dos “Domingos de Criação”, organizados pelo crítico Frederico Moraes, até os cursos de arte ministrados por artistas como Ivan Serpa, Celeida Tostes e Luiz Áquila (esse último considerado um dos “pais” da geração 80), agregando também importantes mostras como a realizada pela crítica Aracy Amaral sobre o construtivismo brasileiro.

Ao me conceder uma entrevista no Paço Imperial no dia 1º. de agosto de 2013, Lauro Cavalcanti, atual diretor da instituição, comentou a importância do Museu de Arte Moderna para a intelectualidade carioca nos anos 70. Comentou sobre sua atuação como artista em duas mostras na exposição (numa delas propôs a demolição do museu) e ainda destacou como o crítico Roberto Pontual era um dos seus maiores entusiastas, tendo sugerido a existência de uma “geração MAM”:

O Museu de Arte Moderna era um território especial. Quer dizer, não era parecido com nenhum outro museu que havia. O Museu de Belas Artes, por exemplo, era um museu que apenas expunha seu acervo do século XIX, se fazia uma ou outra exposição eram exposições muito tímidas. (...) Então o Museu de Arte Moderna não era só o lugar das principais exposições do *mainstream*, mas uma território de experimentação. Havia cursos no museu que levavam muita gente jovem para lá. (...) Na metade do final dos anos 70, se você não tivesse nenhum programa era só você ir para o museu que você encontraria amigos, você veria exposições, de repente um filme na cinemateca, ou dali era um ponto de partida para outro lugar. Então eu acho que o MAM antecipou muito a cara que as instituições tomaram depois. (...) E eu na época fiz duas exposições no Museu de Arte Moderna. E eu propunha a implosão do museu, a partir de um conceito psicanalítico onde se propõe tirar suas defesas limitadoras para você renascer (...) uma atuação a margem da instituição para uma atuação interna na instituição. Então eu localizei os pontos onde teriam que ser colocadas bananas de dinamite para a implosão. E na exposição tinha um enorme canteiro com entulho, era essa a proposição.

Após o incêndio do MAM se instaurou uma de suas maiores crises, que permitiu ao longo dos anos 80, com a demissão de vários curadores e a indefinição da linha cultural da instituição; isso de acordo com o crítico Paulo Sergio Duarte, em depoimento fornecido para o curador Ivair Reinaldim (2010:132). De acordo com o depoente, foi o Centro Cultural Cândido Mendes, localizado em Ipanema, quem primeiro supriu o vácuo deixado por aquela instituição, abrigando mostras de artistas renomados dos anos 70 como Cildo Meirelles, Tunga e Anna Bella Geiger. Essa instituição logo teria seu prestígio substituído pelo novo Espaço Arte Brasileira Contemporânea, aberto no início dos anos 80 no Parque da Catacumba, na Lagoa, com a pretensão de formular uma política cultural para a arte contemporânea brasileira através da abertura de um espaço interdisciplinar que visasse discutir e visibilizar a produção de artistas de diversas linguagens fora do circuito, ou ainda não tornados *best sellers* no mercado insurgente no início daquela década.

Cogitou-se originalmente que tal espaço estivesse localizado no Palácio da Cidade, na Rua São Clemente, em Botafogo. Mas Paulo Sergio Duarte, idealizador do projeto, preferiu que o mesmo se estabelecesse no Parque da Catacumba da Lagoa para atrair o público da Zona Sul da cidade (Reinaldim 2010:131). A ideia era convocar artistas e universitários para refletir sobre uma diversidade de linguagens artísticas, potencializar poéticas experimentais, criar um *locus* reflexivo para a arte brasileira localizada entre o moderno e o contemporâneo, fora dos interesses do mercado. O projeto fora apoiado pela FUNARTE (nascida nos anos 60 como um módulo experimental vinculado ao MAM do Rio e usada pelo governo Geisel como forma de restabelecimento do diálogo da ditadura com a sociedade civil) e pela Fundação Rio, e

pretendia ainda minar a forte resistência que as instituições públicas e oficiais estatais possuíam com relação à arte contemporânea.

Artistas eram convidados para produzirem exposições individuais na galeria do espaço e no próprio parque, curadores eram chamados para escreverem os textos das exposições que eram publicados em catálogos, uma das iniciativas pioneiras do Espaço ABC diante da rarefeita política editorial para livros de arte naquela época. A programação era elaborada através da seleção de projetos escolhidos por membros da FUNARTE, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP). Parte do projeto foi inspirada no trabalho desenvolvido pelo mentor do Espaço ABC Paulo Sergio quando esteve atuou à frente do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba. O novo espaço aberto na Lagoa previa uma atuação itinerante por diversos estados do país, tendo tido atividades desenvolvidas em São Paulo e em Porto Alegre (Reinaldim 2010:139).

O Espaço Arte Brasileira Contemporânea produziu pesquisas e publicações sobre o construtivismo, sobre o MAM do Rio, fez um balanço da produção dos anos 70, problematizou a história do Parque da Catacumba e da população removida da favela na região no final dos anos 60 e início dos anos 70, produziu mesas e debates sobre filosofia, teatro e arquitetura, exibiu cinema marginal, e pagava pró-labore aos seus artistas e curadores. Além disso, o centro possuía um projeto de música experimental que atraía a juventude carioca para a região, tendo se autonomizado após o primeiro ano, desvinculando-se do Espaço ABC.

O estabelecimento se manteve atuante entre 1980 e 1984, tendo mudado de localização algumas vezes entre o prédio da FUNARTE no Centro do Rio e o Museu de Arte Moderna. Com o fim do convênio com a Fundação Rio, o projeto reduziu suas atividades e passou por sérias atribulações orçamentárias, o que acabou motivando o seu encerramento. Em 1982, quando estava em pleno vapor, o Espaço ABC investiu numa programação que problematizava o retorno à pintura, tendo exibido mostras individuais de pintores da “geração 70”⁵ como Adriano de Aquino, Carlos Zílio e Eduardo Sued, e

⁵ Os artistas dos anos 70, ao contrário daquelas da década seguinte, não se viam e não eram vistos como uma “geração”. A ideia de geração é própria dos anos 80 e foi uma fabricação daquela conjuntura de afirmação da pintura e do novo mercado com o apoio dos curadores e da imprensa. Após o advento da invenção da geração 80 se especulou a existência de outras gerações pregressas e posteriores. Aqui uso geração 70 a fim de facilitar a localização dos agentes, mas com as devidas aspas para evitar o anacronismo.

também nomes como Jorge Guinle, nome que fora alocado, posteriormente, na Geração 80. Por fim, o espaço abrigou ainda cursos de pintura, como o ministrado por Manfredo de Souzaneto, um dos artistas daquela época.

Em entrevista que me foi concedida no dia 8 de agosto de 2013 em sua residência no Leme, a crítica de arte e curadora Glória Ferreira relatou um pouco de suas memórias do Espaço ABC de Arte Contemporânea. Em sua opinião essa foi uma escola experimental aberta e produzida por artistas e para artistas:

Eu acho que dei sorte porque a FUNARTE naquele momento era muito forte. Na verdade ela era, de certa maneira, o Ministério da Cultura, não tinha Ministério da Cultura naquele momento. E o Espaço ABC foi um espaço muito particular porque foi um espaço que o artista podia operar ali no Brasil. Um espaço que tinha catálogo, catálogos pequenos, mas que naquela época não existiam catálogos, né? E era um espaço que tinha publicação, debates. (...) Então, foi na verdade uma escola num momento interessante. Inicialmente entrei como produtora do espaço. (...) E acho que ele teve um papel importante ao trazer não apenas artistas cariocas, mas de fora para se apresentar.

Aberta em 1975 pelo artista Rubens Gerchman, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage viria a adentrar a história em função do papel de destaque ocupado na cidade. Surgia em substituição ao antigo Instituto de Belas Artes, complementava também o trabalho da Oficina do Ingá em Niterói, e ocupava o vácuo deixado pelo incêndio do MAM e pelo declínio do Espaço ABC. Foi em 1984 que a instituição marcou ao projetar novos artistas com a exposição “Como vai você, geração 80?”, com assinatura de Marcus de Lontra Costa, Sandra Maeger e Paulo Roberto Leal, jovens curadores cariocas de classe média àquela altura.

Reunindo 123 artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo recém-saídos das oficinas da escola, com 26 anos de idade na média e em sua maioria de classe média, “*Como vai você, geração 80*” abrigou poéticas variadas agregadas nessa que foi uma mega exposição festiva e midiática congratulatória da volta à pintura, à subjetividade e ao acontecimento artístico. Marcus Lontra, seu principal curador e entusiasta da geração que dizia fruir por um belo trans-histórico, afirmava que um dos objetivos da mostra era mostrar como os novos artistas “tiraram a arte, donzela, de seu castelo, cobriram seu lábios de batom vermelho e com ela rolaram pela relva e pelo paralelepípedo, recriando momentos preciosos, nos quais trabalho e prazer caminham sempre juntos” (Martins 1984). Após esse momento ritual que teve ampla cobertura midiática, era inventada a “geração 80”.

Conforme aponta Agnaldo Farias (2010:220), embora fosse interdisciplinar, realizando sua Oficina do Cotidiano (cursos com professores artistas), já havia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage uma inclinação em direção à pintura. Após a saída do artista Rubens Gerchman da direção da instituição em dezembro de 1979, o *marchand* Rubem Breitman, da proeminente galeria Subdistrito, foi seu sucessor, e convidou nomes vinculados à pintura para incorporarem o quadro de professores, como Luiz Áquila, pintor considerado o “pai” da geração 80, e John Nicholson. Ao substituir o artista Rubens Gerchman, Breitman destaca a importância do seu antecessor:

O que aconteceu aqui na década passada era um desabado da própria década, uma extensão píer. Se a praça estava fechada, o Parque Lage estava aberto. Temos alunos aqui há seis, sete anos, para quem a Escola é um útero, um lugar bonito, com empada gostosa, cigarro do amigo, e não um lugar de passagem, de produzir, de chegar a uma opção de vida (Coutinho 2009).

Outros professores como a ceramista Celeida Tostes e Charles Watson também foram importantes para o desenvolvimento do estilo pedagógico da instituição, colocando-se como companheiros dos seus alunos na direção de uma concepção da escola como espaço de experimentação e sublevação de um estatuto ortodoxo da formação artística e de uma concepção do sentido da arte menos próximo da história da arte e de suas convenções formais e mais próximo à vida. Eram inspirados por nomes como o do artista alemão Joseph Beuys, um dos expoentes deste tipo de filosofia artística.

No emblemático evento-exposição que aconteceria no MAM e que projetou os artistas da geração, Jorge Guinle, artista de destaque considerado um dos poucos que produziu uma auto-crítica textual sobre seu trabalho e o de seus colegas, redigiu um dos textos do catálogo da famigerada Mostra, intitulado despojadamente de “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”. As obras ‘lotearam’ todo o palacete eclético dos anos 20 e um dos trabalhos centrais era o do artista Daniel Senise, que teve intenso destaque na década. Na pintura um Sansão colossal empurrava as colunas do prédio como se fosse demoli-lo. Se considerarmos a sugestão iconoclasta presente no título do ensaio de Guinle, aliado ao trabalho central de Senise na exposição de 84, podemos entender que o Parque Lage já tentava se afirmar como uma ‘anti-escola’, como o lugar de uma produção jovem, bem humorada e descolada, supostamente despretenhosa e livre de remissões às questões postas pelas gerações antecessoras (Guinle 2010:217).

Enquanto isso, em São Paulo, artistas e professores vinculados à Fundação Armando Álvares Penteado, tradicional escola de formação em artes visuais da cidade aberta em 1947, possuíam uma posição menos eufórica, mais sóbria e crítica quanto a “badalação” da pintura do Parque Lage. Frederico Moraes destaca a invenção de um estilo paulista na arte brasileira produzido na Escola Brasil, aberta por professores artistas dos anos 70 como José Resende (Ver prancha 2, figura 07), Carlos Fajardo, Luís Baravelli e Frederico Nasser. A Escola Brasil foi importante também para a formação de alguns dos principais galeristas do país como Luisa Strina, e Regina Boni, da Galeria São Paulo, conforme, aliás, aponta Celso Fioravante (2001).

Mas é na FAAP que surgiram os nomes posteriormente associados ao que se convencionou chamar de geração 80, artistas mais próximos da arte conceitual que da pintura, que não especialidade dessa instituição. Entusiastas do grupo Fluxus, interessados em semiótica, os jovens paulistas obtiveram uma formação multidisciplinar nesta instituição. Professores como Nelson Leirner, Julio Plaza e Regina Silveira estavam mais próximos do construtivismo, do conceitualismo, das performances e das experiências tecnológicas do vídeo-arte que das ideias da transvanguarda pictórica, a última tendência no Rio.

Numa entrevista realizada com Nelson Leirner em sua residência no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em 22 de junho de 2012, o artista comentou como se tornara professor da FAAP, descreveu o ambiente da escola e que artistas da geração 80 teriam sido seus alunos. Nas palavras de Nelson:

Fui convidado para uma reformulação na FAAP. Nunca tinha dado aula. Quem entrou para a diretoria foi o Donato Ferraz. O curso de artes na FAAP não possuía nenhuma relação com a contemporaneidade. Eles contrataram a Regina Silveira, o Julio Plaza, eu, outras pessoas para dar história da arte. Mudaram a cara da FAAP. As aulas já estavam direcionadas para nosso tempo. (...) Zerbini foi meu aluno, Leonilson, Leda Catunda, Jac (a minha sobrinha), o Sergio Romagnolo, a Laura Vinci, Iran do Espírito Santo, Caetano, um monte deles... Passaram dois, dois anos e meio trabalhando comigo.

Foi dessa maneira que estes artistas dos anos 70, tornados professores da FAAP, acabaram influenciando os jovens paulistas na década seguinte. Esse foi o caso de Jac Leirner (Ver prancha 13, figura 40), sobrinha de Nelson Leirner e casada com o artista conceitual José Resende. Jac me concedeu uma entrevista no dia 10 de julho de 2013 em sua casa em Perdizes, São Paulo, onde comentou suas escolhas poéticas, sua relação com a pintura e o seu entendimento da geração 80 àquela altura:

Bom, então eu descartei música do meu horizonte como profissionalização (...) entrei na FAAP. No primeiro semestre que eu percebi de cara que eu estava no lugar certo. Porque eu tinha que misturar cores, desenhar e observar o mundo, as coisas e trabalhar, e eu realmente me apaixonei por aquilo. (...) Quando eu descobri outras linguagens, os artistas conceituais, os povera e os minimais, e a arte que estava relacionada ao espaço, eu não poderia fingir que aquilo não estava me tocando. (...) Eu queria fundir materiais, lidar com o espaço, ideias, com conceitos, descobrir o que era tudo aquilo. (...) Bom, a geração 80 estava realmente pintando e bordando e eu estava mais distante. Eu estava perto da geração dos anos 70, que era o que mais me interessava naquele momento. Na época a gente não se dava muito bem não. Eu gostava muito da coisa punk, em São Paulo, do pessoal da periferia, daquelas coisas que faziam que até hoje eu acho bonita, super estranha, super jovial e super violento ao mesmo tempo. (...) É muito difícil fazer uma boa pintura, é foda, é o maior desafio em arte é fazer uma boa pintura. Por outro lado pintura vende mais que escultura. Se eu tivesse pintado hoje eu estaria milionária. É bem diferente o valor da pintura em relação ao valor da escultura.

Já havia um interesse pelo conceitualismo em São Paulo presente em políticas museológicas como na montagem do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, pelo curador Walter Zanini, que esteve à frente da instituição entre 1963 e 1978. Ele era cético quanto ao retorno à pintura, movimento que acreditava estar vinculado ao mercado de arte. No entanto, conforme aponta Ligia Canongia (2010:30), os artistas paulistas que produziram pinturas e foram estigmatizados como “segunda fase da Geração 80”, mais se aproximaram do neoexpressionismo alemão, do que da transvanguarda italiana. Nomes advindos da FAAP como os de José Leonilson (Ver prancha 12, figuras 36 e 37), Leda Catunda (Ver prancha 15, figura 44), Mônica Nador, Paulo Pasta (Ver prancha 14, figura 42) e Sergio Romagnolo são alguns dos exemplos dessa pintura conceitual, produzida em São Paulo nos anos 90.

Vale notar que além do ambiente escolar comum, boa parte desses artistas eram amigos entre si ou companheiros conjugais, caso de Leda Catunda, casada àquela altura com o artista Sergio Romagnolo (Ver prancha 13, figura 39). A produção numa atmosfera em que todos pareciam “estar em casa” a despeito de suas diferenças e diferentes entradas no campo, permitiu o surgimento de coletivos artísticos como o coletivo *Casa 7*, nome da casa que funcionava como ateliê onde os artistas debatiam seus trabalhos e possuíam um espírito de descoberta e troca comum. É esse aspecto que foi ressaltado por Nuno Ramos ao me conceder seu depoimento em seu ateliê no bairro do Cambuci, em São Paulo, em 2 de setembro de 2013:

A *Casa 7* foi uma experiência muito legal, muito forte mesmo, de formação em grupo. Primeiro só nós cinco, assim muito isolados mas com muita força, muita violência de debate, uma burrice generosa que a própria formação artística autêntica. (...) Foi um negócio muito rico, em termo de artes. De repente você discute um catálogo, quem é de dentro, quem é de fora, eram

valores muito estritos, muito arraigados, uma discussão muito forte, eu devo muito a isso. Eu vinha de outra área que é a literatura e não estava acostumado a tanto embate, e então foi uma experiência muito legal e eu repito que saíram cinco artistas diferentes, uma coisa rara, diferente de ver, cada um com uma identidade bem diferente do outro, então eu tenho um orgulho danado. (...) Então aí houve uma certa distensão, uns ficaram próximos à pintura, acho que eu, apesar de sempre ter pintado, desenhado, eu acho que fui saindo para outras coisas, acho que aos poucos a gente foi se desentendendo. Foi um momento de formação tipicamente nosso. (...) Nós não fizemos plásticos como você fala da exposição da geração 80.

O diferencial dos artistas paulistas foi o justamente o fato de não terem tido adesão fácil ao postulado redentor do retorno à pintura, tendo problematizado os discursos da nova onda, bem como seus partidários entusiasmados (que pareciam ignorar o tropicalismo e o desbunde da década anterior). Ao se indagarem sobre a natureza da pintura, o poder das imagens e seu estatuto em geral, sobretudo aquelas veiculadas pela mídia de massa, esses artistas incorporaram essas questões em suas ‘pinturas conceituais’, assim como experimentaram novos materiais baratos. Esses remetiam à *arte povera* italiana e sua iconoclastia contra a nobreza das faturas artísticas, como o papel *kraft*, o tecido e o plástico. No entanto, mesmo em São Paulo existia quem criticasse ao primado do conceitualismo como alternativa ao retorno à pintura, elogiando a liberdade artística e desvelando tensões entre adeptos das tendências dos anos 70 e 80, caso de José Leonilson, conforme aponta Agnaldo Farias:

O problema da geração [80] é que, às vezes, falta... Falta parar de ter vergonha de ser do jeito que é. Eu acho o máximo todo mundo pintar. Um tempo atrás era quase uma vergonha. Você tinha que fazer gravura, vídeo-texto, arte conceitual, brincar de enigma, botar caixinha de fósforo e um pincel, sabe... Você tinha que ser socialista – essas coisas que a gente detesta. Nossa geração é muito boa porque teve toda essa liberdade. A geração mais velha, mais fodida, tenta prejudicar a gente porque tem inveja, sabe. Nossa geração tem que se cuidar para não machucar a próxima que está vindo. E a gente não pode machucar mais eles do que a gente foi machucado por uma geração mais reprimida que veio antes, então nossa geração vai joia... (Leonilson *apud* Farias 2009: 45-47)

I.3 – Teorias e Fruições

Toda a atmosfera eufórica anunciada sobre a produção dos artistas da geração 80 estava situada ou informada por um amplo debate internacional em torno do chamado “pós-modernismo artístico”, que grosso modo pode ser entendido como uma fase posterior a uma série de questionamentos e esgotamento do sentido moderno da arte

ocidental em sua relação com o mundo social, com a política, com as identidades nacionais e com o mercado. O objeto artístico e mesmo o artista, outrora visto como portador de uma interioridade singular e detentor de um gênio que traduziria as questões e aspirações mais elevadas do humano. Seu papel prospectivo, na produção de manifestos e vanguardas que imporiam novos rumos à história, estava em xeque, após as guerras mundiais, a queda do muro de Berlim e a vitória do capitalismo em sua fase financeira e neoliberal em um mundo cada vez mais ameaçado pela globalização, para citar alguns exemplos dos temas em debate. Surgiam, assim, novos coletivos artísticos fractalizando a pessoa genial do artista romântico, o esgotamento dos paradigmas de pensamento e da história da arte euro-americanos, e a descoberta dos outrora primitivos, agora ativos e na busca de sair das periferias do mundo canibalizando referências dos colonizadores, invertendo-as, sublevando-as em misturas e pastiches.

O estatuto das vanguardas modernistas, das neovanguardas dos anos sessenta e setenta, da transvanguarda e da pintura dos anos 80, assim como a importância das exposições para visibilizar e projetar as ideias e poéticas da nova pintura – todos esses temas, dentre outros, estiveram presentes num amplo painel de questões que se pode relacionar de certo modo com questões colocadas pelas ciências humanas⁶ (entendidas aqui, sobretudo, nas disciplinas da história, antropologia e sociologia) de forma geral naquela década acerca dos limites de suas fantasias realistas, positivas e, sobretudo, prospectivas sobre o futuro do homem, da arte, do capitalismo e da natureza, através de um amplo questionamento sobre a modernidade, suas políticas e poéticas de representação cultural.

Críticos do modernismo surgiram na literatura, nas artes, na arquitetura etc. sempre denunciando os aspectos conversadores, deterministas, ortodoxos, elitistas, dentre outros adjetivos utilizados para demarcar a crise das ideologias marxistas e liberais nas ciências e nas artes. Isso sem esquecer-se da defesa de uma perspectiva pós-modernista em seu potencial disruptivo, uma vez que apontaria para escolhas que valorizariam a impermanência, a indeterminação e a multiplicidade dos atores e das experiências.

⁶ Dentre um amplo espectro de autores das ciências e artes mencionadas, poderíamos destacar a influência fundamental de alguns deles para o corolário do mal-estar pós moderno como: François Lyotard, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Edward Said, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Hayden White, Clifford Geertz, James Clifford, Arthur Danto, Hans Belting, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, e mais recentemente, Bruno Latour e Eduardo Viveiros de Castro.

No entanto, os críticos do pós-modernismo o consideravam um “modernismo ruim”, como sugere Sergio Paulo Rouanet (2005:269), um pastiche *kitsch* repleto de referências historicistas e saudosistas, conservador e reacionário por não aceitar as contradições da modernidade. A crítica de arte Ligia Canongia (2010:51) aponta que o termo surge pela primeira vez na literatura através do poeta espanhol Federico de Onis, em 1930, para referir as transformações na estética literária latino-americana. No Brasil foi usado em 1947 pelo poeta Bezerra de Freitas em seu “Forma e expressão no romance brasileiro – do período colonial à época pós-modernista”, e nos anos 60 pelo crítico Mário Pedrosa. De fato ele foi o primeiro a usar o conceito para pensar a produção artística de sua época, que considerava crítica, descontínua e paradoxal.

Foi nos anos 80 que o debate em torno do pós-modernismo se exacerbou, sobretudo a partir do sucesso das ideias de Achille Bonito Oliva. Outrora considerado o “papa” do conceitualismo (Reinaldim 2013:43), ABO, como era conhecido, lançou a transvanguarda italiana como alternativa ao que chamava de “darwinismo linguístico”: uma mentalidade evolucionista presente na história da arte ocidental que teria por consequência a obrigação do surgimento de vanguardas, conceito esse em plena retaguarda do ponto de vista desse teórico. O sucesso de suas ideias foi tão grande, e contou com tal adesão de artistas de diversos países (sobretudo no Brasil), que logo depois ele lançaria um novo livro ampliando o escopo da atuação, o “transvanguarda internacional”. Mas vale notar, ainda, que o debate sobre a interseção tensa entre modernos e pós-modernos já havia sido esboçado por dois grandes da filosofia, como Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard (Canongia 2010:53-60), e não era, portanto, primazia de Bonito Oliva.

Habermas destacou as intenções modernas de romper com o passado clássico, valorizando o novo e o presente através de uma concepção racionalista da vida que dividiu o conhecimento em esferas ontológico-epistemológico diferenciadas, que entende por desgastadas. Já nos anos 60 quando as teorias pós-iluministas ou pós-modernas⁷ clamavam a reconexão do mundo com a vida cotidiana, criticando a

⁷ Para o melhor entendimento do que estou chamando de teorias pós-iluministas, sugiro o artigo do antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte intitulado “A pulsão romântica e as ciências humanas do ocidente”, em que ele apresenta uma topografia das ideias de pensadores alemães surgidas no final do século XVIII críticas ao racionalismo, enciclopedismo e ao universalismo presentes no Iluminismo francês e seu conceito de civilização. Esses autores tidos por românticos fizeram a defesa das diferenças, do corpo e dos sentidos, da vida e da natureza através do que o autor exprime por duas modalidades

autonomização da arte distanciada e alienada da vida social, fivaram claras suas pretensões normativas de impor um legado europeu idealista e autoritário, excluindo as diferenças de um mundo cada vez mais conectado. Lyotard, por sua vez, fez a crítica da crítica pós-moderna que acusou de ser um “ecletismo cínico”, uma “degeneração realista”, um “saudosismo fascista de um realismo que não reconhece os experimentalismos modernos” (Canongia 2010:58), vinculado ao triunfo das ideologias de direita e ao “boom” mundial do mercado. Lyotard, que poderíamos aproximar de Rouanet, sugere que o “anti-fetichismo pós-moderno”⁸, nos termos do sociólogo Bruno Latour (2002), só é possível a partir do modernismo que o constitui.

Outra versão desse debate está presente nas ideias do crítico de arte norte-americano Hal Foster – “Teoria da vanguarda” – às ideias do crítico alemão Peter Bürger. Bürger (2008) diagnosticara o fracasso das vanguardas modernas já no surrealismo, onde “o modernismo dominaria, porém morto”. Para esse autor as neovanguardas dos anos 50, 60 e 70 seriam uma farsa por não apontarem inovações, o que, aliás, julga ser o traço distintivo e constitutivo das vanguardas modernistas.

Foster, por sua vez, é mais generoso ao olhar para a produção destas décadas e ao considerar que elas problematizaram os aparatos institucionais da arte, criticando o excesso do formalismo moderno, transformando a arte numa arena para a vida, para a política e a sociedade. Craig Owens, enfatiza a historiadora da arte Maria de Fátima Morethy Couto (2011), também foi um crítico norte-americano cujas ideias sobre a produção dos anos 70 se aproximam das de Foster, apontando para o interesse na reflexão sobre a natureza da produção e da recepção artísticas, assim como para a crítica ao autor, ao seu desaparecimento, e sobre a autonomia da arte.

No que se refere à pintura dos anos 80, entretanto, Foster é bastante rígido. Para ele, a nova voga possuía um aspecto acrítico, histérico com relação às vanguardas, conservador e reacionário ao consagrar o tradicional suporte e linguagem da história da

distintas: um romantismo das luzes, cujo expoente maior é o poeta Goethe, e um romantismo das sombras, cujo nome de destaque é o do poeta Novalis.

⁸ O sociólogo Bruno Latour, autor de “Jamais fomos Modernos” (1994), faz uma crítica ao modernismo, que julga fetichista por produzir totens, e ao pós-modernismo, por demoli-los, de modo que sugere a superação do mal-estar da pós-modernidade a partir de uma nova antropologia da modernidade. Desse modo, os híbridos produzidos e recalcados pela experiência moderna e que retornam na pós-modernidade problematizando as políticas e poéticas euro-americanas seriam mistos de natureza e cultura sem dignidade ontológica e epistemológica precisa, coisas/actantes que não são sujeitos e nem objetos, mas ambos. Entendidos pelo autor como fe(i)tiches, ele sugere que é preciso refundar a modernidade incluindo-os, o que chama de fundar um “parlamento das coisas” para uma ontologia variável.

arte e estaria vinculada ao mercado. Na mesma direção crítica poderíamos localizar o historiador alemão Benjamin Buchloh, que em 1981, ao falar do neoexpressionismo alemão, já acusava “o gesto pictórico livre, pleno de espontaneidade” (Canongia 2010:21) de ser um mecanismo vazio repleto de codificação e conceitualismo, uma manobra das galerias e museus de arte para reafirmar uma visão consagrada do papel do artista e revalorizar uma produção presente na periferia do campo desde os anos 60.

Ainda que todas essas ideias estivessem em plena circularidade cultural⁹ naquele momento, e entre a Europa, os Estados Unidos e a América Latina, o grande teórico que contribui para a afirmação do retorno à pintura no Brasil foi o italiano Achille Bonito Oliva, quem, como vimos, cunhou em 1979 o termo “transvanguarda” para se referir a possibilidade dos artistas de sua geração de transcorrerem a história da arte de forma transversal e eclética. Juntando a alta cultura da tradição das vanguardas com a baixa cultura dos ícones da transvanguarda, de forma nômade e autônoma, sem referir-se ao evolucionismo da história da arte ocidental, como aponta Canongia (2010:12), Achille Bonito Oliva conquistou vários simpatizantes de suas teorias no cenário internacional. Foi até mesmo convidado a ser curador da Bienal de Paris em 1985, como mostra a historiadora da arte Tatiana Moura (2011:5), e, sobretudo no Brasil¹⁰, com a adesão de suas ideias por parte do crítico de arte Frederico Morais e do curador Marcus Lontra. Obteve também alguma ressonância entre artistas como Paulo Herkenhoff e Jorge Guinle, que escreveram sobre a produção de sua geração, assim como nas análises de Sheila Leirner, curadora das bienais de São Paulo de 1985 e 1987.

ABO defendia uma estética policêntrica que resgatasse o prazer da execução da obra de arte (o que chamou de *freeflowing* do gesto pictórico) de forma desterritorializada e híbrida, por diversas culturas, épocas e referências. Seguindo esse pensamento o artista poderia conciliar linguagens contraditórias em poéticas não

⁹ Todo de empréstimo aqui o conceito explorado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (2001), inspirado no filólogo e filósofo Mikhail Bakhtin, para falar do trânsito de atitudes, crenças e códigos de comportamento entre as classes subalternas e a classe hegemônica na primeira metade do século XVI, e que está presente na introdução do seu livro “O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição”.

¹⁰ Ivair Reinaldim (2013:36) comenta que Achille Bonito Oliva fez três incursões ao país. A primeira delas, em 1975, teria sido com a finalidade de pesquisar sobre a produção nacional para uma mostra internacional de arte brasileira, que acabou por não se realizar. A segunda, em 1986, já com mais entrada no campo artístico brasileiro, ABO ministrou conferências no MAM de São Paulo e do Rio, onde realizou a mostra “Transvanguarda e Culturas Nacionais”. Por fim, em 1987, o italiano proferiu uma palestra sobre a transvanguarda na galeria Saramenha, onde se envolveu numa polêmica com o grupo “A Moreninha” que reagiu às suas ideias e já vinha questionando os rumos da arte brasileira como tratarei adiante.

ortodoxas e descontínuas, frente ao que para ele parecia ser uma exacerbação de racionalismo, impessoalidade e da desmaterialização da obra, numa alusão direta à produção dos anos 70.

Em seu livro “A transvanguarda internacional”, de 1982, Bonito Oliva destaca que as pinturas dos artistas transvanguardistas não eram auto-biográficas, mas uma intertextura de subjetividades em que as imagens internas tomavam o lugar do conceito em grande formatos e temas grandiloquentes. O que para Foster parecia uma irreverência irrelevante, narcisismo e falta de engajamento com as tradições constitutivas das condições de possibilidades de criação dos novos artistas, para Oliva era sinal de liberdade de expressão, volta do prazer de pintar (e a subsequente ressurreição da pintura, tida como morta por artistas como Paul Delaroche até Lygia Clark), quando no quadro é onde se dá o depósito das energias.

E foi, sobretudo no Rio de Janeiro no clima de abertura política pós-ditadura, rock n’ roll, praia, *surf* e barraca do Pepê, após a tropicália e os *hippies* dos anos 70, que as ideias “festivas” da transvanguarda chegaram com força para traduzir parte da produção dos artistas do Parque Lage. O crítico Frederico Moraes, adepto do movimento transvanguardista, comparou o gesto pictórico supostamente livre preconizado por Achille Bonito Oliva, com a atitude irreverente dos roqueiros que iniciavam suas carreiras nos anos 80. Moraes se referiu à produção dos alunos do Parque Lage àquela altura como “rock pintura” no texto que escreveu para o catálogo da exposição “*Como vai você, Geração 80?*” (Canongia 2010:212). Na edição especial sobre a exposição do Parque Lage publicada pela prestigiada revista *Módulo*, um dos principais veículos de difusão cultural daquele momento, estava presente este ensaio de Frederico Moraes. Fundada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a Revista teve apoio de Marcus Lontra, então curador principal da mostra que fabricaria aquela geração.

Dentre os muitos depoimentos e textos críticos que escreveu sobre a geração 80, Marcus Lontra dizia que não via aquela produção próxima da *bad painting* norte-americana, má pintura tupiniquim, e proclamava: “*I love her*”. Muito pelo contrário, Lontra julgava a pintura da geração 80 emocionante, liberatória, uma ignorância saudável, um refúgio criativo do mundo adulto (entendido como a empáfia dos artistas conceituais dos anos 70). Para ele, o neofiguratismo informal produzido naquela exposição atentava para uma arte que se reconectava com o público, de forma

democrática e sem hierarquias. Tratava-se de um “vale-tudo” que era um “retorno ao neolítico” por desarrumar a história da arte desengonçada pelo construtivismo, cuja atitude e sensibilidade “punk-rock” dos artistas da nova geração eram inspiradas nos gestos de Hélio Oiticica, o qual, segundo ele, teria “inventado tudo”.

Figuração livre, grafite, ausência de chassis, grandes formatos, performances, instalações, dentre outras linguagens cabiam no espírito aventureiro da Geração 80, repleto de barroquismos, uma “arte para vida” onde a mostra de 84 era apresentada como “algo parecido como uma guerra louca [em que] vai sobrar estilhaço para todo mundo”.

Marcus Lontra escreveu sobre o papel positivo da geração 80 de “redescobrir o Brasil” após os anos de chumbo, de tirá-lo do luto. Para Daniel Senise (Ver prancha 11, figura 34), um dos artistas exponenciais do Parque Lage naquele momento (Ferreira 2011:177), Lontra era mais um “promotor” e “animador cultural” do que um “curador”. Nos chama a atenção a defesa do curador da instrumentalização elogiosa das ideias da transvanguarda italiana para afirmar uma redescoberta da identidade da nação, o que podemos ver em suas palavras, em artigo publicado em 89 no jornal mineiro *Hoje em Dia*:

A Geração 80 deixou-se envolver pela euforia do país que saía da ditadura. A Geração 80 descobriu o Brasil. Ela vestiu a camisa amarela e foi para as ruas clamar pelas “Diretas, Já!” e cantar o Hino Nacional. (...) Em nome desse novo país que estava chegando, a Geração 80 quis a arte por toda parte, por todos os lugares, galerias, museus, muros e discotecas, investindo nos salões da arte e nas grandes exposições coletivas. A arte sentiu que tinha a obrigação de fazer o espetáculo. A Geração 80 acreditava poder vestir o país para o grande baile da democracia.

Num clima menos ufanista e publicitário, e distante da retórica que se concentrava nos aspectos comportamentais dos artistas cariocas, o pintor Jorge Guinle apontava que a radicalidade da Geração 80 estava na negação dos *ismos* e de qualquer pretensão de vanguarda, numa direção oposta daquela preconizada por Frederico Moraes e Marcus Lontra. Guinle afirmava ainda que, sem as pretensões da *pop art*, as imagens veiculadas pelos artistas do Parque Lage faziam parte do “inconsciente do jovem urbano rebelde e desagregado” (Canongia 2010:216), como as da televisão, dos quadrinhos e do *mass media* de uma forma diferente dos seus antecessores pop, do minimalismo ou do neoplasticismo, com os quais ele estabelece relações ao escrever sobre seu próprio trabalho.

Para Guinle, a produção dos jovens artistas dos anos 80 era experimental, mas também codificada, de modo a questionar o seu funcionamento dentro dos museus e galerias. Quando se refere à ideia de “matar aula e ir ao *shopping*”, título do seu texto para o catálogo da exposição de 84, ele destaca a crítica da sala de aula como um lugar com “conteúdo educandário (...) neutralizando justamente o saber que deveria brotar de um laboratório de “pesquisas”.

Guinle se afastava também da visão nacionalista da geração 80 proposta pelo crítico Roberto Pontual em seu livro “*Explode Geração!*”, publicado em 1985. Para Pontual havia um traço antropofágico (barroco, lúdico), outro construtivo (conceitual, sério), e a possível fusão de ambos, pensada a partir de uma aproximação com a poética do artista uruguaio Torres Garcia¹¹. Já de acordo com Jorge Guinle, não havia preocupação com a identidade nacional na produção dos anos 80, já que o cosmopolitismo estético daqueles artistas era “barato de *shopping center*”, mais interessado na “sexualidade amiúde amorfa e anônima das grandes cidades” do que na busca de um passado remoto, ou ainda de um melodrama como realizavam os pintores neo-expressionistas alemães ou a *bad painting* norte-americana.

Para Paulo Herkenhoff – outrora artista plástico tendo exposto sua última mostra individual no Espaço ABC de Paulo Sergio Duarte, e posteriormente enveredado pela crítica de arte e curadoria nos anos 80 –, em texto publicado em 1984, na *Folha de São Paulo*, a geração 80 surgiu como obra coletiva diante de condições precárias e adversas, originalmente fora dos interesses do mercado:

Narciso ficou colado no espelho e seu irmão, o monopólio de mercado, preso no cofre. A exposição revela o seu processo. Não havia espaço para estrelas e cometas, nem para constelação (grupos). Na vontade de fazer a exposição, foram reparadas circunstâncias inaceitáveis em outros momentos: a precariedade institucional, a interferência de trabalhos, a falta de condições técnicas e materiais. É a hora da galáxia e as obras falarem mais alto – a “geração 80” se impõe como obra de todos.

Sheila Leirner, – curadora da Bienal de 1985, conhecida como a da “Grande Tela”, e também da Bienal de 1987 –, ao falar da geração 80, em texto publicado no jornal *Estado de São Paulo* em 30 de agosto de 1984, é mais ponderada:

¹¹ O crítico de arte Tadeu Chiarelli destaca a comparação realizada por Roberto Pontual entre os trabalhos do cearense José Leonilson e do uruguaio Torres Garcia, que teria influenciado o primeiro pela habilidade de fundir soluções pictóricas díspares. Outro exemplo possível para pensar a evocação da presença de uma identidade brasileira na arte produzida pela geração 80 foi a relação de proximidade entre Candido Portinari e Daniel Senise proposta pelo crítico. (Chiarelli 2010:98-100)

Não é um movimento. E nem poderia ser, já que por si só representa o cerne do pluralismo indistinto, uma característica marcante de nossa época fragmentada. Ali está uma soma de procuras individuais – sincrônicas na linguagem, diversas no conteúdo.

Leirner desconfiava também da ideia de que a produção do Parque Lage era “uma explosão luminosa do pós-obscurantismo”. Para a curadora era importante evitar os perigos do slogan e da euforia em torno da geração:

Onde é que o perigo espreita? Primeiro, dentro da própria arte, com a gratuidade, a estetização, o maneirismo e a mentira. Depois, em seus bastidores obscuros e naquilo que a envolve. (...) Contudo, o painel otimista prefigurado na exposição carioca merece a garantia de que os perigos que ele aponta sejam o motivo de uma transformação: da instabilidade da “Geração 80” para a certeza de uma “Geração Atenta”.

Outro olhar atento para a produção da “geração 80” é o do crítico Alberto Tassinari. Em “Entre o Passado e o Futuro”, texto escrito para a última exposição dos artistas da *Casa 7* na Bienal de São Paulo de 1985, ele questiona a ênfase exagerada no que julga ser uma “pintura de sobrevivência” que evoca formas destruídas, uma pintura performática e trágica, portanto:

De fato, com a expressão “volta à pintura”, busca-se ainda uma virtualidade da tela como suporte da aparição de uma visão do mundo, mas tudo o que se consegue é realizar uma performance em um contexto, a tela, que perdeu, desde o expressionismo abstrato, o seu poder de catalisar os embates da expressão. Assim quanto mais expressionista, menos expressão há na pintura, e o que se realiza é muito mais uma codificação, de resto bastante pobre, do conceito genérico de pintura (Couto 2011:26).

Em teoria, a geração 80 mobilizou uma pluralidade de discursos, panfletos e diagnósticos. Partidários e opositores dos novos artistas mobilizaram debates que não apenas produziram os conceitos com os quais a suposta geração ia se desenrolando naquela década, mas também uma moldura que limitava o entendimento do vasto escopo de sua práxis, enquadrada numa discursividade que parecia cegar a todos os envolvidos acerca da materialidade mesma da poética de seus artistas. Da prática da teoria à teoria da prática, a geração surgiu, como vimos, através de muito alarde e mídia, mas também das exposições que a visibilizaram e a autenticaram, como veremos a seguir.

I.4 – De Volta ao Cubo Branco

Mais do que um fenômeno local da produção dos jovens artistas do Rio de Janeiro vinculados ao Parque Lage, a dita geração 80 abrangeu um vasto *revival* da pintura em vários estados do país, que se apropriaram das ideias internacionais em voga sobre a transvanguarda italiana, o neo-expressionismo alemão e a *bad painting* norte-americana de formas inusitadas, assim como através da releitura de pintores das gerações antecessoras que não se relacionavam com as questões postas pelas modas daquele momento. Agnaldo Farias (2009:51-53) destaca as cenas mineira e gaúcha, cuja produção teria permitido adensar a reflexão sobre aquela geração pelos debates, intercâmbios e exposições realizadas. Enquanto em Belo Horizonte os artistas afeitos à pintura se orientavam através da interlocução e orientação de artistas mais experientes de outras gerações, como Amilcar de Castro e Celso Renato, ambos à frente do núcleo experimental da Escola Guignard; em Porto Alegre foram sendo realizados diversos festivais de arte, a partir de 1986, pelo Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, tendo o apoio, participação e a inspiração de pintores vinculados ao expressionismo brasileiro, como Iberê Camargo e Carlos Pasquetti.

Como já visto, fora do Brasil a pintura também estava na moda, sobretudo nos Estados Unidos, Alemanha e Itália, sendo estes países acusados de tentarem redirecionar o foco das artes visuais novamente para a Europa, retomando a preponderância perdida após a Segunda Guerra Mundial quando o eixo se transferiu, sobretudo, para Nova York. Assim como os detratores do retorno à pintura no Brasil apelavam para sua dimensão midiática e mercadológica, para críticos como o norte-americano Hal Foster, a arte norte-americana dos anos 80 estava “colonizada” por profissionais do mundo da comunicação e do entretenimento, afastada do sentido original das vanguardas que procuravam trazer o novo articulado aos dilemas políticos da arte e da sociedade. Foster defendia a resistência das instituições para com o modismo das formas já aceitas e que faziam a alegria do mercado de arte.

Para além da *trademark* ‘*showbusiness*’ identificada na produção artística dos anos 80 em geral, acusada de ser cheia de retórica e com pouco conteúdo, as exposições tiveram papel preponderante no sentido de inventar um novo personagem no jogo artístico: o curador (cada vez mais entendido como um substituto do crítico de arte),

além de veicular as novas ideias e poéticas daquele momento, equivalente ao papel exercido pela produção textual da crítica de arte. O crítico Fernando Cocchiarale (Canongia 2010:234) menciona a “volta da pintura na era das exposições” para se referir ao lugar ocupado pelas mostras expositivas diante da produção dita pós-modernista. Cita ainda a comparação realizada pela teórica da arte Anna Maria Gash acerca do papel semelhante ocupado pelos manifestos nas vanguardas históricas como o surrealismo e o futurismo, assim como o lugar dos discursos da crítica de arte nas neovanguardas construtivas e conceituais.

E não foram poucas exposições nacionais e internacionais que juntas proclamaram uma nova vida para a pintura, afirmada anti-formalista, icônica e expressiva. Congratulava-se através desta linguagem e suporte conservador a devolução do objeto à arte e ao mercado, após a radicalidade dos experimentalismos dos anos setenta, como revela Fernando Cocchiarali (Canongia 2010:236).

De acordo com Ligia Canongia, foram muitas as exposições que ajudaram a consolidar o suposto novo gênero no cenário internacional, tais como: “*Bad Painting*” (1978) com curadoria de Marcia Tucker no *New Museum of Contemporary Art*, em New York; “*A New Spirit in Painting*” (1980) com curadoria conjunta de Nicholas Serota, Norman Rosenthal e Christos M. Joachimides na *Royal Academy of Arts* em Londres; “*39ª. Bienal de Veneza*” (1980); “*Die Neuen Wilden*” (1980) com curadoria de Wolfgang Becker na *Neue Galerie de Aachen*, Alemanha; “*Zeitgeist*” (1982) com curadoria de Christos M. Joachimides no *Martin Gropius Baus*, de Berlim; e a “*Documenta 7*” (1982) com curadoria de Rudi Fuchs em Kassel, Alemanha.

E dentre um vasto número de mostras coletivas de pintura no Brasil, de acordo com o crítico Ricardo Basbaum (Canongia 2010:228), se destacaram: “*Entre a Mancha e a Figura*” (1982) com curadoria de Frederico Moraes no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; “*Pintura como Meio*” (1983) com curadoria de Aracy Amaral no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo; “*Brasil Pintura*” (1983) no Palácio das Artes de Belo Horizonte, Minas Gerais; “*Pintura Pintura*” (1983) na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro; “*3X4 Grandes Formatos*” (1983) com curadoria de Sheila Leirner no Centro Empresarial, Rio de Janeiro; “*Como vai você, geração 80?*” (1984), curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Maeger na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; “*Núcleo Jovem-Geração 80*” (1984) na Galeria

MP2 Arte, Rio de Janeiro; “*Arte no Espaço*” (1985) na Galeria Espaço no Planetário, Rio de Janeiro; “*Transvanguarda e Cultura*”, com curadoria de Achille Bonito Oliva no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; “*18ª. Bienal Internacional de São Paulo*” (1985), conhecida como “*A Grande Tela*”, com curadoria de Sheila Leirner no Pavilhão da Bienal, São Paulo (Ver prancha 6, figura 18); e a “*Imagens da Segunda Geração*” (1987), com curadoria de Tadeu Chiarelli no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo¹².

De acordo com Farias (Canongia 2010:220), seria preciso destacar ainda que o interesse e a presença da pintura internacional no país antecede a famigerada mostra do Parque Lage de 1984. Nas 16ª e 17ª Bienais de São Paulo (1981, 1983), ambas com curadoria de Walter Zanini, professor e curador à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP naquele momento, já havia a presença de pintores renomados ligados às novas tendências como o norte-americano Philip Guston em 1981 e o italiano Sandro Chia em 1983. Assim como a seleção dos artistas do 6º. Salão Nacional de Artes Plásticas (1983) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também esteve a cargo de Marcus de Lontra Costa, um dos jurados que já estava influenciado pelo retorno à pintura e que logo depois teria se tornado curador da exposição “*Como vai você, geração 80?*” no ano seguinte.

Passeando e pincelando agora por algumas das exposições mencionadas acima, se pode perceber, através dos textos dos curadores nos catálogos dessas mostras, como suas ideias estavam sintonizadas para pensar a nova pintura como saída diante da arte dos anos setenta, sobretudo a minimalista, considerada fria e “dessubjetivada”, e a arte conceitual, tomada como demasiadamente intelectual e hermética.

Christos Joachimides, um dos curadores da mostra “*A New Spirit in Painting*”, escreve no texto do catálogo que a nova pintura advém do estancamento das expressões conceituais, que julga puritanas e alheias ao gozo dos sentidos. O curador no texto da mostra “*Zeitgeist*”, sob sua curadoria, escreveu que era necessário resgatar “um sentimento básico dionisíaco” que permitiria uma “relação sensual direta com a obra de arte”. Rudi Fuchs, à frente da *Documenta 7*, parecia resgatar a famosa expressão do

¹² Tanto no caso das mostras internacionais quanto o das brasileiras, a sua relevância do ponto de vista dos autores que as destacaram enquanto tais, se deve por uma combinação de fatores que incluem os artistas envolvidos, os espaços institucionais que as abrigaram e a recepção das mesmas, aliada ao aspecto conjuntural do pioneirismo e de sua dimensão sobre outras menores e posteriores, consideradas menos expressivas. Não nos interessa, no entanto, no limite deste trabalho, explorá-las em suas singularidades.

pintor alemão Anselm Kiefer (Ver prancha 8, figura 25), um dos expoentes da pintura neo-expressionista em voga no momento: “Europa tem a história, América tem a mídia” (Canongia 2010:222). Embora Fuchs tenha acolhido obras de americanos sintonizados com a nova pintura, como Julian Schnabel (Ver prancha 8, figura 24), Keith Haring e Basquiat (Ver prancha 8, figura 23), sua crítica se dirigia ao excesso de formalismo da arte norte-americana, pouco sintonizada com uma demanda cada vez mais crescente por uma arte humanista.

E na *Bienal de Veneza* de 1980, quando se abre uma ramificação especial para a arquitetura sob a curadoria de Paolo Portoghesi, a pintura também tem força com a presença dos nomes *mainstream* da pintura alemã como Anselm Kiefer e Georg Baselitz numa arte que mesclava história e mitos, memória alemã e religiões, tendo sido chamados naquela época de “novos *fauves*”. Nesta mesma edição, o badalado teórico italiano Achille Bonito Oliva estava presente assinando juntamente com o curador Harald Szeemann uma mostra chamada “*Aperto 80*”, dedicada aos artistas emergentes, dentre eles seis italianos transvanguardistas, dois alemães neo-expressionistas e quatro norte-americanos.

Aqui no Brasil, a cena internacional revelava interesse no diálogo, como se observa pelo gesto pioneiro de Walter Zanini, curador da 16ª. Bienal de 1981, que organizou neste mesmo ano o “Primeiro Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais”, como mostra Vinícius Spricigo (Site do Fórum Permanente), tendo a presença de curadores ilustres da época como Luigi Carluccio (Bienal de Veneza), George Boudaille (Bienal de Paris), Rudi Fuchs (Documenta de Kassel), Bernice Murphy (Bienal de Sidney) e Oskar Mejia (Bienal de Medellín). A ideia de Zanini era propor uma inflexão coletiva periódica sobre o sentido e os “princípios teóricos que regem essas manifestações”. Como aponta o crítico Ivair Reinaldim (2008:3), é também Zanini¹³, para citar outro exemplo, quem primeiro substitui o modelo pautado em delegações nacionais presente na *Bienal de Veneza*, por outro que aproximava os

¹³ A rejeição de Walter Zanini da representação dos artistas da Bienal de São Paulo por delegações nacionais, conforme o modelo da Bienal de Veneza, nos permite pensar um primeiro questionamento com relação à identificação da poética de determinados artistas com suas identidades nacionais. Na década seguinte, como veremos adiante, quando a internacionalização da arte latino-americana e brasileira mobilizou intensos debates entre críticos e artistas sobre o estatuto da produção realizada nestas regiões, consideradas periféricas e cujos artistas cada vez mais passariam a ignorar passaportes e identidades territoriais para uma circulação ampliada no circuito e mercado internacionais.

artistas por suas afinidades de linguagens; concepção de alguma maneira semelhante ao modelo praticado na *Documenta* de Kassel.

Boa parte da circularidade cultural das ideias neo-figurativas e neo-informalistas presentes no momento fez a cabeça dos curadores brasileiros, sobretudo a de Frederico Morais, obstinado defensor da nova produção. A historiadora Maria de Fátima Couto (2011:25) aponta que Morais já era uma personagem reverenciada no campo das artes visuais no país, sobretudo por ter assinado exposições marcantes como a “*Nova Objetividade Brasileira*”¹⁴, “*Do Corpo à Terra*” e alguns salões considerados inovadores ao longo dos anos 60 e 70.

Quando assinou em 1982 a mostra “*Entre a Mancha e a Figura*” no Museu de Arte Moderna do Rio, Morais concebeu a exposição como uma tomada de posição da pintura brasileira frente às tendências estrangeiras, demonstrando interesse na afirmação de uma identidade singular dos brasileiros diante da cena internacional, e tendo inventado artistas matriciais ou demiurgos da pintura dos anos 80 em filiações forçadas com nomes comumente definidos como pintura moderna. Flávio de Carvalho, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Ernesto de Fiori, Charles Watson, Luiz Áquila (Ver prancha 11, figura 35), Arthur Barrio, Dudi Maia Rosa, Jorge Guinle, Rubens Gerchman, dentre outros, são alguns dos exemplos das apropriações de Morais, todos com trajetórias, produções e motivações poéticas bastante heterogêneas entre si, mas agregados por supostamente estarem preocupados com uma formulação em torno da identidade da arte brasileira em seus trabalhos.

Como aponta Farias (Canongia 2010:221), Frederico Morais já havia escrito entusiasticamente sobre o impacto das ideias da transvanguarda na arte brasileira, em um texto de 1979 intitulado “O informalismo”. Nele, acusava a produção brasileira de ser tediosa, cabalística, repleta de linguagens cifradas. Maria de Fátima Couto (2011:25-26) destaca que ao escrever em 1983 para a mostra “*3X4 Grandes Formatos*”, Morais

¹⁴ A mostra “*Nova Objetividade Brasileira*” é considerada uma das exposições mais importantes dos anos 60. Em exibição no Museu de Arte Moderna no Rio, em 1967, apresentava um balanço da produção nacional daquele momento, destacando o trabalho dos principais nomes das neovanguardas construtivas no país, dentre concretos e neoconcretos, tais como: Hélio Oiticica (que expôs sua obra mais famosa, *Tropicália*), Nelson Leirner, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Waldemar Cordeiro, dentre outros. A exposição foi bastante elogiada pelo principal nome da crítica daquele momento, Mário Pedrosa, quem também estava a frente da mesma. Pode ser entendida como um desdobramento das mostras antecessoras que aconteceram no MAM-Rio, como “*Opinião 65*” e “*Opinião 66*”, exposições cujas plataformas assentavam as bases do construtivismo brasileiro e realizavam duras críticas à ditadura militar.

elogiava a violência e a emoção da nova produção se comparada ao que chamava de “tautologia da arte conceitual” e a “assepsia da arte construtiva”. Ao comentar a coleção de Gilberto Chateaubriand que posteriormente fora abrigada no Museu de Arte Moderna do Rio, Moraes afirmou que a arte brasileira não era radical e a nova pintura poderia evitar situações extremas, sem retorno.

Aracy Amaral, crítica de arte e curadora da mostra “*Pintura como Meio*” no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, também em 1983, apresentou uma posição mais moderada com relação à nova pintura insurgente nos anos 80. Destarte, conforme indica Agnaldo Farias (2009:43-45), ao contrário dos 132 artistas da mostra no Parque Lage, sua exposição exibiu o trabalho de apenas cinco artistas: Leda Catunda, Sergio Romagnolo (com quem idealizou a mostra), Ana Maria Tavares, Mônica Nador, Sergio Niculitcheff e Ciro Cozzolino. Todos eles eram alunos da FAAP, amigos entre si, estavam com suas carreiras começando, e tinham entre 23 e 26 anos de idade. Para a curadora a produção destes jovens artistas àquela altura não estava referida de forma mimética à transvanguarda italiana ou ao neo-expressionismo alemão, tampouco ao abstracionismo gestual dos anos 50 produzido por nomes como Tomie Ohtake, Sheila Brannigan, Ianelli, Waldemar Cordeiro, dentre outros, como sugeriu o crítico Frederico Moraes ao cruzar gerações distintas em “*Entre a Mancha e a Figura*”.

A mostra “*Pintura como Meio*” inflexionava a pintura como instrumento do pensamento através de uma política desta linguagem que a problematizava diante de outras visualidades e como *locus* da formulação de uma poética conceitual singular por parte dos artistas. Desse ponto de vista, a “pintura conceitual” apresentada nesta mostra estaria numa direção oposta daquela com ênfase fáustica e festiva com finalidade em si mesma, como pura gestualidade, proclamada pelos críticos e praticada pelos artistas do Parque Lage no Rio de Janeiro.

E foi a Escola de Artes Visuais do Parque Lage o palco da grande apoteose da pintura dos anos 80, quando quinze mil pessoas que se apresentaram às 16h de um sábado chuvoso, no dia da queda da Bastilha, 14 de julho, e na inauguração da mostra “*Como vai você, geração 80?*”. Quando Marcus Lontra, com trinta anos de idade assumiu a escola e concebeu a exposição, não havia verba suficiente em caixa, já que o apoio da Secretaria de Ciência e Cultura do Estado àquela altura era escasso. Mesmo

assim, reuniram-se *punks*, *new waves*, estudantes, frequentadores do Circo Voador¹⁵ e do Baixo Gávea, todos misturados de modo a confundirem artistas e público, conforme relata o jornalista Alexandre Martins em reportagem no jornal *O Globo* publicada em 17 de julho de 1984. Como debutantes em trajes de gala, os artistas “caíram na festa, em clima de “atrás do trio elétrico. (...) Estava valendo tudo. E todos aproveitaram”, descreve João Cândido Galvão no periódico *O Estado de São Paulo* de 4 de novembro de 1988.

Nos 625 mil metros quadrados do prédio conhecido como reduto da contracultura carioca – lugar em que o cineasta Glauber Rocha foi velado e fez tomadas dos seus filmes “Terra em Transe” e “Macunaíma”, e onde o também cineasta Joaquim Pedro de Andrade fez seu personagem Pietro cozinhar uma feijoada cabalística –, era agora o local do espetáculo que seduziu e inspirou a curadora Sheila Leirner a elaborar sua “*Grande Tela*” na Bienal de 85. Na estreia da mostra, sete mil gaivotas foram arremessadas na piscina do prédio, algumas levadas como *souvenirs* pelos participantes do *vernissage*, outras compondo a instalação inusitada decorrente do *happening* coletivo que construiu uma das imagens mais marcantes do evento. Como na *Documenta* de Kassel, afirma Wilson Coutinho no *Jornal do Brasil* de 9 de julho de 1984, as obras ficaram expostas dentro e fora do prédio. Era “inaugurada”, então, a geração 80.

Performance, música, teatro e dança estiveram presentes na inauguração da exposição. Um homem negro seminu, com uma tanga de crochê, desfilava entre o público arrastando um pano branco. O artista José Eduardo Garcia de Moraes percorria os corredores do prédio compenetrado, girando uma gaiola de metal, fogos de artifício foram acesos por um artista com uma tocha; o grupo “Pinto como Pinto” transitava com seus integrantes vestidos de bruxa, noiva e *cowboy*; uma mulher emulava virar um peixe. Como relata o jornalista Alexandre Martins no jornal *O Globo* de 17 de julho de 1984, nas palavras de Ítalo Campofiorito, diretor do departamento de cultura da Secretaria de Educação e Cultura:

¹⁵ Casa de espetáculos aberta em 1982, na cidade do Rio de Janeiro, abrigou diversos espetáculos dos grupos de rock dos anos 80 quando funcionava no Arpoador, e posteriormente no bairro da Lapa. É ao lado do Canecão, do Teatro Rival e do Plataforma, um dos espaços de referência na paisagem cultural da cidade. Ficou fechado durante os anos de 1996 e 2002, em decorrência de uma polêmica envolvendo a produtora Maria Juçá. Desde 2004 reabriu suas portas no bairro da Lapa, e é administrado pela ONG “Associação Circo Voador”, abrigando espetáculos musicais e teatrais, assim como abrindo espaço para a realização de oficinas de arte, eventos artísticos como o MOLA, dentre outros.

Está lindo isso. As cores levantam, voam. Os artistas estão conseguindo brincar com a arquitetura neoclássica, pesada, do prédio da escola. Conseguiram tornar leve uma arquitetura opressora.

Artur Xexéo, então jornalista na revista *Isto É*, relatou em 25 de julho de 1984 que afora as performances havia trabalhos inusitados por todo o prédio, como os grafites pornográficos da artista Sandra Sartori no banheiro, sapatos expostos num aquário pelo artista Luiz Ernesto Moraes, uma manequim sem cabeça adornada como uma cantora lírica com um vestido repleto de aranhas de borracha e um gravador escondido que entoava árias de *La Traviata*, obra do artista Alberto Camareiro.

Mas a exposição gerou muita polêmica. Anos mais tarde, artistas com visibilidade naquele momento, como Arlindo Daibert, afirmariam que a “constelação de cometas vista no Rio” não passou de um “suicídio coletivo”. Com opinião semelhante, Angelo Oswaldo, jornalista no *Estado de Minas*, publicou em 22 de janeiro de 1991, que diversos dos artistas que exibiram seus trabalhos em “*Como vai você, geração 80*” não obtiveram sucesso ou projeção de suas carreiras no circuito e no mercado posteriormente.

1.5 – El Paredón

Polêmicas também rondaram a 18ª. Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, com curadoria de Sheila Leirner, que custou 700 mil dólares, e que ficou conhecida pela “A Grande Tela”¹⁶. De acordo com Agnaldo Farias (2009:47), a solução expográfica que cunhou o nome com o qual esta bienal ficou conhecida, foi elaborada pelo arquiteto Haron Cohen, e consistia em três corredores/*promenades* com cem metros de extensão, seis metros de largura e cinco metros de altura cada, separadas por apenas trinta centímetros de uma parede para outra, e dez centímetros entre uma pintura e outra. Os três corredores que compunham a instalação eram compostos por obras em grandes

¹⁶ Em seu blog pessoal (www.sheilaleirner.blogspot.com.br), a curadora Sheila Leirner publicou em 18 de outubro de 2005 um texto intitulado “*Happy Bithday, filhinha!*” comemorando os vinte anos da 18ª. Bienal de São Paulo. Nele ela comenta que a “*Grande Tela*” também era chamada de “*Grande Parede*”, “*Corredor*” e “*Paredón*”. Antes da resolução dos corredores a curadora cogitou uma forma de instalação das pinturas que representasse o “oito interior”, ou ainda, o anel de Moebius de Lacan, mas em conversação com o arquiteto com quem projetou a mostra, a solução não foi considerada viável.

formatos de cinquenta artistas, agregadas sem grande distinção uma das outras, o que a curadora chamou de “grau zero da pintura”¹⁷.

Ivair Reinaldim (2008:2) menciona que estavam presentes nas paredes monumentais de “*A Grande Tela*”, artistas alemães e italianos de renome internacional, com reconhecimento institucional e de mercado como Sandro Chia, Jiri Dokoupil, Martin Disler e Helmut Middendorf, para citar os principais exemplos, colocados em paridade com os novatos da *Casa 7* dentre outros novos nomes da nova pintura produzida no Rio de Janeiro, como Daniel Senise, Jorge Duarte e Claudio Fonseca. O fato de todos estes artistas terem sido agrupados sem a identificação das diferenças nacionais e internacionais produziu, para o deleite da imprensa da época, ruído e dessabor.

Artistas alemães como Salome, Middendorf e Dokoupil se sentiram ultrajados, reclamaram da inadequação do espaço e das interferências das poéticas dos outros artistas sobre as suas, e ameaçaram sair da Bienal. O museólogo alemão Jürgen Harten, diretor da *Kunsthalle* de Dusseldorf e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, se retirou do evento em que participou como co-autor da montagem final que julgou pouco ortodoxa: uma reação ao que julgou ser um “ato arbitrário da curadoria” (Matos 2009:192). Sheila obteve, no entanto, o apoio irrestrito de Roberto Mulylaert, presidente da Fundação Bienal (Alambert, Canhête 2004:175).

A polêmica gerou indagações sobre a escolha da curadora. Haveria Sheila Leirner conjugado os trabalhos da “*Grande Tela*” na defesa de uma “criação conjunta”, de uma “obra em si”, de uma “ação humana coletiva” em sintonia com a conceitualização da 18ª. Bienal de São Paulo, “*O Homem e a Vida*”? Ou, ainda, ao propor uma *assemblage* de pinturas nacionais e internacionais estaria a curadora mobilizando uma crítica decerto irônica com respeito ao “boom” midiático e pouco criterioso da volta à pintura por parte de sua geração? (Reinaldim 2008:3).

Caberia destacar ainda que Sheila Leirner já havia refletido acerca dessa poética expográfica, quando a mencionou no texto que redigiu para a mostra “*3X4 Grandes*

¹⁷ Os historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004:173) destacam que Sheila Leirner ao comentar a Bienal de São Paulo de 1983, sob curadoria de Walter Zanini, já defendia uma nova poética de exibições e entendia que a missão da instituição era a de registrar a “Grande Obra ocidental contemporânea”. Eles comentam que a curadora pretendia uma abordagem universalista pluralista e crítica do rigor e da neutralidade da “caixa branca” dos museus e galerias, investindo na ideia de espetáculo.

Formatos” em que foi curadora. Leirner menciona haver tido conhecimento da “*Grande Tela*” através da leitura do ensaio “*Framed: Innocence or Guilt?*”, do crítico italiano Germano Celant¹⁸, publicado na *ArtForum* em 1982, em que o autor sugere conceber a pintura como “uma única peça desenrolada no tempo e no espaço”.

O crítico de arte Jacob Klintowitz disparou severas críticas à exposição, para quem as obras eram anuladas em seu potencial de diálogo com o público, enaltecendo apenas a figura da curadora em seu gesto escandaloso, que ele julgava adolescente. Através de um argumento beligerante e ambíguo, Klintowitz se questionava também acerca do interesse da curadoria em trazer artistas da transvanguarda internacional para o país, sugerindo que a motivação implícita seria uma provocação ao mercado internacional:

A Grande Tela é uma inovação ou é, simplesmente, uma manifestação de violência sobre a obra dos artistas, desprovida de sentido? (...) Uma coisa é evidente: a Grande Tela anula as pinturas expostas. (...) É a antigaleria, o antimuseu, a antiarte e não serve para consagrar ninguém e nada, salvo a própria curadora da mostra. (...) Ninguém é tão tolo que ignore o dinheiro atrás da transvanguarda. O mercado de arte está atrás dos principais movimentos artísticos. Esta é uma sociedade mercantil. São Paulo não consegue retirar qualquer “aurificação” porque simplesmente São Paulo não faz parte do mercado internacional. São Paulo não está no mapa. Quando muito nós estamos – através de beliscões – irritando alguns artistas. O mercado de arte situa-se na Europa, nos Estados Unidos e no Japão. (...) A Bienal gastou 700 mil dólares. É pouco para uma mostra deste tipo. Mas é o dinheiro que se tem. E não estão computados outros gastos, como o prédio que é do município, os serviços do Itamaraty etc. A intenção era a de destruir o mercado internacional? Não sou a favor de escândalos. A reflexão de um só momento, provocada por atitudes não tradicionais com o objetivo declarado de “brigar”, não é justificável em si mesma. É excessivamente adolescente. (Klintowitz 2013:149-150).

Num tom bastante arrogante e ao mesmo tempo melancólico, Pietro Bo Bardi, o arquiteto responsável pela abertura do Museu de Arte de São Paulo, comenta o seu “esbarrão ocasional” com a 18ª. Bienal de São Paulo, por ocasião de um “dia de *cooper*” pelo Parque do Ibirapuera, quando alguém do mundo da crítica de arte e seu grupinho “mafiosinho” de “vassalinhos”. Esforça-se, então, para entender a mostra em seus aspecto marqueteiro e mercantil que iria na direção oposta do papel da Bienal de sua geração.

Confesso: outra idiossincrasia é não saber compreender (...) certas obras não bem de arte, não sei por que assim apelidadas, batizadas não por

¹⁸ Germano Celant é um historiador da arte italiano que atua como crítico e curador, tendo cunhado em 1967 a expressão “arte povera” para se referir à produção de artistas que se apropriaram de materiais vulgares na arte contemporânea, tendo sido curador do *Guggenheim Museum* em Nova York em 1988.

clérigos sem doutrinas, mas por bispos e cardeais cuja infabilidade, na opinião de grupinhos, às vezes mafiosinhos, é de interessados e interesseiros, sendo até proclamadas obras-primas. (...) Foi num destes dias de outubro, a chuva cancelando meu *cooper* no Parque Ibirapuera, que acabei por cumpri-lo na Bienal. (...) Me aventurei pelo labirinto da arte, estrelado ao som de tambores e trombones pela imprensa local e, como li num semanário, “o apoio do Comind foi essencial”: os bancos descobrem o *painting marketing*. (...) Em minha condição de responsável pela brincadeira MASP, a penetração foi tímida, pois a Dona do Vapor tinha declarado, *apertis verbis*, que teria dado à luz uma performance “antigaleria e antimuseu”. (...) Há várias salas e, de vez em quando, alguma coisa singular. Todavia, o convite é embrulhado pelas *gags* insuportáveis que minha coetânea e complicada dona de casa, que nunca montou uma expô, aprontou em desordem: retrato do seu caseirismo barato e prepotente. (Bardi 2013:151-152)

A polêmica terminou por ofuscar a presença do músico John Cage o *happening* que realizou, assim como as mostras em exibição para além da “*Grande Tela*”, dispostas em dois núcleos, um histórico e outro contemporâneo. A 18ª. Bienal de São Paulo possuía também várias exposições menores que transcendiam a questão da pintura. Além de “A Grande Tela” foram expostas xilografias populares contemporâneas da literatura de cordel dos anos 60, gravuras Cabichuí do Paraguai¹⁹, máscaras bolivianas, vídeo-arte e expressionismo no Brasil e na Alemanha, uma sala dedicada às relações entre ciência e ficção, a produção do grupo *CoBrA*²⁰, além de vários eventos relativos à música experimental.

Para Agnaldo Farias (2009:49), a polêmica em torno de “A Grande Tela” mostra o despontar da figura do curador no cenário das artes visuais do país, ainda muito provinciano. Ele entende que a curadora Sheila Leirner estaria defendendo uma concepção curatorial partidária da presença da subjetividade deste profissional, como mais um artista que se propõe a uma leitura autoral e crítica, ou seja, um “curador-

¹⁹ A crítica de arte e curadora Leonor Amarante (1989) em seu livro sobre as bienais de São Paulo destaca a presença do grupo de artistas que participou da Guerra do Paraguai entre 1865 e 1870. Na 18ª. Bienal foram expostos 400 gravuras em preto e branco do “coletivo” que estava relacionado ao periódico “Cabichuí” (abelha em guarani), um tablóide que serviu de imprensa alternativa crítica contra os inimigos do Paraguai na Guerra: o Brasil, a Argentina e o Uruguai. Neste veículo as imagens eram usadas ao lado de textos ágeis e bem humorados publicados com manufatura própria (folhas produzidas das árvores locais e tintas advindas de sucos de legumes) após o bloqueio de papel e tinta da Inglaterra. A mostra dos “artistas guerrilheiros”, como ficaram conhecidos, teve a curadoria do crítico de arte cubano Ticio Escobar.

²⁰ Leonor Amarante (1989) destaca em seu livro a presença do grupo Cobra na 18ª. Bienal, cujo nome advém das iniciais das cidades de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. O grupo *CoBrA* atuou entre 1948 e 1950 e era composto por artistas dinamarqueses, belgas e holandeses que produziram uma pintura interessada no papel corrosivo da cor, no lugar da natureza, no impulso interior dos artistas em que as cores eram entendidas como “projéteis no espaço” e “formas vivas”. Essa pintura foi rotulada na época de “expressionismo épico e exaltado”, “expressionismo bárbaro” e “pintura dramática do pós-guerra”. Karel Appel (Ver prancha 17, figura 54), um dos artistas do grupo, havia participado da Bienal de São Paulo de 1959, tendo ganhado um prêmio naquela edição do evento. A autora comenta ainda que Appel participou de uma mostra no Museu de Arte de São Paulo pouco antes da abertura da 18ª. Bienal de 1985.

autor”. Na mesma direção, o arquiteto Diego Matos, autor de uma dissertação de mestrado sobre a Bienal de São Paulo de 1985, afirma que é a partir deste momento que o curador também se torna um “artista”, mas sem estar isolado, com diálogo cada vez mais profícuo com arquitetos e cenógrafos.

Para Diego Matos (2009:187), a “Grande Tela” sugere um todo indivisível, uma apoteose da possível morte do neo-expressionismo, uma representação pós-modernista consagradora da ideia do espetáculo. A assinatura de Sheila Leirner poderia sugerir uma exposição dinâmica, aberta, agregadora e crítica, tal qual um evento, um espetáculo. De acordo com o autor, a conjunção de diferentes trabalhos não era a evocação da museografia oitocentista, mas a colisão das diferenças em suas fragmentações e apropriações recíprocas, sintomas da arte e do mundo do seu tempo²¹.

Já o filósofo tcheco Vilém Flusser (*apud* Spricigo 2013, Site do Fórum Permanente)²², refugiando-se do nazismo no Brasil e que se tornou professor da USP e da Escola de Artes Dramáticas ao longo dos anos 60, colaborou com a Bienal de São Paulo ao longo de sua carreira. Flusser escreveu o artigo “18ª. Bienal de São Paulo, exemplo de espaço tempo novo”, publicado em 1985, na revista *Spuren*, onde afirmou que Sheila Leirner criou uma curadoria sintonizada com o que entende ser o papel dos museus, galerias e bienais. Para o autor, ao invés de privilegiar objetos que armazenem informações, as mostras é que deveriam englobá-los em contextos relacionais em que a obra se torne o *input* e a informação do visitante seu *output*, integrando-se, assim, no que ele chama de “espaço-tempo dialógico”. Mais ainda, Flusser sugere que a escolha de “A Grande Tela” para a 18ª. Bienal “é um dos raros exemplos para a inversão do fluxo de informações que se dirige do norte rumo ao sul: é ela a fonte de informação que flui do sul ao norte”.

Na direção oposta àquela proposta por Flusser, o crítico de arte Roberto Pontual (1985:40), na revista *Módulo* No. 87, entendeu o sucesso da Bienal como um espetáculo pela orquestração de uma comissão interdisciplinar, composta por arquiteto, cenógrafo,

²¹ Diego Matos (2009:87) destaca trechos de depoimentos da curadora para reforçar sua interpretação, tais como: “O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade (vida, biologia, antropomorfismo), autobiografia (onde *persona*, psique, condição humana e arte estão entrelaçados de alguma forma), culto teatral e temporalidade. O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações pós-modernas, que certamente tendem – junto com a nova pintura – para o ontológico. (...) [de modo] frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência artística e estética.”

²² Ver: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/a-exposicao-como-medium-as-bienais-a-partir-das-perspectivas-teoricas-abertas-por-vilem-flusser-1-vinicius-spricigo>

diretor teatral e iluminador, tendo entendido a assinatura curatorial como “dramatização do ato criador”, plena de “reflexão, propriedade e probidade”. No entanto, ele questionou se a nova poética expositiva era criativa ou mimética, na direção de emular os modelos internacionais. E ao elogiar a edição de 85, criticou as bienais dos anos 70: “A Bienal atual já não é o saco de gatos, o percurso ocioso ou a festa mambembe a que nos acostumáramos na década de 70. Teve um objetivo nítido e grande disposição para concretizá-lo.”

Outra leitura elogiosa das escolhas poéticas da curadora Sheila Leirner na 18ª. Bienal de São Paulo foi a realizada pela crítica de arte Aracy Amaral, que destacou as instalações presentes em outros setores da mostra:

Mas longe de afirmar que esta Bienal se constitui em apenas esses três sombrios corredores que não propiciaram a leitura adequada das obras expostas. À força desse espaço impositivo, e por isso mesmo tão antipático em seu autoritarismo, se contrapôs, sem qualquer dúvida, a diversidade das contribuições das ambientações nas instalações de artistas de procedências as mais variadas. (Matos 2009:254)

O fato é que, ao que parece, não apenas a curadoria parecia estar se conformando como papel expressivo no meio, mas o próprio campo das artes visuais no país amadurecendo a partir da geração 80, da discussão de uma identidade nacional em torno da transvanguarda internacional, e do papel e sentido da Fundação Bienal de São Paulo. Para reforçar este argumento, poderíamos evocar o depoimento de Nuno Ramos (Ver prancha 14, figura 41) para o crítico Tadeu Chiareli, quando o artista que desponta neste momento a partir de sua participação no coletivo *Casa 7*. Ele comenta, então, como sua participação na “*Grande Tela*” foi decisiva para o amadurecimento de suas escolhas futuras:

É, a gente já estava também numa coisa assim... Bienal... aquela coisa toda rolava tão... Ninguém parava para ver os quadros direito, e depois aquela “Grande Tela”, que confundiu tudo. Se pelo menos cada um do Grupo ficasse numa parede, aí acho que daria. A Bienal foi para mim uma caída na real meio grande, não só na real do mercado, quando acabou aquele deslumbre todo que as pessoas tinham conosco, como também em relação à Arte. Depois de toda essa experiência passei a considerar a Arte uma coisa diferente, que tem um caminho torto, exigindo uma integridade grande, onde se tem que pagar certo preço. Isso para mim é óbvio e acho que isso vem muito dessa experiência. (Ramos *apud* Chiarelli 2011:222)

Não apenas artistas, mas *marchands* e acadêmicos se posicionaram contra a escolha da curadora que, dentre uma série de depoimentos que concedeu naquele momento, comentava que seu interesse era mobilizar uma discussão sobre o papel da

instituição diante do exercido pelos museus e galerias. De acordo com os historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête, Leirner estava interessada numa nova sacralidade para a arte, e sua concepção do espaço expositivo teria associações metafóricas com uma igreja: “simbolicamente o grande conjunto de pinturas representa a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida” (Alambert, Canhête 2004:177).

Talvez possamos esclarecer um pouco da contenda em torno da “*Grande Tela*”, com o depoimento que Sheila Leirner deu para o curador Felipe Chaimovich por ocasião da mostra coletiva “2080”, em homenagem à geração 80 em exibição no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2003:

A Grande Tela nasceu assim, da náusea e da fascinação. Durante um período no qual mais enjoativo do que o cheiro e a textura da tinta em excesso era a saturação de imagens. (...) Em 1985, como se sabe, a pintura renascia de todas as maneiras (...) seus filhotes cresciam como cogumelos, chegavam às centenas e se acumulavam de uma forma assustadora no Pavilhão da Bienal. (...) O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea. (Chaimovich *apud* Farias 2009:47)

E, como vimos, as turbulências geradas pela “Grande Tela” foram variadas. O sentido da Bienal de São Paulo diante dos museus e das galerias, o lugar do curador diante da crítica de arte, do mercado e dos artistas, o estatuto da arte entre magia e liturgia e pensamento e racionalidade, e, por fim, o estatuto da pintura brasileira diante da transvanguarda e do neoexpressionismo, todos esses temas estavam inflexionados nos ruídos e espantos produzidos pelo *paredón* de Sheila Leirner.

Sobre a questão da diferença da pintura local diante das influências estrangeiras, Leonor Amarante (1989) comenta que aconteceu na FAAP naquele mesmo ano da 18ª. Bienal uma conferência com o tema “Rumo a um Circuito Latino-Americano de Arte”. Angel Kalenberg, crítico e comissário do Uruguai, Bélgica Rodriguez, crítica e diretora da Galeria Nacional de Caracas, Horacio Sanfons, crítico argentino, Silvano Lora, artista plástico e crítico da República Dominicana, Raquel Tibol, crítica e historiadora mexicana, Aracy Amaral e Olívio Tavares de Araújo, críticos brasileiros, debateram sob a coordenação de Rosa Brill, crítica de arte argentina, a questão da identidade da arte latino-americana diante do mercado internacional.

Enquanto alguns defendiam um “mercado comum das Américas” numa postura mais fechada “contra o colonialismo”, outros advogaram um mercado abrangente e

internacionalizado. Amarante comenta que foi deliberada a criação de um centro cultural latino-americano que viria a abrigar mostras de arte dos países latinos, e que foi inaugurado em 1989, na cidade de São Paulo, como Memorial da América Latina, projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer.

I.6 – Genealogia e Mercado

Jorge Cunha Lima, secretário de cultura de São Paulo nos anos 80, bradava na reportagem “O Estado e a pintura”, na extinta revista *Galeria* No. 2 (1986:86):

Felizmente a pintura não depende mais do Estado. São Paulo parece um grande ateliê neste fim de século. Nenhum outro setor da criação artística tem a vitalidade da pintura. Nos salões oficiais inscrevem-se milhares de jovens pintores. Nas galerias privadas há vernissage e vinho branco, praticamente todos os dias. Todos se indagam ou não se indagam, mas põem as respostas na tela. E os críticos deitam e rolam, com vocábulos de cores cruéis, sobre tantas e tantas obras. O mercado responde com gula. O comprador quer enfeitar a vida, a casa. Quer ganhar status ou diversificar os investimentos.

Vitalidade, criação artística, cores... Essas foram algumas das palavras usadas naquele momento pela crítica especializada e pela imprensa para apresentar e definir a produção artística brasileira dos anos 80. No entanto, afirmaram alguns críticos daquela geração, como o artista Ricardo Basbaum e o crítico Martin Groissman, todo esse hedonismo e euforia estavam também vinculados à apropriação desta nova produção pelas galerias cariocas e paulistas que haviam aumentado em número consideravelmente desde o advento do “milagre econômico”.

De acordo com a socióloga Maria Lúcia Bueno (2005:390), é a partir dos anos 70 que há um aumento considerável no mercado de arte brasileiro, até então uma “aventura” de poucos galeristas vindos de uma elite específica cuja história e trajetória estavam relacionadas a uma condição de imigrante ou refugiado europeu no país. Foi, portanto, nesta década, que mesmo com o questionamento do objeto artístico e do papel dos museus e do mercado realizado pelos artistas neovanguardistas, que destacou-se a figura do “comprador brasileiro”. O retorno à pintura, o papel das escolas que formaram a geração 80, o esquentamento do mercado financeiro, e o surgimento de novos atores no circuito e no mercado nesse momento do público “fazer as pazes com as artes” (conforme defendiam alguns críticos à época): o galerista de arte contemporânea.

De acordo com o jornalista Celso Fioravante²³ (Site do Fórum Permanente), no Brasil, o mercado de arte era até então um tanto amador e quase inexistente. As poucas galerias de arte moderna que existiam no país advinham de ações isoladas dos principais nomes estrangeiros imigrados para o país após a Segunda Guerra. Jean Boghici, Paolo Businco, Thomas Cohn, Arturo Franco Terranova, Giuseppe Baccaro, e Pietro Bo Bardi são alguns dos nomes mais importantes desta história²⁴. De certo modo, podemos considerá-los como “aventureiros”, já que praticamente não existia demanda para esse mercado. Além do mais, o ofício de *marchand* não possuía os padrões e códigos profissionais partilhados atualmente pelos *art dealers* do setor, com suas feiras e associações nacionais e internacionais²⁵. Estava, sobretudo, vinculado ao interesse dessa elite europeia que residia no país de construir e manter uma sociabilidade em parte saudosista do seu estilo de vida na Europa, além do interesse quase familiar na transferência de bens entre elites históricas das principais capitais do país.

Fioravante destaca que uma das primeiras galerias foi aberta no Brasil em 1907. Com o nome Jorge, ela localizava-se na Rua do Rosário, no Centro do Rio, tendo se tornado um ponto de encontro de artistas e intelectuais e existido até os anos 40. Em São Paulo, uma das primeiras galerias foi a Itá, localizada na Rua Barão de Itapetininga, tendo abrigado alguns salões de arte e exposições individuais. Nela estrearam artistas como Alfredo Volpi e Pennacchi. Na mostra de Volpi, uma das mais exitosas desta galeria, todas as obras foram vendidas e uma delas para o modernista Mário de Andrade, que a doou posteriormente para o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Com a guerra, muitos imigrantes europeus trouxeram suas coleções para o Brasil e também o “mascatismo” de arte. Os primeiros colecionadores e *marchands* da geração pós-guerra no país foram Guiseppe Baccaro, Arturo Profili, Franco Terranova, Jean Boghici, Pietro Maria Bo Bardi e sua esposa Lina Bo Bardi. O mercado surgiu tímido, através de iniciativas individuais de alguns poucos mecenas e por sua articulação com os salões de arte, relata Fioravante. Esses imigrantes cultivados foram responsáveis

²³ Ver: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado

²⁴ A socióloga Maria Lúcia Bueno (2012:79) comenta que “as elites tradicionais cultivavam a literatura e a música, mas dedicavam pouca atenção às artes plásticas. Os artistas acadêmicos e alguns modernos, a partir de 1930, puderam sobreviver com seus trabalhos graças às encomendas públicas.”

²⁵ “Uma parcela do comércio de arte contemporânea nasceu da iniciativa de alguns arquitetos e designers de criar lojas de móveis modernos que operavam simultaneamente como galerias de arte.” (Bueno 2012:85-86)

também por iniciativas modernizadoras da cultura artística nacional não apenas nas artes plásticas, mas na música, no teatro, no cinema e na televisão (Miceli 2003). O desenvolvimento de instituições artísticas que visibilizariam e autenticariam a produção nacional permitiu, ao lado da imprensa que lhes subsidiava, o surgimento de uma nova geração de críticos de arte que foi fundamental para a afirmação dos artistas e das galerias do pós-guerra²⁶.

Parte destes estrangeiros abriu sua primeira galeria de arte a partir de investimentos obtidos com a venda de suas coleções particulares. Esse foi o caso de Thomas Cohn (Ver prancha 33, figura 103), que me relatou o começo de sua trajetória em seu apartamento em Higienópolis, São Paulo, no dia 26 de junho de 2013:

E a gente ia às exposições e começamos a comprar uns desenhos e gravuras e começamos a colocar nas paredes. Depois mudamos para Copacabana. Mas aí, indo às galerias, o pessoal, os artistas jovens da época, estou falando do Antonio Dias, do Roberto Magalhães... Esse pessoal começou a ficar perto da gente, quando soube que a gente estava comprando. E de repente eles me falaram: “olha, Thomas, o que vocês estão comprando está bom, mas só que são pessoas que estão no meio da carreira e o que você está comprando não são as obras máximas. Você não acha que um cara da sua idade – na época 28 anos – não deveria apoiar os artistas de sua geração?” (...) Vendemos tudo o que tínhamos e começamos a comprar obras destes artistas. E assim foi o começo da coleção. Daí em 1965 morreu meu chefe. E aí eu era o primeiro assistente. Com os outros três diretores acabamos comprando a empresa e eu reformulei tudo. (...) Eu tinha um problema com esses sócios com divergências sobre como encarar o mercado, sobre a substituição de importações e as divergências foram se fazendo maiores. Bom, já que estamos em divergência, não sei... (...) tô pronto para sair. (...) Naquela época eu estava com 48 anos de idade. (...) Resolvi abrir a galeria. (...) Eu nunca tive capital para começar. Vendi minha coleção. Por dois motivos: porque precisava de dinheiro para fazê-lo e o segundo porque eu acho que a função do galerista e a função do colecionador não podem se sobrepor. Tem gente que pensa diferente. Eu penso assim. Então tanto por necessidade quanto por convicção eu vendi minha coleção. Eu estaria super rico. Eu tinha uma Lygia Clark desse tamanho. Eu acho que na minha função eu nunca trabalhei para ficar rico. (...) Trabalhei para me realizar profissionalmente. Acho que com a galeria, eu trabalhei para ser um centro cultural que se autofinanciasse.

Após os anos 1950, com o desenvolvimento do país, o mercado se reconfigurou. No Rio de Janeiro, o Estado apoiou o mercado insurgente e, em São Paulo, a iniciativa ficou bastante nas mãos da burguesia local²⁷. Poderíamos arriscar em dizer que o

²⁶ O sociólogo José Carlos Durand afirma que entre 1945 e 1960 o produto nacional ainda era muito valorizado se em relação às tendências estrangeiras que paulatinamente adentravam o insipiente e embrionário mercado de arte brasileiro. Segundo o autor havia uma dezena de galerias em São Paulo, algumas no Rio, dois ou três leilões anuais a partir dos anos 60, e um aumento exponencial nos anos 70 não apenas no número de galerias, mas em suas instalações e localizações nas capitais ao lado de feiras hippies.

²⁷ Bueno (2012:84) afirma que a Domus, primeira galeria especialmente dedicada à arte moderna, foi aberta em 1947 na cidade de São Paulo, por iniciativa de industriais italianos que se estabeleceram na

interesse em aparelhar as novas metrópoles com cultura não apenas retratava uma afetação aristocrática, mas, sobretudo, uma “pulsão” disciplinadora, civilizatória, sintonizada com os projetos urbanos destas cidades.

A Bienal de São Paulo, cuja primeira edição data de 1951, começa a instituir prêmios com os nomes das galerias. A *Folha de São Paulo* abre em 1957 a Galeria de Artes das Folhas que lançou artistas importantes como Regina Silveira, Nelson Leirner e Franz Weissman; e o artista neoconcretista Wyllis de Castro fundou a Associação de Artes Visuais Novas Tendências que durante um período funcionou na galeria NT, onde também se comercializava obras de artistas concretistas²⁸.

A conciliação do ofício de galerista com atividades em museus e bienais era muito comum naquele momento e produziu polêmicas uma vez que as atividades eram consideradas eticamente incompatíveis. Para ilustrar um caso emblemático, Pietro Bo Bardi, responsável pela abertura do Museu de Arte de São Paulo com Assis Chateaubriand, tinha uma galeria em São Paulo, a Mirante das Artes. Quem recebeu severas críticas foi também um italiano²⁹, Arturo Profili, secretário-geral da Bienal, quando abriu sua exitosa galeria Sistina, em 1958, em São Paulo.

Franco Terranova (Ver prancha 31, figura 98), outro imigrante italiano que chegou ao Brasil em 1947, afirma ter vendido balas, materiais elétricos e sido sacristão antes de se dedicar ao ofício de *marchand*. Terranova abriu uma importante galeria carioca nos anos 1950, a *Petite Galerie*, que funcionou até os anos 80, tendo lançado artistas considerados importantes no circuito e no mercado internacional atual, como Jac Leirner e Ernesto Neto (Ver prancha 27, figura 84). Em sua galeria, Terranova abrigou a

cidade após a guerra. Anna Maria Fiocca, à frente da Domus, estava vinculada aos principais nomes do mecenato naquele momento, Pietro Bo Bardi e Ciccillo Matarazzo.

²⁸ Se a primeira geração de artistas modernistas produziu uma produção com caráter nacionalista forte e com intensa vinculação ao ideário da arte como manifesto e vanguarda, as produções posteriores às guerras possuíam outras investidas que retomavam a horizonte universalista da arte, já influenciadas pelas novas tendências construtivas internacionais que adentravam o país, sobretudo pela Bienal de São Paulo. A nova geração de críticos que surge neste momento, como Mário Pedrosa, estava informada do cenário internacional, tendo apoiado artistas brasileiros a adentarem esse circuito e mercado (Bueno 2012:82).

²⁹ Maria Lúcia Bueno (2012:81) destaca que enquanto os colecionadores e os galeristas eram em sua maioria estrangeiros exilados, os críticos e artistas eram brasileiros. A socióloga afirma que o interesse de Mussolini pelas artes plásticas permitiu o desenvolvimento de uma cultura artística na elite italiana que, ao emigrar para o país, aplicou o seu capital simbólico acumulado na constituição do campo artístico moderno brasileiro, sobretudo na abertura de novas instituições como o Museu de Arte de São Paulo, por Pietro Bo Bardi, em 1947, e o Museu de Arte Moderna, em 1946, e a Bienal de São Paulo, em 1941, ambas por Ciccillo Matarazzo.

mostra do pintor Pedro Paulo Leal, realizada por Jean Boghici, que logo depois abriu sua própria galeria e se tornou um nome forte no mercado.

Imigrante romeno, Jean Boghici (Ver prancha 31, figura 97) entrou ilegalmente no país em 1949, tendo trabalhado como eletricista e vitrinista, antes de abrir sua galeria *Relevo*, prestigiosa nos anos 60. Conforme relata Fioravante, Boghici também aciona em suas memórias um começo difícil no ramo, afirmando ter dormido ao relento nas areias da praia de Copacabana, em suas primeiras noites no país. Posteriormente, já com visibilidade e entrada entre os artistas neovanguardistas cariocas, o marchand conheceu artista Lygia Clark, que teria sido sua namorada.

Fioravante destaca vários outros galeristas importantes para a história do mercado de arte moderna e contemporânea no país. Dentre eles, o casal Giovanna e Alfredo Bonino que eram fortes no Rio de Janeiro nos anos 60, Guiseppe Baccaro³⁰ em São Paulo com sua proeminente galeria na Rua Augusta em 1962, até se associar com o diretor do MASP naquela altura, Pietro Bo Bardi, com quem abriu a galeria Mirante das Artes. Baccaro é também considerado o “pai” de Ralph Camargo, dono das galerias *Art Art*, Ralph Camargo e R e R, *marchand* que rivalizava com a galeria Arte Global, da Rede Globo, dirigida no Rio por Franco Terranova, e em São Paulo por Raquel Arnaud.

Ainda nos anos 60, o artista concretista Wesley Duke Lee, que depois se casaria com a galerista Luisa Strina, abriu a galeria *REX Gallery & Sons*, que com o mesmo nome do grupo de artistas³¹ que a coordenava, mais funcionava como uma cooperativa de artistas críticos ao mercado e a falta de espaços para as vanguardas naquele momento. Duke Lee lançou ainda o periódico *Rex Time* (Ver prancha 4, figura 12), veículo impresso que durou três anos. Um dos eventos mais marcantes daquele momento e que objetivava proferir uma crítica radical ao estatuto da arte como

³⁰ De acordo com a enciclopédia de artes visuais do Itaú, Giuseppe Baccaro era um colecionador e marchand que chegou ao Brasil em 1956 e estabeleceu uma amizade com artistas modernistas brasileiros, dentre eles, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Em 1962, abriu sua primeira galeria na Rua Augusta, a Selearte, tendo exibido obras do pintor Heitor dos Prazeres. De acordo com o sociólogo José Carlos Durand (1990), Baccaro realizou leilões de pinturas, adquiriu obras em quantidade de Tarsila do Amaral, Anita Mafaltti e Vitor Brecheret, tendo ajudado a projetar a carreira de Ismael Nery, realizando em 1974 uma mostra sobre o artista no MASP, a partir da amizade que construiu com Pietro Bo Bardi, um de seus primeiros colecionadores. Maria Lúcia Bueno (2012:81) destaca que Baccaro também atuou como técnico no balcão de vendas da Bienal de São Paulo antes de se associar com Pietro Bo Bardi.

³¹ De acordo com Lilia Schwarcz (2012), faziam parte do grupo *REX* os artistas Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, José Resende, Carlos Fajardo e Thomas Souto Correa. Todos eles eram amigos e abriram a galeria que além de exporem suas obras, abrigava palestras, descobria novos artistas e onde se encontravam para pensar as edições do periódico *Rex Time*.

mercadoria de uma elite industrial e mercantil cultivada e elitizada, foi o *happening* “Exposição-Não Exposição” (Ver prancha 4, figura 13), encabeçado por Nelson Leirner, um dos artistas do grupo àquela altura, que consistia na inauguração de uma exposição na galeria REX. Nessa suposta “*vernissage*” que o grupo inventou para encerrar suas atividades, os visitantes poderiam levar para suas casas as obras gratuitamente, desde que conseguissem arrancá-las com marretadas das paredes onde estavam chumbadas e acorrentadas. Leirner me relatou a experiência na ocasião da entrevista que realizei com o artista em sua residência:

Só comecei a vender obras mesmo nos anos 90. Doávamos obras por falta de espaço. Tanto que fizemos a REX, e que foi uma maneira de mostrarmos o nosso trabalho. (...) Foi um manifesto de um ano. (...) Aquilo foi o seguinte. O *happening* é diferente da performance. Não se sabe das consequências. (...) Quando resolvi dar os meus trabalhos e chamar o público a uma determinada hora, eu nunca imaginei que teriam duas mil pessoas. (...) Aquela época era o despojamento da arte. (...) Daí eu pensei: não vou dar de graça, vou fazer obstáculos. Vou prender em cubos de cimento, vou amarrar pessoas, vou causar dificuldades para quem quer ter arte. Não é tão fácil assim, você simplesmente pagar. Vai ter que trabalhar para ter o trabalho. (risos) E o que eu ia fazer com aqueles trabalhos?

Polêmicas marcaram a década seguinte, já em plena ditadura civil-militar, quando outro imigrante italiano foragido, Paolo Businco, forjou uma identidade falsa³² e abriu a galeria *Collectio*, em 1969, realizando leilões que desregularam os preços do mercado. Businco fora desmascarado como estelionatário por realizar vendas fictícias com documentos falsos, compradores laranjas e por oferecer obras de arte como garantias de empréstimos aos bancos da cidade. Após o escândalo o mercado de arte ficou completamente desestabilizado e demorou alguns anos para se recuperar, afirma Celso Fioravante (Site do Fórum Permanente).

Em pleno “milagre econômico” no começo dos anos 70, novos nomes surgiram no mercado. O sociólogo José Carlos Durand (1990) revela que uma série de fatores permitiu uma nova demanda por artes plásticas no mercado, no início daquela década. Investimentos na bolsa de valores ao longo dos anos 60, seguidos por uma crise em 1971 produziram o seu deslocamento para bens artísticos, objetos de coleção, pinturas e antiguidades. A procura por telas acadêmicas e de vanguarda de artistas consagrados, a

³² Sergio Miceli (2002:92,103) afirma que os leilões dos italianos Giuseppe Baccaro e Paolo Businco eram os principais referenciais do mercado, cujas obras eram em grande parte adquirida por colecionadores de ascendência judaica. José Paulo Domingues foi o nome usado por Businco, ex-advogado e ex-empresário falido, para forjar sua identidade falsa, quando obteve financiamento dos seus leilões de linhas especiais de crédito bancário. A atuação de Businco foi concomitante a um momento de surto especulativo na bolsa de valores. Após sua queda e a revelação do estelionato, Businco faleceu de forma súbita e controvertida em 1973, tendo deixado diversas dívidas decorrentes de transações suspeitas.

demanda por *experts* e peritos; a concessão de crédito bancário para a compra de obras de arte; o desenvolvimento de galerias afinadas com esse novo público, a sofisticação dos leilões e o apoio da imprensa mobilizaram capitais para o setor, que expandiu consideravelmente nesta década.

Uma nova geração de galeristas despontou então – todos “genealogicamente” relacionados de alguma maneira com nomes pioneiros –, como foi o caso de Raquel Arnaud (àquela altura casada com o diretor de cinema Hector Babenco), Fernando Millan (pai dos galeristas Joca e André Millan) e Paulo Figueiredo. Raquel Arnaud (Ver prancha 32, figura 102) antes de abrir seu Gabinete de Arte Raquel Babenco, trabalhava com Franco Terranova na Arte Global até sua galeria ser aberta em parceria com Mônica Filgueiras, ex-assistente de Paolo Businco na *Collectio*. Já Fernando Millan, ex-diretor da mostra do 4º. Centenário de São Paulo, possuía um antiquário na Rua Augusta nos anos 60, onde artistas como Milton Dacosta e Flávio de Carvalho vendiam seus trabalhos.

Luísa Strina, um dos nomes mais importantes da história do mercado de arte contemporânea brasileiro, cuja galeria foi aberta em 1974, comentou sobre o aprendizado do ofício e o começo de sua carreira, no depoimento que me concedeu em sua galeria no bairro dos Jardins, em São Paulo, em 16 de abril de 2013:

Desde criança minha mãe comprava antiguidade para mim. Quando eu enjoava eu trocava, vendia, isso veio aos poucos. (...) Daí os artistas da Escola Brasil não tinham uma galeria e eles me perguntaram se eu não gostaria de representá-los. Naquela época não havia uma galeria com um time de artistas exclusivos, isso foi uma coisa que eu inventei. Então eu comecei a trabalhar com um time de artistas. (...) Aquela época Rio e São Paulo era outro mundo, não se sabia muito bem o que se passava no Rio. (...) Eu fui uma autodidata total, não tinha referência nenhuma. Eu fiz um pouco de estágio em Los Angeles com uma galeria americana. Mas aqui no Brasil, nada, nada. (...) Eu acho que não tinha mercado de arte. (...) Mercado é quando circula a obra e isso é muito recente. (...) Mercado de arte contemporânea não existia. Eram pessoas que compravam e ficavam lá. Mercado existe é quando existe revenda. (...) Museu não comprava nada. Os leilões só vendiam arte moderna. (...) Eu comecei a ir às feiras internacionais em 89 quando os portos do Brasil se abriram, porque antes eram fechados totalmente. Mas era uma coisa assim, eu ia a uma feira que era a feira de Basel e mesmo assim tinha um custo muito alto e vendia-se muito pouco. Era uma coisa mesmo de aventura, entendeu? Ninguém conhecia o mercado brasileiro, ninguém conhecia os artistas brasileiros, eu era assim um ET lá naquele mundo. Durante muitos anos eu fui a única galeria latino-americana na feira de Basel, entendeu?

Mas foi nos anos 80, sobretudo com o advento do retorno à pintura e a invenção da nova geração a partir da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que ocorreu um

verdadeiro “boom” de galerias. Thomas Cohn, César Arché, Luisa Strina, Rubem Breitman, Paulo Roberto e Victor Arruda (Ver prancha 3, figura 08), Paulo Klabin, Paulo Bittencourt, João Pedrosa, Luiz Buarque de Hollanda, Anna Maria Niemeyer e José Otávio Montesanti foram os principais galeristas da década, muitos deles tentando obter sucesso comercial através dos novos artistas às voltas com a pintura.

Ao ser entrevistada pela revista *TPM* No. 134 (Martinho 2013), a artista Beatriz Milhazes, considerada a “filha caçula” da geração 80 (Ver prancha 10, figuras 31 e 32), e hoje um dos nomes mais expressivos do mercado internacional, afirma que ela e seus colegas foram “atacados” pelas galerias após a famosa exposição de 1984. No entanto, num tom menos ufanista que o das memórias da artista, Maria Lúcia Bueno (2012:92-93) indica que havia mais oferta que demanda, que a evolução do campo se deu sob o molde do modelo internacional e que a arte contemporânea era chamariz para as vendas mais “sérias” – em termos monetários – do que eram as de arte moderna. Para a socióloga, o circuito ainda era bastante precário e muito competitivo.

Numa direção um pouco mais generosa, Agnaldo Farias (2009:71) sublinha o interesse crescente das galerias cariocas e paulistas na produção dos anos 80, mesmo após a primeira metade da década, quando o estardalhaço em torno dos novos artistas havia diminuído. Além do *glamour* e da mídia em torno de sua projeção, quase como artistas de rock, houve um relativo aquecimento econômico do mercado decorrente dos congelamentos dos preços no Plano Cruzado.

De acordo com Celso Fioravante (Site do Fórum Permanente), no esteio deste crescimento, Thomas Cohn e a Saramenha de Victor Arruda no Rio, assim como Luisa Strina, Raquel Arnaud e a Subdistrito de Rubem Breitman e João Sattamini em São Paulo, teriam sido as galerias que mais se destacaram, e que investiram de forma mais intensa na geração 80, produzindo catálogos com imagens e textos de excelência de modo a cumprir um papel não realizado pelas instituições museológicas daquela década, chafurdadas em uma intensa crise econômica com escasso apoio estatal e investimento privado irrelevante.

José Carlos Durand (1990) afirma que os textos críticos publicados nos principais veículos da imprensa, cujos diretores eram mecenas, colecionadores ou donos de galerias, vão perdendo espaço, paulatinamente, para matérias de cunho jornalístico produzidas não mais por membros de uma elite cultivada, mas por autodidatas que

muita das vezes conseguiram prestígio adentrando a bancada da premiação de alguns salões. Nesse momento, ocorre também outro fenômeno discursivo: o texto de catálogo de exposição. Misto de elogio subserviente à apresentação dos artistas para o mercado e resquício do papel da antiga crítica de arte, essa produção, custeada pelas galerias, surge ao lado do crescimento sensível do número desses estabelecimentos para outras regiões do país, fazendo descentrar e circular uma produção de arte contemporânea não mais estrita à hegemonia do Sudeste.

Em Belo Horizonte despontaram as galerias Gesto Gráfico e Sala Corpo; em Brasília a Espaço Capital; em Vitória a galeria Usina; Tina Presser em Porto Alegre; e em Recife a Pasárgada, cujo diretor era Marcantonio Vilaça. Àquela altura um colecionador iniciante, ele se tornaria um importante divulgador da arte contemporânea brasileira na década seguinte, tendo se transformado num dos galeristas de maior renome por projetar novos artistas e se articular com a imprensa e as instituições culturais no Brasil e no exterior, como veremos adiante.

Outros veículos e mecanismos auxiliaram os galeristas a construírem o seu lugar no mercado naquele momento. Algumas publicações específicas para os interessados no setor tiveram papel importante ao relatarem o surgimento de novas galerias, entrevistarem colecionadores e *marchands*, apresentarem textos críticos e fazerem balanços do *status quo* em edições especiais. Esse foi o caso das revistas *Módulo* e *Galeria*. Já havia iniciativas nesta direção, desde os anos 70, como a revista *Malasartes* publicada por apenas três números, com pequena tiragem, por artistas de diferentes matrizes poéticas, mas de contextos geracionais aproximados, como: José Resende, Wesley Duke Lee, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Rubens Gerchman, Cildo Meireles, Ronaldo Brito, Chacal, Ronaldo Bastos e Bernardo de Vilhena.

A revista *Módulo* foi idealizada pelo arquiteto Oscar Niemeyer e produzida por iniciativa de Marcus de Lontra Costa. Era dedicada à arquitetura, mas apresentava ensaios sobre artistas das gerações 70 e 80, tendo tido uma edição especial para a geração 80. Já a revista *Galeria*³³ possuía um perfil mais específico voltado às artes visuais e com uma marca mais internacional, apresentando galerias, feiras e artistas em

³³ A revista *Galeria* contava com uma equipe bastante diversificada, dentre curadores (Agnaldo Farias, Tadeu Chiarelli), colecionadores (Pietro Maria Bo Bardi, Marcantonio Vilaça), artistas (Márcio Doctors), jornalistas que escreviam sobre arte e que depois se tornaram curadores (Lisette Lagnado, Reynaldo Roels Jr.), e críticos de arte (Aracy Amaral, Leonor Amarante, Ligia Canongia), todos atuantes nas cidades do Rio de Janeiro de São Paulo.

voga no Brasil e no Exterior. Um dos seus diretores fora o colecionador Marcantonio Vilaça, que se afastou da publicação após intensificar sua atuação como galerista da Camargo Vilaça nos anos 90.

Outro periódico que vale ser destacado é o *A Parte do Fogo*. De acordo com Thais Rivitti³⁴ (Site do Fórum Permanente), ele teve apenas um único número publicado em 1980, idealizado pelos críticos Ronaldo Brito, Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves e pelos artistas José Resende, Tunga, Waltercio Caldas, João Moura Júnior e Carlos Zilio. Inspirado no texto do filósofo Maurice Blanchot, a partir de uma reflexão sobre a dimensão da existência no cotidiano em Kafka, seu objetivo era “intervir no processo cultural brasileiro”, “se estabelecer como espaço em que os trabalhos de arte e os textos ‘agissem’”. Surgindo como um veículo que pretendia fundar um espaço para a crítica e os artistas do final dos anos 70, seus ensaios se propuseram pensar o papel dos museus e do mercado na época. A gestação do Espaço ABC pelo crítico Paulo Sergio Duarte estava – de acordo com seu depoimento fornecido para Ivair Reinaldim (2010:133) –, fundamentalmente relacionado com as ideias e a produção do periódico *A Parte do Fogo*.

Um dos mecanismos de interesse e em debate naquele momento no tocante à capitalização dos projetos expositivos das galerias foi a Lei no. 7.505, de 2 de julho de 1986, sancionada em 1988, voltada para incentivos fiscais e que ficou conhecida como “Lei Sarney”³⁵. A nova lei permitia através da renúncia de parte dos impostos do setor privado, que tais valores fossem redirecionados à produção cultural no país. José Sarney criou o Ministério da Cultura em 1985 quando assumiu a presidência da república, promulgando a lei que, de acordo com seu site pessoal, pretendia criar um “mercado nacional de cultura”.

Em entrevista à revista *Galeria* No. 3 (1987:9-10), o ministro da cultura do governo Sarney entre 1986 e 1988, Celso Furtado, enumera os usos possíveis da lei Sarney no âmbito das galerias comerciais, ao mencionar que em suas exposições e catálogos sem fins lucrativos, e ligadas a atividades em parceria com os museus, o

³⁴ Ver: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/thaisparanove>.

³⁵ José Carlos Durand (1990) afirma que antes não havia recursos alocados para a aquisição de obras para os museus de arte e que a omissão governamental com relação ao setor era total. No entanto, é a partir da criação do Ministério da Cultura em 1985, que se inicia o desenvolvimento de algumas políticas públicas de cultura marcadas por uma “retórica de mudanças”, conforme demonstra Caio Gonçalves Dias (2014). O ministro Celso Furtado falava que o papel do MinC era o de implementar uma “antropologia filosófica”.

recurso à lei poderia ser realizado. Destinada, sobretudo para a política de aquisição de obras dos museus, a lei Sarney chamou a atenção de galeristas como João Sattamini³⁶, da *Subdistrito*, no que tangencia a possibilidade de usá-la para conseguir recursos para exposições das galerias, de modo a contrabalançar o espaço comercial das mesmas através da difusão cultural que poderiam se propor a realizar com o patrocínio da nova lei.

Nas palavras de Sattamini na revista *Galeria*:

No que concerne às galerias, o que interessa mesmo é a captação de incentivos na forma de patrocínio. O patrocínio das exposições através da lei Sarney é um imenso apoio para a realização de projetos interessantes, modernos, contemporâneos e, de fato, de baixo retorno comercial. As mostras seguramente comerciais – quando apoiadas por patrocinadores – tornam-se ainda mais rentáveis contribuindo para que o produtor cadastrado possa equilibrar com temperança suas atividades entre o comércio lucrativo e a difusão cultural de finalidade somente institucional.

O fato é que mesmo com o relativo aquecimento do mercado e o surgimento de várias novas galerias em São Paulo, que começam a se firmar cada vez mais como polo central da arte contemporânea no país, na segunda metade dos anos 80, houve recessão, instabilidade e insegurança nos anos posteriores, com decréscimo de vendas. Em apuros, por conta das decorrências do plano Cruzado 2, galeristas oscilavam entre aumentar ou abaixar os preços das obras. Esse foi o caso que acometeu Luisa Strina e Tina Presser, que afirmara na revista *Galeria* No. 5 (1987:36-8,40):

Tenho feito o possível para segurar os preços dos artistas que represento. Às vezes sou forçada a reajustá-los em função do aumento do custo da matéria prima. Esta é uma imposição feita pelos próprios artistas, que preferem não vender nada do que arrecadar uma soma que não cubra nem o valor dos materiais utilizados.

Tais enredos e microdramas das galerias no final dos anos 80 mostram uma movimentação sem códigos rígidos e com padrões de atuação bastante diferenciados, em situações bastante heterogêneas por todo o país. Em reportagem sobre o estado do

³⁶ João Sattamini residia na Itália onde era empresário. Ao vir para o Brasil começou sua aproximação com o campo das artes como colecionador, antes de abrir sua galeria Subdistrito, um das mais expressivas do mercado nos anos 70 e 80. Desenvolveu uma intensa amizade com o galerista pernambucano Marcantonio Vilaça, de quem comprava diversas obras. Veio a falecer de HIV como diversos outros nomes do meio, dentre eles o do pintor José Leonilson. Sua coleção contempla diversos artistas das neovanguardas concretistas e neoconcretistas e está atualmente em comodato no Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

mercado publicada também na revista *Galeria* No. 5 (1987, pp. 36-8,40), Dodora Guimarães³⁷, da Arte Galeria em Fortaleza, declara que as crises econômicas estariam:

(...) colaborando para o desenvolvimento da arte brasileira, realizando pesquisas particulares e atuando com mais seriedade. (...) Os preços deverão novamente atingir índices reais. Isso pode prejudicar o mercado, mas a arte será beneficiada. Na realidade, as galerias que se sentem mais afetadas são as que trabalham com especulação. O que estava acontecendo era uma irrealidade total. A crise vai servir como elemento de separação do joio do trigo.

Na mesma direção, disse o leiloeiro Roberto Castelli:

O número de obras deve diminuir e o de colecionadores aumentar. Isto mantém o mercado estabilizado. Os bons artistas nunca caíram de preço, o que vai acabar é aquela euforia.

Artistas com um perfil mais crítico da geração 80, como Daniel Senise, um dos nomes quentes do mercado naquele momento e predileto do colecionador e galerista Marcantonio Vilaça, criticava o estado do campo no final daquela década (*Galeria* No. 5, 1987, pp. 36-9,40):

Parece que as artes plásticas entraram de férias. Não há críticos nem artistas no Rio. As galerias estão mostrando acervos ao invés de individuais, o que eu acho um vacilo. E a grana está saindo da área cultural e indo para a área especulativa. O país está ficando cada vez mais pobre e burro.

Já Frederico Moraes, entusiasta dos novos artistas, lamenta o esvaziamento da crítica e o fortalecimento do poder dos marchands:

O mercado quer vender, e para isso pressiona até as bienais e os museus. Este é um processo em escala mundial, mas nos países dependentes torna-se mais grave. (...) Os cadernos culturais dos jornais se tornaram uma extensão do consumo e seus críticos funcionam hoje a reboque do mercado. Os próprios artistas, principalmente os mais jovens, preferem à atuação do *marchand* à do crítico. Mas, na medida em que não existe mais reflexão, se tornam menos exigentes.

Aquém das crises econômicas, da lei Sarney e dos congelamentos estavam alguns leilões, que assim como as operações da bolsa desde aquela década, já ofereciam parâmetros para as diretrizes de taxação de valores realizada pelas galerias em sua relação com artistas e colecionadores. Frederico Seve, *marchand* da Galeria de Arte Ipanema, se dizia apreensivo com a situação do país, mas acreditava que a valorização

³⁷ Apresentada numa reportagem no jornal *O Povo* online de 29 de março de 2013 (<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/03/29/noticiasjornalvidaarte,3030053/paixao-pela-arte.shtml>), Dodora Guimarães nasceu no Acre, formou-se em Publicidade, casou-se com o artista Sérvulo Esmeraldo, e resolveu abrir uma galeria de arte contemporânea nos anos 80 para representar os artistas do Ceará. “Era um espaço que aglutinava as ideias renovadoras da arte. Era um ponto de clivagem. (...) Foi uma aventura muito legal e eu lamento que na época não tinham esses incentivos de leis e editais. Era tudo na coragem.”, afirma.

das obras se daria em longo prazo. Um aprendizado das estratégias de sobrevivência no mercado também foi realizado pelos colecionadores, que começaram a hierarquizar seus gostos por critérios de linguagens e nacionalidades. Um exemplo possível é o do empresário Aparício Basílio da Silva, que em depoimento publicado na revista *Galeria*, sugeria começar uma coleção pela compra de uma gravura, seguida de um desenho e somente depois uma pintura:

Quem quer investir deve frequentar leilões, porque é neles que vai encontrar o valor real da obra. (...) O brasileiro brinca muito. Ouve falar que quadro é investimento e compra o que está na moda. Paga Cz\$ 300 mil por uma obra que será vendida por Cz\$ 30 mil em leilão. O fato é que preços fictícios não duram. Quadros que estavam na moda há dois anos já não estão. (...) Pintura não é alta costura. Quando se quer seguir a moda dá nisso. (...) Eu mesmo comecei assim. Comprei minha primeira gravura aos 14 anos. (...) São investimentos seguros. E quase sempre mais baratos dos que os feitos em obras cujo valor no futuro não se pode prever.

Já Marcantonio Vilaça, que ficara reconhecido por lançar os novos artistas nos anos 90 no mercado internacional, possuía uma estratégia para sobreviver às oscilações do mercado na segunda metade dos anos 80, conforme se pode observar em seu depoimento na *Galeria* No. 5 (1987, pp. 36-9,40):

Os pintores nacionais não têm respaldo internacional para vender suas obras lá fora pelo mesmo preço que vendem aqui. (...) Passei a comprar artistas mais consagrados. Tenho muitos pintores jovens, mas nesse momento difícil, não se pode arriscar. Deixei de me aventurar. Agora só compro obras mais sólidas, e com muita segurança.

O frescor da pintura dos jovens artistas dos anos 80 começava então a secar e as oscilações do mercado ao longo da década redirecionavam os caminhos da geração que ajudou a projetá-lo. Surgiam assim novos debates, dentre eles se o caminho deveria ser o de afirmar uma pintura local e fortalecer a cena e as instituições nacionais, ou internacionalizar a produção recente como saída da crise interna.

Havia, no entanto, diagnósticos mais condescendentes. Para Pietro Bo Bardi, idealizador do MASP e profícuo colecionador, o mercado de arte nas décadas de 70 e 80, a despeito de suas diversas atribulações, havia avançado e se tornado algo menos abstrato que anteriormente. Se a partir dos anos 90 inicia uma política e ações mais eficazes na direção de fazer a arte brasileira circular nas feiras e bienais no Exterior, na segunda metade dos anos 80 a cena das galerias ainda era muito local e mesmo amadora, sugere Bardi (*Galeria* No. 11, 1988, pp. 11):

Tudo somado com suas anomalias curiosas, aquisições inteligentes e contos do vigário, obras autênticas e falsificadas, o mercado de arte deve ser

reconhecido como um fato positivo, totalmente local, sem a mínima preocupação com a realidade internacional. A qual também produz perplexidades no que se refere a avaliações artificiais. Trata-se de envolver-se nos negócios com bom senso e conhecimento num mundo que, às vezes, gasta por gastar.

No entanto, e ao contrário do que afirma Bardi, vimos que algumas iniciativas ainda que embrionárias da internacionalização já estavam presentes na atuação de galeristas como Thomas Cohn e Luisa Strina. Talvez a “aventura” pós-abertura de que falam os galeristas, ainda tivesse longo esteio para chegar a uma situação de profissionalização nos moldes do atual padrão e convenções internacionais. O fato é que, como vimos, as galerias crescem dos anos 1970 para cá, com um “boom” notável nos anos 80 decorrente das conjunturas que incluem, dentre diversos fatores, o plano Cruzado, a lei Sarney, o fim da guerra fria e o retorno internacional à pintura. Mas e quem não fazia pintura nesta década, como encarava as mudanças na cena?

I.7 – Reações Morenas

Muitas tintas foram gastas sobre os diferentes *degradês* dos anos 80, muitas delas pintadas em cores vibrantes e chamativas. Diferentes tonalidades poéticas da produção desta década foram agregadas em “grandes telas” como a da Bienal de 85, em que o “meio” se tornou finalidade, mesclando “manchas e figuras”, uma carnavalização do circuito e do mercado, como vimos até o momento. No entanto, diversos artistas e coletivos produziram outras expressões visuais com linguagens das décadas anteriores, sobretudo a performance, considerada antiquada e decadente pelo mentor da transvanguarda italiana aclamada no país, Achille Bonito Oliva.

Alguns destes artistas fizeram uma crítica feroz ao entusiasmo com a nova pintura, escrevendo textos críticos e produzindo uma visualidade performática que ironizava as tendências daquele momento. O principal artista responsável por questionar a pintura carioca e paulista dos anos 80 foi Ricardo Basbaum. Também considerado

fruto da mesma geração, Basbaum fez parte de três grupos performáticos naquela década: *A Dupla Especializada*, *Seis Mãos* e *A Moreninha/Orelha*³⁸.

Destes grupos, dentre muitos outros³⁹, *A Moreninha* é o que teve maior visibilidade pelas ações que realizou, sobretudo pela “maratona de pintura impressionista” em Paquetá e pela “invasão” da palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva na galeria *Saramenha* em 1987 (Ver prancha 7, figura 21). Artistas da geração 70 também se mostraram céticos com a nova produção. Muitos deles rejeitaram a entrada dos jovens pintores nas galerias de que faziam parte, como Carlos Vergara, que hostilizou Leonilson, tendo se rendido à pintura posteriormente. Afirmavam que a nova geração era despolitizada e que sua pintura não estava relacionada à abertura política no país, como clamavam seus críticos defensores, mas ao modismo internacional e ao mercado.

Curadores como Walter Zanini acreditavam que a apropriação da nova produção era uma articulação entre os curadores envolvidos com as exposições que a visibilizaram, dos críticos das mostras de sucesso e das galerias que representavam a nova geração, uma manobra do mercado, portanto (Farias 2009:23). Para o crítico Martin Groissman, a rápida adesão da transvanguarda internacional por parte da geração 80, revelava sua alienação com relação ao *background* histórico modernista produzido pelos pintores que a antecederam. Ao contrário da nova geração, os artistas modernistas

³⁸ De acordo com a historiadora da arte Tatiana Moura (2011:7,13), esses três grupos eram basicamente compostos pelos mesmos artistas. O grupo *A Moreninha* era composto por um número maior e bastante oscilante de artistas. Ivair Reinaldim (2013:43) aponta que dentre os diversos nomes, os recorrentes nas atuações eram o do crítico Márcio Doctors e os dos artistas Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Vale, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, dentre outros. *A Dupla Especializada* era composta pelos artistas Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta que realizavam performances interessadas no “transbordamento da arte”. *Seis Mãos* era composto por Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Jorge Barrão, tendo eventualmente a participação dos artistas Alex Hamburger e Márcia X., com quem realizaram trabalhos ao longo dos anos 80, como as performances no metrô do Rio vestidos de garçons de modo semelhante ao polêmico *happening* realizado pelo *A Moreninha* na galeria *Saramenha*. Márcia X., também adepta da linguagem performática, estava próxima dos moreninhos e da *Dupla Especializada*, tendo realizado uma performance que ficou famosa, a “*Triciclage*”, ao invadir a apresentação do músico John Cage na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, sobre um velocípede infantil (Ver prancha 6, figura 19).

³⁹ Além da atuação da *Moreninha* no Rio de Janeiro, outros grupos performáticos/interventores também produziram desde o final dos anos 70 uma arte completamente apartada da publicitária febre pictórica, como foi o caso do *3Nós3*, do *Arte/Ação*, do *Viajou Sem Passaporte* e do *Manga Rosa*, todos de São Paulo, do *Empreza*, de Goiânia, do *Armando Queiroz*, do Pará, e do grupo *Aranha*, de Fortaleza, que produzia uma pintura performática nas ruas, adjetivadas como “pintura muralista” por Frederico Moraes.

teriam se apropriado de forma crítica, consciente e rebelde do arcabouço artístico euro-americano:

A debilidade desse nosso *revival* torna-se ainda mais evidente quando é sabido que a maioria dos nossos jovens artistas pintores desconheciam a pequena história da pintura brasileira, ignorando até joias mais recentes como Malfatti, Guignard ou Volpi, por exemplo. (*apud* Carvalhaes 2009:102)

Enquanto isso, numa perspectiva diametralmente oposta, Marcus Lontra falava da existência de uma “atmosfera de reconquista democrática [que] evidentemente sensibilizou toda pintura”. Para Lontra:

Passado o pesadelo tudo ia dar certo. A geração 80, que nasceu sob a égide do narcisismo, desprezando o passado, ignorando o futuro, passou a ser o exemplo completo, a síntese do otimismo que invadia o país. (*apud* Couto 2011:13)

Ricardo Basbaum (2010:224) fora categórico ao afirmar que as ideias redentoras da transvanguarda já estavam presentes nas neovanguardas dos anos 60 que falavam em imantar o espaço, construir um caráter ativo de trocas e interferir na paisagem. Boa parte da produção dos artistas ligados ao construtivismo, em sua expressão menos matemática e mais aberta à subjetividade, o neoconcretismo, pesquisavam poéticas que clamavam incorporar o corpo do artista e do espectador⁴⁰, sobrepor temporalidades, produzir compactações perceptivas/anulação dos ruídos semânticos das imagens transpostas. Ideias que foram reapropriadas pela transvanguarda nos anos 80 e jogadas para dentro do espaço da tela. A pintura de inspiração transvanguardista era cheia das referências ao conceitualismo que queria criticar, dispara Basbaum, afirmando ainda que falar de “geração 80” é reificar uma grife carente de um discurso crítico, de uma conceptualização específica que efetivamente contemple a heterogênea produção artística, e que não seja um rótulo calcado no comportamento dos seus artistas.

Basbaum (2010:228-230) questionou a abordagem do crítico Frederico Moraes nos textos que ele produziu para as mostras “*Entre a Mancha e a Figura*”, “*3X4 Grandes Formatos*” e “*Como vai você, geração 80*” por considerá-los apressados em

⁴⁰ Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica são alguns dos nomes mais evidentes desta investidura sobre o corpo após um começo de investigação poética mais geométrico-abstrata. Lygia parte dos bichos e vai até a baba antropofágica (Ver prancha 1, figuras 03 e 04), passando por experiências relacionais que remetiam à psicanálise e a ideia da arte como terapia, Helio Oiticica vai dos metaesquemas aos parangolés e penetráveis, investindo na ginga do sambista e produzindo instalações como ninhos, Lygia Pape rompe com a geometria fria do concretismo paulistano ao vazar um cubo que chama de ovo, na areia da praia do Arpoador, de onde a artista “nasce”, produzindo ainda imagens de artistas de rua com seu público no Largo da Carioca, que intitula de “espaços imantados”. Artistas posteriores, com destaque nos anos 90 no Brasil e, sobretudo no circuito e no mercado internacional como Ernesto Neto, lançado por Marcantonio Vilaça, vão resgatar o corpo, a vida e a participação do público para suas poéticas.

definir uma “tinta fresca” que sequer havia adentrado o circuito devidamente, sem se preocupar em destacar quais artistas estavam referidos às vanguardas internacionais dos que não estavam, e quais suas diferenciações internas. O que se viu, segundo ele, fora a afirmação de um conceito genérico e indeterminado de pintura que não atina para as diferenças da nova produção em relação àquela produzida pelas gerações antecessoras. Tampouco atenta para a pintura internacional de modo a valorizar mais uma teoria *a priori* da geração do que uma relação empírica com seus trabalhos, o que caberia a uma verdadeira crítica de arte.

Basbaum (2010:232) vai além, ao dizer que a geração 80 virou um grande *slogan*, produzido com chamarizes sugestivos, propalado exaustivamente pela mídia, com conceitos frágeis, sem precisão e análise consistente. A única ressalva recai sobre a produção do pintor Jorge Guinle (Ver prancha 11, figura 33), destacado como o único a fazer uma crítica verdadeira da pintura dos anos 80 a partir do seu próprio trabalho. Guinle era entendido como um artista que sabia realizar um “revezamento sutil” entre a realização prática e teórica de sua obra, o que lhe permita questionar a ela própria e se afastar das premissas iniciais do seu trabalho.

Basbaum (1998) escreveu posteriormente sobre a geração 80, com um tom ainda mais ácido, ao defini-la como um “estigma”, um período de “oportunidades e espaços, vazios e especulações”, uma “certa dimensão obscurantista que tudo rodeava”, um “moralismo provinciano”, um “cinismo e descomprometimento” que via apenas “o lance gordo de tudo, ignorando as conexões perversas do nada”. Mais que a transvanguarda da pintura, Basbaum propunha a “translinguagem”, o transbordamento das fronteiras da arte, o que chamou de “membranas de contato”, como retrata a historiadora Tatiana Moura (2011:4).

Imersos num odor nauseabundo decorrente do excesso de pintura no ar, mas ao mesmo tempo ilhados por não fazerem parte daquele pacote de galeria, os artistas de A Moreninha resolveram ironizar aquela paisagem cultural e se despencaram em janeiro de 1987 para a ilha de Paquetá para fazer “pintura impressionista”, “refazer a história da arte moderna ao ritmo de um movimento por mês”. O *happening*-manifesto pretendia começar com os impressionistas e terminar na transvanguarda, mas com ares “beuysianos-tropicais”, afirma Bausbam (2009:1-2). A imprensa, eufórica com tudo que remetia à geração 80, foi ironicamente acionada para cobrir o evento que seria a

comemoração do “centenário do grupo”. Homenageariam a passagem de Manet pelo Brasil em 1849, tendo veiculado a ocorrência de uma “maratona impressionista em Paquetá”. A origem do nome do grupo é controversa, sendo associada à pedra de mesmo nome, na Ilha de Paquetá, onde os artistas realizaram a “maratona”, mas também a uma moça morena que estava presente no evento e foi escolhida aleatoriamente. Por fim, a ação virou “videoclipe” no programa de televisão Fantástico, da Rede Globo, naquele mesmo ano.

E no dia 18 de fevereiro daquele ano, dias depois, o grupo realizou outra polêmica intervenção: dessa vez na palestra do badalado curador e crítico italiano Achille Bonito Oliva, teórico da transvanguarda italiana. A palestra aconteceu na galeria *Saramenha*, cujo proprietário era o artista Victor Arruda, e ficava localizada dentro do *shopping* da Gávea, uma das mais expressivas do mercado carioca naquela altura. Ivair Reinaldim (2013:36) comenta que o intuito de ABO era divulgar seu novo projeto teórico-artístico, o *Progetto Doce*, espécie de variação da transvanguarda internacional. Nessa ocasião também estava acontecendo uma exposição individual da artista italiana Paola Fonticoli (Ver prancha 17, figura 53) na mesma Galeria, cuja obra estava totalmente influenciada pelas tendências daquele momento.

Basbaum e o grupo de artistas a ele vinculado, como Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Márcia Lemos e Lucia Beatriz, adentraram a palestra vestidos como garçons distribuindo torrões de açúcar e balas, orelhas de burro e imagens de São Cosme e Damião. Alguns artistas, amigos do grupo e que estavam informados da performance, vestiram as orelhas de burro. Já outros, como Enéas Valle, assistiram toda a palestra de costas vendo a apresentação do teórico italiano através de um espelho. Um dos artistas trazia um gravador que tocava o sucesso da dupla de música sertaneja Pirapó e Cambará misturadas com narrações de trechos do filósofo pré-socrático Heráclito.

Resultado: O crítico, que estava informado de que haveria uma performance e sinalizado de que a mesma deveria acontecer antes ou depois de sua palestra, ao perceber a “invasão” imprevista dos artistas, ruborizou-se, aborreceu-se, atacou a performance como um estilo ultrapassado e agrediu um dos artistas, arremessando o seu gravador no chão. Hilton Berredo, que de acordo com Reinaldim (2013:42) afirma ter ouvido palavras desaforadas do crítico, que o julgou idealizador de toda a ação terminou por dar um banho de uísque em Achille Bonito Oliva: disparou o copo na parede da

Galeria. Após a revolta do crítico, o grupo debandou para fora da galeria gritando: “Moreninha!”. Posteriormente, numa entrevista no Caderno B do *Jornal do Brasil*, ABO qualificou a cultura brasileira de “sambista”, relata Bausbaum (2009:3).

A crítica do mentor da transvanguarda foi entendida pelo grupo como um não-entendimento da recepção da performance, que não se pretendia nacionalista como poderia supor a leitura identitária nacional proposta por Roberto Pontual em “*Explode, Geração!*” (Chiarelli 2010:98). Reinaldim (2013:40) comenta que a ressonância posterior do evento a partir do depoimento de ABO produziu um entendimento de que se tratava de uma performance ufanista e xenófoba, mobilizando rancores e antipatias por todos os lados: desde os partidários a uma internacionalização da arte brasileira, até aqueles que entendiam que o campo da cultura deveria ser melhor aparelhado internamente.

Achille Bonito Oliva disparou duras palavras à crítica de arte brasileira, que julgava provinciana e medíocre, após a morte de Mário Pedrosa. Pior ainda, afirmou que a produção artística brasileira era atrasada e folclórica, que os artistas eram “replicantes” copistas dos modelos internacionais, tendo usado o nome de um artista dos anos 70 como exemplo, Rubens Gerchman, um dos “pais” da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que reagiu veemente às críticas:

Achille Bonito Oliva é um ladrãozinho, um sujeito que chega aos trópicos para mamar aqui. Ele veio para o Brasil pela primeira vez em 1975 como papa da arte conceitual, viu meu trabalho e o trabalho de outros pintores (havia uma vitalidade incrível na nossa pintura), e ele chupou tudo o que encontrou. Dois anos depois, lançou a transvanguarda na Europa, sem cumprir nenhuma das promessas que tinha feito. É o colonizador chupando o colonizado, como os romanos que invadiram a Grécia e acabaram colonizados por ela. Ele me chama de replicante, mas estou expondo na Europa, na Alemanha, e sou matéria no *L'Express*. Ele não precisa mais vir aqui, os jovens já deram o recado a ele. Simpático, esse grupo A Moreninha. (apud Reinaldim 2013:43)

Outra reação foi a de Frederico Morais. Se antes fiel às ideias do italiano, agora ele questionava a autoridade do crítico italiano para realizar uma análise cultural sobre o país em sua breve e polêmica passagem por essas paragens. Mais ainda, Morais vinculou ABO e suas ideias aos interesses do mercado internacional de arte. Controverso, o crítico brasileiro que numa palestra do italiano em 1986 no MAM-RJ sugeriu que o sucesso da transvanguarda só poderia ser possível no ambiente cultural daquele país, tendo incorporado e valorizado em seguida suas ideias para ajudar a projetar a geração 80, voltaria atrás. Após o incidente com o grupo *A Moreninha* (que já

havia feito duras críticas ao seu trabalho, sobretudo através de Ricardo Basbaum), Morais critica ABO e o vincula ao mercado. No entanto, já no final da década volta a elogiá-lo como referência fundamental para os rumos da arte atual (Reinaldim 2013:41).

Não se tratava, portanto, de qualquer postura defensora de uma arte brasileira por partes dos moreninhos, a despeito do nome do grupo, que poderia produzir essa leitura. Seus artistas se afirmavam identificados com o manifesto setentista “Brasil Diarréia”, de Hélio Oiticica, em favor do diálogo da arte moderna brasileira com as influências internacionais (que questionava os críticos de seu tempo, dialogando com Ferreira Gullar). O que estava em jogo era uma crítica à transvanguarda e à pintura. Em uma de suas últimas ações resolveram então fazer sua própria “*Como vai você, geração 80?*”, com a mostra “*Lapada Show*”, mesclando obras de matrizes variadas na Rua do Lavradio, na Lapa, Rio de Janeiro. O grupo viria ainda a alterar o seu nome para *Orelha* em homenagem a Van Gogh, quando já em suas últimas atividades resolveram publicar um livro com as memórias e a produção dos artistas do grupo.

I.8 – Identidade e Pintura

“Essa geração já era”, afirmou João Pedrosa, colecionador e *marchand*. Em 1991, ele passou a vender na galeria Millan, as obras da geração 80 de sua coleção, como relatou Lisette Lagnado na *Folha de São Paulo* de 22 de janeiro de 1991. Pedrosa afirmara ainda que o sentido do trabalho dos artistas daquela década: “já se esgotou pela ação do tempo e da história” e “que já cumpriram seu ciclo (...) agora é cada um com sua obra.” O fato é que a crítica das “trans-histórias” dos artistas às voltas com a pintura e com as ideias estrangeiras em voga no país, já na segunda metade dos anos 80 eram alvo de balanços críticos na mesma imprensa que anos antes elogiava seu hedonismo como algo redentor, agora diagnosticada como uma desalentada ejaculação precoce.

Em 13 de dezembro de 1986, no *Jornal do Brasil*, Reynaldo Roels Jr. criticava o fôlego curto dos artistas vinculados com a pintura, adjetivando todos a partir da expressão “ingenuidade narcisista”. Tal ingenuidade teria pretensões revolucionárias às avessas, anti-racionalistas e pretensamente livres, proclamadas por vezes como um “vale-tudo”. Em suas palavras:

Foi a suposição deste vale-tudo que permitiu a eclosão da geração 80, foi o que sustentou durante algum tempo o seu sucesso. Mas, quando tudo vale, o jogo começa a ficar cansativo depois de certo tempo e os participantes acabam por desistir dele. O arrastão que se seguiu à vaga da geração 80 pegou muita gente na rede. Os que ficaram até agora mereceram o reconhecimento. Mesmo. Mas o pavio foi muito curto, muito curto mesmo para abastecer todos os outros que até tiveram um começo promissor, mas não tiveram perspicácia para perceber que as regras do jogo iam sendo criadas à medida que a partida se desenvolvia, contrariamente ao que se anunciara de início. Não souberam ver que lhes escapava como água entre os dedos e que o que se construía à sua volta nada tinha a ver com esse universo narcisístico e todo de afetividades em que tinham apostado.

Mesmo Frederico Moraes, inicialmente otimista acerca dos rumos futuros da geração, revia suas posições originais e fazia ressalvas sobre os caminhos tomados por aqueles artistas no jornal *O Globo* de 23 de dezembro de 1986. Sobressaltava o retorno do construtivismo em várias exposições individuais pelo país de artistas dos anos 60 que foram “redescobertos” como Claudio Tozzi, Cildo Meireles, Waldemar Cordeiro, Aluísio Carvão e Amílcar de Castro, dentre outros, além de mostras retrospectivas de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Dois anos mais tarde, o crítico de arte João Cândido Galvão ao falar sobre a retrospectiva “1981/1987” na galeria Arco Arte Contemporânea em “O Estado de São Paulo” de 4 de novembro de 88, sublinhava o fim da festa e do amadorismo, além da emergência da profissionalização e da conceitualização dos trabalhos, palavra outrora condenada por aquelas poéticas:

Por trás desse clima festeiro, porém, outras preocupações começaram a surgir. A moçada, inquieta, começou a notar que, para existir, precisava mais do que pintar hoje, agitar cenário para um show de rock amanhã e fazer participação especial, isto é, figuração além de cenários e figurinos para o filme da namorada na semana que vem. Precisava-se de ideias. Ficou claro que tinha passado a hora de fazer gracinha em festas familiares, e era chegada a vez dos profissionais.

Na mesma matéria, Leda Catunda e Leonilson são caracterizados como ainda apresentando “espigas da adolescência”, enquanto Jac Leirner, Daniel Senise, Paulo Pasta e Nuno Ramos são apresentados enquanto artistas promissores e maduros. Daniel Senise, Leonilson e Luiz Zerbini (Ver prancha 9, figura 26) são também elevados a representantes de uma “pintura crítica”, que “se autodenomina por seus próprios meios” na mostra com curadoria do *marchand* João Pedrosa no MASP, conforme noticiado na *Folha de São Paulo* em 11 de outubro de 1989.

Marcus Lontra também reviu sua posição inicial com relação à geração, apresentando os dilemas e transformações das poéticas daqueles artistas que começaram

na mostra de 1984 no Parque Lage, sob seu apoio e alcunha curatorial. Em ensaio publicado em 1º. de março de 1989, no *Correio Brasiliense*, e republicado em 16 de dezembro de 1990 no *Jornal do Brasil*, Marcus Lontra demonstra esperança acerca dos rumos futuros dos artistas que ajudou a lançar, na defesa elogiosa da permanência de uma “aventura em curso cuja desilusão não impediu o seu vigor”:

Assim, instala-se o paradoxo: a geração que investe na individualidade quer, ao mesmo tempo, descobrir seus companheiros, Narcisos à procura de seu espelho, à procura de seu eco. A geração que só acredita no valor da sensibilidade começa a perceber que sem o apoio da ciência, sem o conhecimento dos processos que justificam a razão de ser no mundo, todo o prazer se perderá na ejaculação precoce ou impotência. E aí então, mais ou menos no início dos anos 80, essa geração que só fala, descobre assustada, que o faz não porque quer e sim porque não sabe falar de nada mais. Ela começa a pensar... e uma nova história começa.

O crítico de arte e curador mineiro Angelo Oswaldo também se indagou sobre os futuros rumos da geração 80 em 22 de janeiro de 1991, no jornal *O Estado de Minas*, quando sugeriu que os anos 90 iriam permitir a maturação e a sedimentação de suas experiências e expressões, para além do brilho fugaz decorrente do endeusamento apressado e motivado pela voracidade do mercado:

Muitas vezes pelo mero prazer da opulência de uma safra que prometia, ante um mercado pronto para levar, creditou-se um valor especulativo a inúmeros pintores. Sem trajetória de passado e sinais paradigmáticos, os artistas experimentaram as ilusões de um brilho fugaz. A própria crispação da crise sócio-econômica impõe à atualidade um rigor que não se verificou no calor da festa encerrada. (...) Se os anos 80 foram também o amadurecimento dos 70, os 90 podem representar, para a etapa antecedente, esse momento de verticalização. Como disse Oswald de Andrade, a alegria é a prova dos 9.

A geração 80 chegava por fim aos anos 90. Como avaliar as diferentes poéticas e experiências dos artistas englobados no termo? Haveria sido uma produção “Coca-Cola”, tal qual a canção homônima do Legião Urbana? Ou as tonalidades da nova pintura teriam matizes nacionais conforme sugeriu Roberto Pontual? Haveria sido apenas uma arte vendida na “década perdida”? Um narcisismo vazio e descomprometido com as questões e tradições das gerações passadas e os problemas do país?

São muitas as possíveis questões que a produção artística nacional e internacional dos anos 80 podem nos suscitar, não somente aquelas decorrentes da crítica produzida pela transvanguarda sobre a história da arte em seu sentido positivo, moderno, político, revolucionário, compulsivo e compulsório das vanguardas antecessoras, mas também a contrapartida anti-transvanguarda, defensora do

background histórico da arte ao qual estavam vinculadas. Entre diferentes retóricas e práticas, convenções e invenções, estratégias e táticas, aproximações e diferenciações, a produção visual dos anos 80 no Brasil pode ser aproximada a figura do centauro de que fala o crítico norte-americano Harold Rosenberg (2004:95), metade obra, metade discursividade.

E também, para além da crítica, e do envelope expositivo que congratula essa “novíssima” produção, se poderia apontar a oscilação ou mesmo a convivência entre uma pintura vinculada a uma tradição da arte como pensamento, comprometida com a crítica das questões do seu tempo, produtora de indagações e novas imaginações (como o caso daquela desenvolvida em São Paulo pelos ex-alunos da FAAP e pelo grupo *Casa 7*), e outra da arte como fruição e liberdade, como anti-totemismo da autoridade intelectualista, como objeto anti-anti-fetichista, pós-modernista, “alegria do mercado”, desencanto e redenção via micro-revolução subjetiva materializada na tela (como aquela oriunda de parte dos alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage).

Enquadrar a produção dos anos oitenta no quadro e no cubo branco alienante e simetrizador de que fala Brian O’Doherty (2002) é também submeter-se às ansiedades do gesto e da tinta fresca outrora criticadas pelos críticos daquela geração. E muitas foram as exposições nacionais e estrangeiras – recurso discursivo que como vimos, ajudou a ‘totemizar’ aquela produção – que não apenas inventaram uma geração da pintura, mas outras gerações possíveis, naquela década e nas posteriores.

Dentre elas estão, a “*The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980’s*” (1990), no *New Museum of Contemporary Art* de Nova York, que apresentou um espectro de duzentos trabalhos produzidos por artistas europeus, afro-americanos, latinos e nativo-americanos problematizando a identidade cultural, tema caro aos anos 80, através de obras multimídias com linguagens variadas, tais como vídeo-arte, instalações, fotografias, esculturas e também pinturas. Outra mostra mais recente que apresentou uma abordagem completamente diferente daquela que proclama o retorno à pintura por toda parte nos anos 80 foi a “*Perder la Forma Humana: Una Imagen Sísmica de los Años Ochenta em América Latina*” (2012/2013), no *Museo Reina Sofía*, que mostrou uma produção crítica das ditaduras latino-americanas a partir de uma exploração de suas marcas nos corpos dos militantes torturados no continente.

Suporte das desmaterializações críticas do objeto artístico em seus envoltórios político-semânticos do circuito, do mercado e do Estado ditatorial nos anos 70, o corpo aparece na exposição não como lócus de paisagens interiores ou da gestualidade livre e performática do artista “neo-expressionista”/“neo-maneirista” dos anos 80, mas como memória da desumanização e por conseguinte, da “dessubjetivação”. A questão da subjetividade, palavra-chave usada muitas vezes para definir a produção pictórica dos anos 80, reaparece em ambas as mostras como identidade, fronteira e memória nos corpos retratados em pinturas, esculturas e fotografias. As duas mostras exploram temas como a sexualidade, temática que apenas tangenciada na produção da geração 80, e que aliás perdeu vários de seus pintores homossexuais mais exponenciais, como o caso de Jorge Guinle e José Leonilson, vítimas das “paisagens internas” produzidas por outro protagonista daquela década: o vírus da AIDS.

O tema da identidade, que teria destaque na produção nacional e internacional da década seguinte, “assustada” pelos fantasmas da globalização e do neoliberalismo, traz em seu bojo questões já suplantadas nos temas e questões da geração 80, como o estatuto de sua singularidade diante dos repertórios internacionais. Se nos anos 90 o debate se dará em torno de quais marcadores sociais o artista brasileiro e latino-americano deve produzir ou evitar em sua arte para inseri-la no mercado internacional sem ser colonizado e foclorizado, já a questão da identidade da pintura brasileira aparecia na década de 80 em momentos tensos, polêmicos e recalcitrantes. Esse é o caso, como vimos, da “Grande Tela”, na Bienal de São Paulo de 1985, e naquele da acusação de a cultura brasileira ser “sambista” em 1987, pelo crítico maior da principal vertente internacional de destaque naquele momento, Achille Bonito Oliva (Ver prancha 7, figura 20).

Nesse tempo de aventura e muita pintura em que surgiu a geração 80, houve novo alento para uma nova safra de artistas, uma “geração atenta”, pastiche-pastosa, gostosa em seu breve aluvio marginal. Findou-se o carnaval das tintas, caiu a tarde já retinta, a transvanguarda virou memória na retina. Qual terra à vista? Acusada de festiva, infantil e narcisista, a geração 80 talvez tenha representado um primeiro gesto de uma saída pelos fundos, pela liberdade e gambiarra, por uma outra identidade, tangente além do canto, do enquadro, pela quina, na esquina da experimentação e dos afetos. Mais havia o mercado, e a saída da tinta do quadro cordial produziu outro recado, se tornou teto de vidro, retorno do recalcado, foi acusada de ter se tornado um

cardo, fardo de pouca duração. Falso nó górdio teria sido essa geração? Ou fora olho gordo mal cultivado de artista e galerista de fora da festa e da situação?

Com a chegada dos anos 90, se deslindam no horizonte da geração 80 novas promessas e utopias. Se manteria a geração com sua “alegria” no mercado tal qual “a prova dos 9”, de que falava Oswald de Andrade (2011)? A festa acabou? A festa continua? – perguntava-se Marcus Lontra em textos publicados em periódicos nacionais no final dos anos 80. Quais os legados da geração? E quais suas novas gestações? Que coordenadas e desvios direcionariam o “jogo místico” partilhado entre críticos, curadores, artistas e galeristas? Que críticas e invenções entrariam cena? Haveria um porvir neo-intelectualista? Ou outro neo-pastiche plástico?

CAPÍTULO 2

ROTAS E RAÍZES

*Às vezes eletrizo-me ao ver o bicho
estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim:
parece que não sei quem é mais a criatura:
se eu ou o bicho.*
(Clarice Lispector)

*As coisas têm peso,
massa, volume, tamanho,
tempo, forma, cor,
posição, textura, duração,
densidade, cheiro, valor.
Consistência, profundidade,
contorno, temperatura,
função, aparência, preço,
destino, idade, sentido.
As coisas não tem paz.*
(Arnaldo Antunes/Gilberto Gil)

2.1 – Indefinições e Inquietações

Como vimos, após a inicial euforia e a promessa de novas utopias com a abertura política, o ressurgimento da pintura e o aquecimento do mercado de arte, a metade dos anos 80 já anunciava o curto fôlego dos muitos artistas daquela geração, perdidos na busca de um trabalho próprio e consistente, fora do modismo estético-comportamental congratulado no começo da década. O mercado havia sofrido um baque e os galeristas se queixavam na revista *Galeria* de que algo havia mudado. No final dos anos 80, o grupo carioca *A Moreninha* surgia também na direção da crítica e problematização da “neovanguarda” transvanguarda entre os pintores brasileiros, propondo uma revisão da nova onda pictórica e retomando outra tradição de expressões para além da tela, e marcada por uma arte conceitual e performática com suas matrizes nos anos 60 e 70, sobretudo nos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Os anos 90 no cenário das artes visuais internacional e no país foram pautados por incertezas e uma diversidade de experimentações e linguagens. Na dúvida do caminho a seguir, boa parte dos artistas da geração 80⁴¹ apontaram para todos os lados, tendo realizado pesquisas bastante diferenciadas. Muitos realizaram uma produção que se poderia afirmar como egocentrada, eivada de narrativas biográficas e questões de identidade, num mundo cada vez mais globalizado e multicultural, que se tornou pauta de boa parte das questões internacionais apropriadas nos trabalhos artísticos. A pintura continuou a existir, embora tímida e cada vez mais conceitual. O conceitualismo e o minimalismo voltaram à cena e junto com as novas mídias e tecnologias, o corpo foi redescoberto.

Um corpo abjeto, erótico, pós-moderno/pós-colonial, feixe de signos, conectado com as questões da década, das maravilhas das descobertas da cirurgia estética ao projeto genoma, das próteses tecnológicas da telecomunicação às cicatrizes variadas de uma década de chacinas e índio queimado em praça pública, Carandiru, invenção da União Europeia, fim da União Soviética e conflitos étnicos internacionais na Europa, tentativas de salvar o corpo do planeta na ECO 92, promessa de caça aos marajás e os

⁴¹ Dentre uma diversidade de nomes, se poderia destacar o trabalho de artistas como Ernesto Neto, Adriana Varejão, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, dentre muitos outros, que já realizavam alguns trabalhos nos anos 80, mas que despontam efetivamente no circuito e no mercado na década seguinte, tendo explorado o corpo e questões relativas a identidade no mundo globalizado em suas poéticas.

sonhos de libertação nos manifestos anti-globalização em Seattle, mas também nos pedidos de *impeachment* feitos pelos cara-pintadas. Imagens essas canibalizadas pelos artistas dos noventa que viriam a ser apropriados e apresentados como expressão máxima de uma pulsão canibalístico-anthropofágica, híbrida e contaminada, definidora de nossa identidade nacional, na polêmica Bienal de São Paulo de 98, “capitaneada” por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.

E para onde foi a geração 80? Dentre uma série de mostras pensando o amplo espectro de sua produção, se tentou reinventá-la “às pressas” como “novos noventa” numa exposição acontecida em 1994 no Paço Imperial que foi detonada pela imprensa, agora crítica do crescente império dos curadores, cada vez mais artífices na reconfiguração dos papéis no jogo das artes. Acusados de serem mais artistas que os artistas, usando obras para ilustrar suas elucubrações poéticas ao invés de destacarem a potência expressiva dos trabalhos, os curadores⁴² foram difamados por estarem supostamente à serventia dos capitais empresarial e bancário, e do colecionismo do novo *mecenato cool* que viria tornar o mundo das artes. Havia um clima melancólico no ar exprimido pelas lamentações de críticos de gerações anteriores que diagnosticavam a transmutação do reino das artes, outrora templo de uma elite ilustrada num “*shopping center*” das massas. Outrora lugar de formação de uma educação estética (e mesmo civilizatória) para as divagações existenciais de elite histórica cultivada, cada vez mais os museus e galerias estariam se tornando “eventos *blockbuster*”⁴³ através de mega-exposições com filas quilométricas, um processo vertiginoso e cada vez mais crescente nessa última década.

A crítica de arte, tradição que surge vinculada ao desenvolvimento das neovanguardas no Brasil, e produzida, sobretudo, com o apoio dos grandes empresários das telecomunicações, como Assis Chateaubriand e Pietro Bo Bardi, estava agora

⁴² Lauro Cavalcanti, curador geral da mostra “*Novos Noventa*”, foi um dos alvos desta crítica, como veremos a seguir. Mas, foram, sobretudo Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, curadores da 24ª. Bienal Internacional de São Paulo, de 1998, os que sofreram as críticas mais duras do período, advindas de jornalistas que escreviam resenhas sobre exposições de arte, assim como de seus pares que também atuavam como críticos e curadores. De modo geral, o estatuto da curadoria entrou em questão mobilizando debates sobre as ressonâncias do papel deste personagem no circuito e no mercado que atravessaram toda a década.

⁴³ Expressão utilizada pelos historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête para se referir as grandes exposições com intensa frequentação das massas informadas por uma veiculação midiática continuada. A expressão “*blockbuster*” advém do mundo das locadoras de filmes e DVDs, e é utilizada para se referir aos títulos de maior frequentação pelo público. “*Blockbuster*” é um conceito semelhante ao “*best-seller*”, utilizado para os livros mais vendidos no mercado. A expressão tem acento elitista e pejorativo e poderia ser aproximada das questões desenvolvidas por parte da crítica dos anos 90.

esvaziada pelo poder dos curadores. Se antes críticos de relevo como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar gastaram muita tinta escrita em intensos debates sobre o sentido e o futuro da arte produzida no país, cada vez mais o manifesto se tornava então panfleto, texto de catálogo, ou senão, monografias e resenhas jornalísticas à serventia do mercado editorial crescente – desde publicações como a revista *BRAVO!* até a nova editora Cosac Naify.

É também nesta década que o jovem empresariado de São Paulo começa a investir em arte e a Vila Madalena vira celeiro das novas galerias do país. É nesse momento, que, diante da crise do governo Collor, *marchands* cariocas como Thomas Cohn “fogem” para São Paulo, e em que surgem personagens como o galerista Marcantonio Vilaça, perfil do novo *art dealer* que diante das crises de um mercado ainda restrito e amador se comparado com o internacional, investe no circuito, feiras e colecionadores estrangeiros atendendo as ambições de projeção dos artistas e galeristas daquele momento. Diante das agruras e maravilhas da descoberta dos periféricos, em qual arte investir para a circulação internacional? – se perguntavam galeristas, críticos e curadores. Outrora “*naïf*”, modernista, e agora com pretensões transnacionais, a arte contemporânea brasileira e latino-americana mobilizava um debate incessante sobre a necessidade de afirmar uma diferença diante da globalização homogeneizante. Investir no folclore ou jogar fora os passaportes? Aparelhar as instituições e o mercado nacional com leis de incentivo e investimentos privados ou batalhar para uma maior circulação no Exterior?

Esta querela não é tão nova quanto se poderia supor. É preciso “consumir o consumo”, já bradava Hélio Oiticica⁴⁴, questionando os críticos de sua geração, que viam com desconfiança a entrada de referências estrangeiras no país. No entanto, é

⁴⁴ Escrito em 1970, “Brasil Diarréia” é o nome do ensaio-manifesto escrito pelo artista Hélio Oiticica em que ele se posicionava contra um determinado grupo de críticos a favor da manutenção de elementos nacionalistas na arte brasileira, diante da entrada crescente das referências internacionais no país. Defendia a invenção da “linguagem-Brasil” em conexão com um contexto ampliado, de caráter universal, vinculado com um debate ampliado sobre a “cultura de exportação” da arte brasileira em questão naquele momento. O crítico de arte e artista Carlos Zilio (2009) destaca parte de “Brasil Diarréia” em seu texto sobre as apropriações da antropofagia oswaldiana pelo movimento tropicalista: “Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, extra – mais certo é sem dúvida, consumir o consumo como parte desta linguagem. (...) Estamos sendo ‘invasidos’ por uma cultura estrangeira (cultura, ou por ‘hábitos estranhos, música estranha, etc.’), como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: ‘não devemos abrir as pernas à cópula mundial’ – somos ‘puros’ – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olhar-se demais para trás – tem-se ‘saudosismos’ às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo.”

exatamente Hélio Oiticica, junto com sua contemporânea Lygia Clark, que serão anunciados como baluartes da face mais ‘descolada’ da arte contemporânea brasileira e que terão renomada retomada e visibilidade internacional nas exposições desta última década do século XX. Consumir (e suas variações “canibalizar” e “antropofagizar”) se torna verbo forte e o interesse na produção brasileira e latino-americana cresceu com uma Europa em crise nas artes, em busca de novas “magias” para manter-se como centro, reinventando um novo primitivismo, dessa vez politicamente correto.

É neste contexto de ‘canibalismos recíprocos’, portanto, que surge uma exposição como a “*Magiciens de la Terre*” no Centro Pompidou, na França, em 1989. Essa mostra tentava equalizar a produção europeia de arte moderna e contemporânea com a internacional periférica, tendo exibido obras dos brasileiros Cildo Meireles (Ver prancha 16, figura 47), nome forte de uma tradição construtiva-conceitual, mas também de Mestre Didi (Ver prancha 16, figura 50), sacerdote religioso, com um trabalho muito pautado pelo universo afro-brasileiro, e que se enquadrava ao perfil de interesse do curador, Jean Hubert Martin. Esta exposição objetivava artistas não-euroamericanos com produções fora do sistema das artes (informados por veículos como a *Artforum*), tendo influenciado escolhas curatoriais de diversas exposições internacionais posteriores – dentre elas a Bienal de São Paulo “*Universalis*” em 1996. “*Magiciens de la Terre*” foi bastante criticada por seu tom exotizante, cujas obras não-europeias menos apareciam em sua singularidade e mais serviam algo como legendas e pretexto para reafirmar a produção central euro-americana em sua soberania histórica; um neocolonialismo, portanto.

“*Magiciens*” é considerada como marco paradigmático no interesse euro-americano numa produção fora dos ditames de sua história da arte, *turning point* fundamental da entrada paulatina da arte brasileira e latino-americana no mercado internacional. A circulação de nossa arte já se dava através da presença de artistas em mostras e bienais estrangeiras, bolsas de estudos e residências, mas no mercado ela se dá com força a partir dos anos 90, sobretudo através da presença dos galeristas locais em *stands* e cargos importantes na Art Basel, Colônia, Frieze e ARCO Madrid, algumas das principais feiras estrangeiras. A entrada de artistas brasileiros contemporâneos nas coleções de museus internacionais como o MoMA, a Tate Modern e o Centre Pompidou se dá também em decorrência do agenciamento realizado por galeristas como Luisa Strina, Thomas Cohn e, em especial pela atuação nos anos 90 de Marcantonio Vilaça na

interlocução com colecionadores importantes como o casal Cisneiros, empresários da maior empresa de telecomunicações da Venezuela, e donos do maior acervo de arte brasileira contemporânea na América Latina.

Nesta década de novos tratados econômicos como o Mercosul e também da abertura de uma bienal própria do continente em 1997, críticos de arte brasileiros, como Aracy Amaral, foram importantes no sentido de produzirem mostras de arte brasileira em nossos países vizinhos, e também por problematizarem a ideia de uma arte latino-americana. Tornada uma espécie de fetiche globalizado do “politicamente correto” euro-americano em mostras estereotipadas e sem a participação de especialistas locais, a partir dos anos 90 arte brasileira vai sendo cada vez mais alvo de uma nova auto-reflexão, de uma verborragia existencial diante do mercado global presente nas angústias de críticos, artistas e curadores que se debruçaram sobre a questão nos principais diários nacionais e revistas internacionais. A invenção de uma latinidade nas artes produziria ainda furor, questionamento, sensação de enquadramento estigmatizante, parte dos artistas indignados não se viram identificados neste guarda-chuva conceitual de mercado.

A década começa, portanto, com os artistas brasileiros vislumbrando uma nova “terra à vista”, sendo redescobertos e se redescobrendo em suas diferenças e identidades diante das realidades nas artes pós-Muro e pós-globalização. No contexto da busca de novos imaginários e visões, o bem-humorado coletivo artístico Visorama despontou com atividades críticas que se estenderam em ações até a *Documenta* de Kassel, através do que originalmente era um grupo de estudos sobre a situação do artista no circuito e no mercado. “Curto-circuito” total no final de uma década tão recalcitrante, espécie de “bug do milênio” intenso, ainda mais por ocasião da +500, a Mostra do Redescobrimento do Brasil, que ficaria associada ao escândalo envolvendo o banqueiro Edemar Cid Ferreira com investimentos privados e públicos que deveriam ter sido destinados à Bienal de São Paulo (acusavam seus detratores àquela altura), produziu mostras megalômanas com público recorde, destacando cenógrafos e curadores mais que os artistas. Revelados os bastidores por detrás de sua “pequena ópera”, Edemar fora preso, envolvido em um escândalo de corrupção que impactou definitivamente a cena. Da “regeneração” do mercado nos anos 80 à celebração da arte como evento na virada do milênio, qual visada viria a ter a arte brasileira? E no horizonte porvir, quais questões a serem legadas às futuras gerações?

2.2 – A Prova dos Nove

No *Jornal do Brasil* de 21 de junho de 1994, o jornalista Paulo Reis relatava o insucesso da mostra no Paço Imperial que tentava fabricar uma nova geração:

Há um clima de quero mais no meio das artes plásticas brasileiras. Cinco dias após a abertura da mostra Novos Noventa, no Paço Imperial, a grande expectativa em torno da exposição que reúne a produção de vários artistas da safra pós-Geração 80 acabou virando um vale de lágrimas.

Na mesma reportagem, o galerista Marcantonio Vilaça tampouco havia gostado do que estava sendo apresentado:

Muito ruim mesmo! Mais parecia que eu estava vendo o começo da Geração 80. Não gostei das escolhas dos nomes, principalmente dos paulistas. (...) Não sei quem escolheu aqueles nomes. Lá [em São Paulo] tem coisa muito melhor que aquilo. No geral, o Rio deu um banho. Cada vez mais fico entusiasmado com a produção daqui. (...) Não é possível fazer uma exposição de artistas jovens apenas com uma obra.

Opinião partilhada pelo artista Luiz Zerbini em tom mais moderado: “Achei a ideia muito boa, mas não é representativa dos anos 90. E a pintura está ruim. Parece que está virando uma tendência essa dificuldade de se encontrar bons pintores. Há pouquíssimos, o que fica claro nesta exposição”. Beatriz Milhazes, outra pintora que desponta na geração 80 e uma das curadoras da mostra, lamenta o resultado da mesma, que se pretendia inventar uma nova geração: “Acho que as surpresas foram mais negativas do que positivas. Quem tinha um trabalho legal, apareceu bem. Agora, as pessoas que eu não conhecia, não me surpreenderam”.

Segundo o jornalista Gilberto Abreu, ao cobrir a abertura da exposição no O Globo de 16 de junho de 1994, a ideia de reinventar uma nova geração com uma exposição aos moldes da bem sucedida “*Como vai você, geração 80?*” ocorrida há dez anos no Parque Lage, foi do artista Luiz Áquila, considerado “pai” do grupo. A mostra ia se chamar “*X-tudo*” para fazer alusão à profusão de linguagens produzida nos anos 90, mas os curadores⁴⁵ resolveram mudar na última hora. Com a pretensão de mostrar os artistas emergentes da nova geração, o diretor do Paço Imperial, Lauro Cavalcanti, restringiu por questões econômicas a varredura da nova produção apenas para os

⁴⁵ Os curadores de “Novos Noventa” em exibição no Paço Imperial no Rio de Janeiro em 1994 eram: Marcus Lontra, curador de “Como vai você, geração 80?”, e os artistas Iole de Freitas, Beatriz Milhazes, José Roberto Aguilar, Márcia Marcondes, Miguel de Almeida e Hilton Berredo.

estados do Rio e São Paulo, tendo garimpado trinta artistas de ambas as cidades, com a exceção de dois artistas mineiros, de um curitibano, e outro residente em Nova York.

Outro curador, o artista José Roberto Aguilar, afirmou ainda que a intenção era mostrar artistas do *underground* numa produção longe dos ditames do momento, fora do proselitismo fácil da pintura, da Bienal de São Paulo e do mercado. Aguilar e Beatriz Milhazes entendiam que havia uma conexão entre a produção dos anos 90 e a dos 70, sendo a dos 90 mais bem humorada. Antes da abertura da mostra, a curadora Beatriz Milhazes num depoimento publicado no *Jornal do Brasil* de 29 de maio de 1994, apresentava uma visão um pouco mais positiva da exposição: “Esta mostra será um mapa tão mais completo do momento atual quanto mais eclético for seu percurso. O pensamento plástico hoje em dia é bem diferente, cruzando as mídias utilizadas”.

A proposta original tinha por critério que todos os selecionados tivessem realizado ao menos uma exposição individual, o que de fato havia acontecido. Muitos deles já haviam passado pelos salões Carioca, Paulista e Nacional de Arte. Acreditava-se estar produzindo uma geração que logo estaria expondo na *Documenta de Kassel*, na Alemanha, ou na Bienal do *Whitney Museum*, nos Estados Unidos. Sem nomes representativos e com a maior parte deles desconhecidos, a mostra foi acusada de ter sido mal sucedida pelo fato de que não houve curadoria das obras, mas sim dos artistas que teriam sido indicados pelos curadores. Coube ainda aos próprios artistas a seleção das peças que julgavam serem as mais representativas para a exposição.

A mostra pôs o crescente estatuto da curadoria em xeque e não faltaram críticas às suas pretensões. “Achei interessante essa ideia das indicações, mas prefiro uma exposição com um curador só. Teve artista que foi indicado por dois curadores e veio só com uma obra. É muito pouco para uma avaliação”, afirmou Daniel Senise no mesmo JB de 21 de junho de 1994, seguido num coro de lamentações que inclui os próprios curadores e artistas da mostra que passaram a fazer críticas aos trabalhos uns dos outros no recorte proposto, como Marina Godoy: “uma verdadeira salada-de-frutas de mau gosto (...) esta poderia ter sido apenas mais uma exposição como qualquer outra. Foi muito pretensioso chamá-la de Novos noventa”, e Marcus Lontra:

Nos pediram uma indicação, mas a escolha das obras ficou por conta dos artistas. Não gostei do que vi. (...) Só gostei do trabalho da Courtney Smith e do Maurício Ruiz. É possível perceber que eles têm uma proposta. Que a obra não é em vão. Agora tem coisas que dá vontade de sair correndo.

A acusação de ter sido uma mostra produzida para aquecer ao mercado gerou a indignação de Lauro Cavalcanti, então diretor do Paço Imperial, que respondeu categórico na mesma reportagem do *JB*:

Não houve ingerência dos curadores e nem do Paço na escolha das obras. Em termos de presenças e ausências é inevitável que isso aconteça. Mas a afirmação de que esta exposição visa a aquecer o mercado de arte é um equívoco. O que o Paço não entende é de mercado.

No calor do debate, Lauro Cavalcanti apresentaria ainda uma visão mais conciliatória sobre os esforços da curadoria no JB de 21 de junho de 1994: “Num ritmo individual, há um desequilíbrio sim, mas acho que surgiram trabalhos muito interessantes dentro dessa pluralidade cultural que é o Rio e São Paulo⁴⁶.”

Posições moderadas como a do diretor do Paço foram apoiadas por artistas respeitados como Luiz Áquila, que em depoimento n’*O Globo* de 16 de junho de 1994, afirmou que a mostra “Novos noventa não tem o mesmo significado (histórico) da exposição realizada em 1984 (...) apresenta uma produção mais austera e discreta que a oferecida pela geração passada”; assim como o pintor Hilton Berredo no *Jornal do Brasil* de 22 de junho de 1994 afirmara:

Gostei do porte dessa exposição. Mesmo com os desequilíbrios, é bom ver o Raul Mourão ao lado da pintura da Courtney Smith, ao lado do trabalho da Eliane Duarte. Acho que esta exposição tem acertos e erros como outra qualquer.

A tentativa de produzir uma exposição que resgatasse o espírito de uma geração fabricada como a dos anos 80 acabou, portanto, não dando certo. Menos coesos, com propostas e vinculações completamente distintas, os artistas brasileiros dos anos 90 estavam mudando não apenas a direção de suas investigações poéticas indo na contramão da pintura e a caminho dos objetos, esculturas e instalações, mas também advindo de outras instituições. É nesse momento, por exemplo, que em São Paulo, a Fundação Armando Álvares Penteado, outrora “celeiro” de artistas dos anos 70 (Nelson Leirner, Júlio Plaza e Regina Silveira) que se tornaram professores de artistas dos anos

⁴⁶ Lauro Cavalcanti me concedeu uma entrevista no Paço Imperial no dia 1º de agosto de 2013, quando lhe perguntei sobre a polêmica em torno da exposição “Novos Noventa” e ele me revelou o seu entendimento daquele episódio: “Nessa exposição dos anos 90 não havia desejo de mostrar nenhuma coisa anormal, não era nenhum manifesto, era uma constatação da grande variedade da produção dos 90. Eu era o curador geral, mas tinha curadores particulares. Cada pessoa escolheu dois ou três artistas. Agora de certo modo, eu acho que houve uma intenção real de inflar a exposição muito acima do que era a pretensão para depois sentar o pau. Então, eu acho que, acho não, tenho certeza!, foi uma coisa efetivamente mal intencionada. E nos trouxe um conflito que não havia na realidade. A manchete era primeiro, se não me engano, “a nova geração”, e depois a manchete era “decepção”...”

80 (*Casa 7*, Leda Catunda, Leonilson e Paula Pasta), aos poucos perdia sua popularidade.

De acordo com uma nota publicada no Jornal da Tarde de 14 de janeiro de 1994, a FAAP, primeira faculdade de artes plásticas de São Paulo, instituída em 1967 e tendo a experiência dos ateliês livres em sua bagagem, com a mudança do seu corpo docente perdia espaço para a Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo e para a Faculdade Santa Marcelina, para onde migraram boa parte dos professores e alunos artistas dos anos 90. “Desvios de recursos, intervenções, problemas com a mantenedora e baixos salários desencadearam a falência da FAAP”, consta na nota do Jornal da Tarde. De acordo com Nelson Leirner, professor da escola e um de seus entusiastas: “Começou a haver um descrédito dos alunos em relação à universidade. A escola ficou deficitária”.

Com as atividades iniciadas em 1967, a outrora tímida ECA-USP saiu lucrando com o esvaziamento da FAAP, mas também estava sob a ameaça de perder sua recém-adquirida centralidade na cena, já que alguns dos seus professores como Walter Zanini e Regina Silveira, advindos da FAAP, estavam em vias de se aposentar. De acordo com Mário Noboru Ishikawa, diretor do departamento de artes plásticas da FAAP: “O corpo docente da ECA está se aposentando agora. Regina Silveira já saiu. Daqui a pouco é a vez de Júlio Plaza, Evandro [Carlos Jardim]... E aí? Quem vai substituí-los?”

Mas a escola de artes da USP vinha passando por uma reformulação não apenas em seu quadro docente, agregando jovens como os curadores Tadeu Chiarelli e os artistas Donato Ferrari e Carmela Gross, mas reformulando toda sua parte prática, ampliando os horários, com alunos integrados se arriscando mais após o “boom” do mercado. Outro motivo de interesse, investimento e prestígio era o novo Museu de Arte Contemporânea da mesma universidade, cujo acervo advinha da doação feita por Ciccillo Matarazzo através do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e também do comodato de parte da coleção do galerista Marcantonio Vilaça.

A Faculdade Santa Marcelina, sem fins lucrativos, com orientação religiosa e cujo bacharelado em artes plásticas fora aberto em 1981, começou a galgar espaço nos anos 90 com um currículo aberto e que incluía as pesquisas e linguagens contemporâneas, como instalação, fotografia, computação gráfica e vídeo-arte. Vários

artistas da geração 80 e antigos professores da FAAP migraram para a escola das freiras, que tinha nomes como o dos artistas Carla Petrini, Regina Johas e Paulo Pasta.

A publicidade da instituição defendia que mais que formar professores de artes visuais, a escola se propunha a formar artistas. De acordo com Lúcia Clemente, coordenadora do curso de artes, entrevistada pelo *Jornal da Tarde* em 14 de janeiro de 1994: “Nós não formamos classes com mais de 20 alunos. Classes grandes dificultam o assessoramento e massificam as aulas”. Além do bacharelado em artes plásticas, a universidade formava profissionais habilitados em restauração e curadoria, essa última cada vez mais crescente em expressividade nesta última década. A curadora Rejane Cintrão, ex-aluna da FAAP nos anos 80, e coordenadora do curso de curadoria, destacava na mesma matéria a importância da renovação trazida pela instituição para os artistas dos anos 90:

Isso que a Santa Marcelina oferece para o aluno é muito bom. Ele não precisa achar que as únicas opções para quem faz um curso de artes é ser artista ou professor. Existem muitos trabalhos como a curadoria, por exemplo, que são importantíssimos.

No Rio de Janeiro, ao lado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage continuava sendo a principal instituição de destaque da produção que interessava e “espantava” ao mercado pela diversidade de linguagens nesta nova década, cada vez mais em vias de uma crescente internacionalização. Muitos nomes dos noventa eram provenientes de fora do eixo Rio e São Paulo, como Minas Gerais, que já possuía alguma movimentação em termos de exposições de pintura nas galerias em Belo Horizonte nos anos 80, agora na nova década com mais visibilidade. Movimentos locais no circuito e no mercado na direção de formular alguma geração, também aconteceram em outras partes do país, como registra o jornal *O Popular*, de Goiânia, acerca da mostra “*Novos Valores 90*”, ocorrida na Casa Grande galeria de arte, retratando onze artistas goianos com idades entre 17 e 44 anos, boa parte deles formada em Educação Artística pela Universidade Federal de Goiás.

A tentativa de continuar o clima eufórico dos anos 80 no início da nova década “pipocou” em diversas pequenas exposições, como na mostra “*A Prova dos Nove – Geração de 90 das Artes Plásticas*” no Espaço Cultural Cemig, com a curadoria do crítico de arte Angelo Oswaldo de Araújo Santos, conforme cobria a matéria do jornalista Walter Sebastião n’*O Estado de Minas* de 10 de setembro de 1991. Concebida

num contexto de reabertura da galeria de arte do Espaço Cemig, “*A Prova dos Nove*” teve seu título extraído do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, e possuía artistas recém-formados que mal haviam saído de suas primeiras individuais. Diante de uma conjuntura de recessão no mercado do começo da década, a mostra primava pela afirmada alegria presente no trabalho de nove artistas mineiros com trabalhos entre a figuração e a abstração, e entre pinturas e objetos. Notável foi a tentativa de afirmar Belo Horizonte como novo polo cultural na reportagem:

Talvez o que mais chame a atenção seja o fato de o quanto a produção seja reveladora das ambições de Belo Horizonte, hoje mais do que nunca o pólo mais dinâmico da produção plástica de Minas Gerais, e, muito provavelmente, do país.

Havia uma ansiedade no ar, relata o curador Angelo Oswaldo, n’O Estado de Minas de 9 de julho de 1991, ao comentar que o *background* da cena artística nos anos 80 era motivo de inspiração, mas também de assombro, dividindo o olhar dos galeristas locais. De um lado, se encontravam nomes com o de Fátima Pinto Coelho, da galeria Gesto Gráfico, interessada na produção mineira da geração 80, e do outro, nomes como o de Tema Kalil, da galeria Cidade, assim como Manoel Macedo, interessados na novíssima produção. Meses antes da abertura de “*A Prova dos Nove*”, o crítico de arte Angelo Oswaldo mencionava os dilemas e o desafio de trabalhar com os “novíssimos”, quando o mercado já passava por um árduo momento, mesmo com a presença de mitos maiores como Amilcar de Castro e Celso Renato de Lima nas galerias mineiras:

Haveria necessidade tática, em momento de crise, de se alimentar o mercado com a sedutora novidade do evento organizado por Manoel Macedo? Um jogo mercadológico estaria escondido atrás do fulgurante emblema cultural que se atribui à iniciativa? Esses artistas devem ser matriculados num circuito já fragilizado e ostentar cotações consideráveis em dólar?

O tema do mercado mobilizava o debate e clamava a urgência da ação dos galeristas e artistas, quando a pintura já não se mostrava tão rentável e eufórica. Vale lembrar que dos 123 artistas da mostra “*Como vai você, geração 80?*”, apenas alguns poucos se mantiveram na cena nos anos 90. O crítico e curador Fernando Cochiari tinha uma visão muito dura do processo, conforme relatou *O Globo* de 2 de janeiro de 1994:

O mercado brasileiro é medíocre e mal informado. A geração 80 participava de um panorama mundial de retomada de pintura, um formato mais facilmente assimilado pelos compradores, num momento econômico que propiciava um aquecimento do mercado. Como tudo era meio fictício, terminou por ruir com o agravamento da crise. O artista de hoje, que trabalha mais com espaços conceituais e objetos, tem grande dificuldade de

sobreviver à custa de seu trabalho. Nos anos 80 havia a ilusão de que isso era possível.

O galerista André Millan, nome que despontou nessa década da virada, é relatado como um lamentoso da crise pós-geração 80 segundo a artista Carla Guagliardi: “Um galerista de São Paulo, André Millan, me disse que estava entrando em crise porque o que vende é pintura e os pintores estavam virando escultores”. Márcia X., artista dos anos 80 vinculada ao experimentalismo performático dos grupos *A Moreninha*, *Dupla Especializada* e *Seis Mãos*, e crítica das apropriações da transvanguarda italiana por seus colegas pintores, considerava a produção dos anos 90 mais aberta e reveladora da condição ainda bastante amadora do mercado. Em depoimento publicado no *O Globo* de 2 de janeiro de 1994, afirmava: “Há um retorno da postura experimental que não existia nos anos 80, quando se defendia a pintura, um meio mais estabelecido. E a gente não lida com a ilusão de que existe um mercado de arte no Brasil”.

Para Daniel Senise, um dos expoentes mais expressivos da geração 80 e que teria tido conflitos com Marcantonio Vilaça, seu marchand e personagem de destaque naquele momento, a arte narcísica dos anos 90 refletiu o medo e as incertezas desta última década, afirmara na *Folha de São Paulo* de 3 de julho de 1995:

Concluída a década, o mercado de arte mundial e local fechou a temporada de cifras astronômicas. Os artistas envelheceram; muitos se perderam em sua própria vaidade. A Aids obscureceu o cenário antes festivo, levando talentos como Jorge Guinle e Leonilson. Estamos em período de baixa. O artista está marginalizado, hibernando.

Na mesma reportagem, Rubens Gerchman, pintor dos anos 60 e um dos mentores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, considerava a nova geração mais séria e autônoma com relação ao mercado que a antecessora:

Os artistas da geração 80 mal saíam da fôrma e eram jogados no mercado a toque de caixa. Por trás, havia muita gente puxando os cordões. A geração 90 tem pessoas mais sérias. “Geração 90”, a rigor, significa apenas um agrupamento temporal: são as pessoas que, independentemente da idade e da experiência – maioria já trabalhava na década passada – estão despontando nos últimos anos com características estéticas e, principalmente, contextuais diferentes da geração que as antecedeu. O slogan “o prazer da pintura” não faz parte do seu ideário, nem a lua-de-mel com *marchands*.

Outros viam com desconfiança a onda melancólica de reclames dos galeristas diante da produção experimental e com imagens não tão festivas como a dos oitenta⁴⁷. Mesmo com a queda nas vendas na primeira metade dos anos 90, as exposições continuavam acontecendo e através dela iam sendo veiculadas boa parte da produção dos “novíssimos”, de modo a produzir seus currículos e valores no mercado. A jornalista e posteriormente curadora Lisette Lagnado, ao cobrir na *Folha de São Paulo* de 7 de maio de 1991 as exposições individuais dos artistas Nina Morais, Dora Longo Bahia (Ver prancha 28, figura 88) e Angelo Venosa, comentou: “As galerias de arte contemporânea brasileira juram que estão vivendo sua pior crise financeira. Mesmo assim, três jovens artistas abrem exposição esta semana em São Paulo”.

O fato é que boa parte dos artistas surgidos na geração 80 ancorados na triangulação ‘críticos-galeristas-jornalistas’, diante do desalento da crise no mercado após a segunda metade dos oitenta começaram a seguir caminhos próprios, ou se organizaram para pensar os rumos de sua produção em relação ao circuito e ao mercado no país e no Exterior. Eduardo Coimbra, Carla Guagliardi, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó (Ver prancha 27, figura 85), Valeska Soares (Ver prancha 27, figura 86), Brígida Baltar e Analu Cunha, todos artistas das gerações 80 e 90, produziram dessa forma um coletivo de arte chamado “Visorama”, focado em estudos, pesquisa em arte contemporânea e crítica das interseções entre o circuito e o mercado.

Entre 1989 e 1994, o “Visorama” funcionou inicialmente como um grupo de estudos, tendo organizado debates e ciclos de palestras sobre o trabalho dos seus artistas no Parque Lage entre 1991 e 1993, com o apoio do diretor àquela altura, o também artista Luiz Alphonsus⁴⁸ (Ver prancha 3, figura 10). As conferências aconteceriam

⁴⁷ E mesmo a pintura, em desuso e desprestigiada, ainda agonizava em mostras rememorativas da geração 80, como a “*Questão Pintura*”, no Espaço Cultural dos Correios no Rio de Janeiro, conforme notifica a revista *Manchete* de 26 de agosto de 1995.

⁴⁸ Em entrevista realizada em seu ateliê no Leblon no dia 22 de março de 2013, o artista Luiz Alphonsus me relatou suas memórias sobre a Escola de Artes Visuais na ocasião de sua atuação como diretor: “Eu fui diretor entre 1994 e 1998. (...) Hoje o Parque Lage está muito apurcado. Quando eu assumi eu sabia da confusão que era. (...) Você tem o poder federal ainda muito forte, o estadual e o municipal. E o Parque Lage, aquele parque todo, reunia todos esses três poderes junto. Você imagina como é que era lidar com tudo isso. Chovia em todas as salas, não tinha banheiro, as Cavalariças que hoje todo mundo expõe era ocupado por posseiros, entende? (...) Então eu comecei a mudar, entende? E consegui verbas do Governo Federal, consegui tirar os posseiros, já tinha associação dos moradores, aí precisou de obras de recuperação do prédio, precisou de impermeabilização, parou de chover dentro, fui recuperando a estrutura do prédio, os banheiros, sabe essa coisa? Auditório, informatizei a escola, comecei a fazer as coisas nesse nível. Criei o Núcleo de Arte e Tecnologia quando eu estava saindo. Então eu fiz toda essa

igualmente na Oficina Oswald de Andrade, em São Paulo, em 1993, além dos simpósios ocorridos na UFRJ e na Bienal de Veneza, em 1992, e também na *Documenta* de Kassel, em 1993. Os “visoretas”, conforme se chamavam, mantinham proximidades com artistas e coletivos ligados à performance nos anos 80, como Márcia X. e Alex Hamburger. Sobre a experiência ‘visorete’, afirma Ricardo Basbaum:

Para todos os participantes, significou uma tomada de posição em relação ao circuito, investindo numa imagem do artista preocupado não apenas com os rumos de sua produção num ultrarrestrito mercado de arte, mas também com as conversas e comentários críticos que suas intervenções poderiam suscitar; significou sobretudo a construção de um lugar menos passivo do artista frente ao circuito (*apud* Senise, Ferreira 2011:206).

Além das palestras e dos seminários organizados pelos integrantes do grupo, o “Visorama” produziu um significativo acervo de arte através da elaboração de um arquivo composto informalmente com o apoio dos amigos dos artistas. De acordo com a matéria do jornalista João Ximenes n’*O Globo* de 2 de janeiro de 1994:

Apesar de não contar com apoio financeiro de qualquer entidade e de não ter sede própria, o Visorama possui um acervo de mais de mil imagens, entre fotos e slides, de arte contemporânea brasileira e internacional. O método de pesquisa é absolutamente informal. Que tem acesso a essas imagens são mesmo os amigos e amigos de amigos.

Ainda que galeristas se lamuriassem em decorrência das recessões do mercado ou estivessem investindo no mercado internacional com nomes da década passada, havia olhares mais generosos e esperançosos diante da profusão dispare da produção dos novíssimos noventa. Boa parte destes olhares advinha da crítica de arte, como foi o caso da Ligia Canongia, em reportagem publicada n’*O Globo* de 2 de janeiro de 1994, se tratava de uma geração mais heterogênea, séria e reflexiva, afirma:

Já agora, fazendo um apanhado da geração 90, vê-se uma enormidade de bons trabalhos. O frisson coletivo dos anos 80 fez com que muitos acabassem produzindo a mesma coisa, numa expressão imediatista de catarse. Já essa nova leva recupera uma atitude mais reflexiva.

A ideia de geração permanecia, no entanto, a despeito das críticas postas ao termo já no final dos anos 80 para pensar aquela produção, e diante dos projetos e pesquisas completamente desconstruídas dos anos 90. Mesmo os artistas se viam por vezes como um grupo, como afirma Enrica Bernardelli: “essa geração trabalha muito

questão e quando eu consegui ajeitar tudo, realmente ajeitei, deixei dinheiro em caixa com a Associação de Amigos, que era o Sattamini... (...) Quem comandava mesmo era o vice-presidente que era o Sattamini. Então eu trabalhei com Sattamini, nós dois o tempo todo... Me tornei muito amigo do Sattamini por causa disso.”

com o tridimensional e há quem diga que se baseia apenas no suporte e no material. Mas falam isso para derrubar. Os trabalhos têm ideias que precisam ser observadas”. E Aimberê César na mesma reportagem: “ela é fruto do excesso de informações que temos no mundo contemporâneo”.

No final da década, após a polêmica mostra “*Novos Noventa*”, outra exposição no Paço Imperial se propôs revisitar a produção desta geração. Com dezessete artistas selecionados por uma comissão de curadores críticos de arte e uma galerista, “*Os 90*” exibiu trabalhos de Cabelo, Efrain Almeida (Ver prancha 25, figura 79), Eliane Duarte, Elisa Bracher, Ernesto Neto, Franz Manata, Guilherme Machado, José Bechara, José Damasceno, Márcia X., Marcos Cardoso, Marepe (Ver prancha 25, figura 80), Maurício Ruiz, Oriana Duarte, Raul Mourão (Ver prancha 26, figura 83), Rosana Palazyan e Vânia Mignone, todos da região Sudeste, entre Rio, São Paulo e Belo Horizonte, à exceção de três artistas nordestinos.

Cada curador selecionou dois artistas com o critério de que os mesmos deveriam ter participado ao menos de uma mostra individual. Os curadores Luiz Áquila, Luiz Camilo Osório, Cláudia Saldanha, Iole de Freitas, Anna Maria Niemeyer, Fernando Cocchiarale, Sônia Salzstein e Walter Sebastião selecionaram artistas que propunham desde os anos 80 rupturas com aquela geração, que trouxessem mais dúvidas que afirmativas, que se conectassem com questões postas nos anos 60 e, sobretudo, que estivessem vinculados com trabalhos que problematizassem o sexo, a religião e a morte, temas recorrentes naquele momento. Mais entusiasmado desta vez, Lauro Cavalcanti, diretor do Paço, afirmava acerca do que lhe parecia uma arte forte e equiparada à produção internacional:

Acho que a produção plástica nos anos 90 atingiu um nível comparável à nossa arquitetura dos anos 40 e à música dos anos 60. Sem favor algum, ela é hoje uma das mais fortes do mundo, ao lado da americana, da inglesa e da alemã.

Mas o que justificava o entusiasmo dos críticos e curadores em sua contraposição ao lamento dos galeristas? Que tipo de *expertise* e excelência existia na produção dos artistas brasileiros dos anos 90 que se contrapunha a da geração anterior? Considerando-se as oscilações do mercado entre a segunda metade dos anos 80 e a primeira metade dos 90 – momento de crise e de “fuga”/abertura do mercado para o Exterior –, os galeristas que estão internacionalizando a arte nacional (como Marcantonio Vilaça, Thomas Cohn e Luisa Strina) estão levando nomes das gerações 70

e 80, sobretudo. Talvez devêssemos olhar o panorama das questões políticas e estéticas que estão mobilizando o imaginário da produção artística internacional, o que pretendo me debruçar a seguir.

2.3 – Estilhaços Narcísicos

Pretende-se, *grosso modo*, tentar entender a complexidade da produção nacional e estrangeira dos anos 90 ao lado do cenário político e institucional na qual ela é produzida e amparada, em consonância com seus ideais e através das críticas que realizou. Foi nos anos 90, com a crise da representação que produziu os anseios de liberdade da transvanguarda na década anterior, que retorna o interesse pelo real através do corpo, índice de uma presença algo “neobarroca” entre imagens abjetas e dramáticas das violências (Ver prancha 28, figura 87), dilemas sociais e tecnológicos contemporâneos. Surgem imagens multiculturais e pós-coloniais em sintonia com os debates acerca da globalização econômica e cultural que se acentuaram nesta década.

Desde a segunda metade dos anos 80, o corpo volta à cena. Uma redescoberta que acontece, sobretudo, no mundo norte-americano, e ganha pujança e expressividade na década seguinte, quando “velhos-novos” temas são retomados. Dentre uma ampla variedade, são tematizados: a questão da representação da identidade/eu em crise na chamada “aldeia global”; a violência presente das imagens das chacinas urbanas até as incisões de bisturis nos encantos e pavores da “fáustica” medicina cirúrgica, em conexão com os mitos científico-filosóficos do corpo ciborgue⁴⁹ presente desde os anos 60 e 70. O corpo também foi problematizado nas imagens da cidade, do sujeito na cosmópole, nos guetos, encarnando solidão, impessoalidade e o anonimato decorrentes das sociabilidades produzidas com o advento das novas mídias tecnológicas.

⁴⁹ Sobre a subjetividade ciborgue como uma expansão dos meios físicos (*hardware*) e psicológicos (*software*) decorrentes da intensificação das redes comunicacionais das sociedades globais pós-industriais, o livro “*O Homem Pós-Orgânico: Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais*”, da antropóloga Paula Sibilia (2003) pode ser uma referência interessante para o aprofundamento. Nesta obra, Sibilia destaca a digitalização da vida a partir da tecno-arte realizada pelos artistas Eduardo Kac e Roy Ascott, evocando nomes de gerações antecessoras vinculadas à *body art*, como Sterlac, e recentes, como o de Gunther Von Hagens, médico artista inventor da técnica da plastinação.

O músico Caetano Veloso já cantava em 1991 que “alguma coisa estava fora da nova ordem mundial”, profetizando uma década de tantos conflitos, inventos e novas descobertas, em que a ideia de humanidade, bandeira do pós-guerra, se viu posta por diversas vezes em questão. No pensamento, em 1996, o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2002) produziu uma teoria que alcançaria projeção internacional e seria mobilizada não apenas por revelar a “natureza” das sociocosmologias ameríndias, mas também instrumentalizada no fomento de novas utopias críticas das crises do mundo euro-americano, propondo uma “via indígena” para o novo milênio.

De acordo com o seu perspectivismo ameríndio, inspirado no animismo e no xamanismo presentes nos rituais de caça dos povos amazônicos, os animais também são humanos. Sob seus corpos-máscaras há uma humanidade, ao contrário de nossa vã natureza com variações culturais humanas. Pondo em xeque a centralidade da mente humana ocidental através dessa filosofia nativa com ênfase na corporalidade indígena e animal, Viveiros de Castro (2002) revelaria a existência e a convivência de múltiplos mundos e multinaturezas, numa teoria simultaneamente anti-multiculturalista e pós-plural em que a humanidade não é uma espécie ou essência, mas um ponto de vista.

Na voga da redescoberta do corpo nos anos 90, a teledramaturgia brasileira o abordou por diversas vezes, sobretudo através da novelista Glória Perez que assinou telenovelas exibidas em horário nobre na rede Globo, principal veículo midiático do país, e que obtiveram bastante audiência e repercussão nacional e internacional. “*Barriga de aluguel*” (1990), “*De corpo e alma*” (1992), “*Explode coração*” (1995) e posteriormente “*O Clone*” (2001), possuíram personagens sensíveis às questões sociais, que cederam seu corpo para os outros, que fizeram transplantes implicando na transmigração de almas, que foram clonados e advinham de culturas distantes, como o mundo árabe e os ciganos, sempre misturando temas e questões sociais diversas como crianças desaparecidas, multiculturalismo e engenharia genética.

Na música *pop* alguns artistas às voltas com as tecnologias que permitiram o surgimento de novas variações da música eletrônica nos anos 90, também viriam a imaginar o corpo e o futuro da humanidade em suas canções, como foi o caso da islandesa Björk e da inglesa Goldfrapp. Sobre o trabalho de ambas afirma o antropólogo Laymert Garcia dos Santos:

A música “*All Is Full Of Love*”, da cantora islandesa Björk, (...) apresenta uma visão otimista, prazerosa e até mesmo erótica da fusão do homem com a máquina. (...) A balada da cantora Alison Goldfrapp, intitulada “*Utopia*” (...) apresenta uma visão pessimista e totalmente deserrotizada da mutação do humano. Na verdade, não se trata de utopia, mas de distopia. (...) E se na primeira os andróides são agenciados por uma maquinaria apolítica, na segunda o humano transformado em inteligência artificial resulta de uma maquinação fascista. (Santos 2008:135)

No campo científico, as novas experiências da engenharia genética, como a clonagem da ovelha Dolly em 1997, e a descoberta do primeiro rascunho do genoma humano em 1999, invadiram as imagens produzidas pelos artistas daquela década. As alterações corporais produzidas pela medicina estética problematizaram também o limite das usuais classificações étnico-raciais, geracionais e de gênero, sendo o “embranquecimento” do músico *pop* Michael Jackson, que realizou mais de 20 cirurgias em seu rosto ao longo dos anos 90, talvez o caso mais emblemático dessas questões. Na canção “*Black or White*”, do álbum “*Dangerous*”, de 1991, o artista se coloca contra “gângues, clubes e nações” que “causam aflições nas relações humanas” e fala de uma “guerra de territórios em escala global”, aparecendo ainda no videoclipe da canção se metamorfoseando em gêneros e raças diversas e numa pantera negra ao final. O crítico de arte brasileiro Rodrigo Naves o chamaria de “Pietà do pós-modernismo”:

Da bolha de oxigênio puro à aparência harmoniosa, da castidade à voz límpida, tudo nele parece aspirar a uma atemporalidade sem mácula. Quando o acusaram de querer embranquecer a pele, a doença se impôs como um desmentido irrefutável. De fato, nada mais distante do seu ideal do que seu desregramento que tome conta do corpo e o corrompa. Dessa ânsia de pureza e de perfeição – para a qual contribui a extrema competência do seu desempenho profissional – surge o desenho de uma *moral* muito peculiar. (...) Fez do ideal pós-moderno – a transformação da realidade em imagem – algo a ser testado na própria carne. E, então, a leveza e a reversibilidade pós-modernas adquirem uma dimensão trágica. E de fato Michael Jackson é a Pietà do pós-modernismo, assim como o Marat de David foi a da Revolução Francesa. (Naves 2014:56,58)

Muitos dos temas e objetos apropriados e tematizados pelos artistas na década de 90 foram realizados de forma alegórica, entendida como “outro dizer”, como roubo, interpretação a agregação de valor às coisas do mundo. O que nos permite sugerir que essa produção vá de encontro ao que o crítico Craig Owens (2004) postula como um “impulso alegórico” na produção de arte contemporânea. Sintoma do pós-modernismo nas artes visuais, Craig desvela o ressurgimento do interesse pela alegoria, outrora renegada e estigmatizada, e redescoberta através da nova observância elogiosa do incompleto, do imperfeito e do fragmentário. A arte efêmera, as instalações e os *site-specific* produzidos nos anos 90 estariam desse modo em consonância com a

redescoberta pós-modernista da alegoria na arte contemporânea (e seu gosto neobarroco pela ruína), sobretudo por sua mescla sintética entre metonímia e metáfora, entre o verbal e o visual, assim como pela mistura de linguagens num mesmo trabalho, todas essas características da produção da década em questão.

Também se indagando sobre a produção das vanguardas do final do século XX e os rumos do pós-modernismo (surgido como uma “vingança dos filisteus” da esquerda insatisfeita com os rumos do modernismo e do capitalismo mundiais), o crítico de arte norte-americano Hal Foster (2014) identifica uma série de autores que estariam “gravitando” em torno de questões como o estatuto do sujeito e seu esfacelamento, da diferença e seus dilemas, da tecnologia e suas paranoias. Diante da crise da representação decorrente da enxurrada teórica pós-moderna e pós-colonial, os artistas começam a “retornar ao real”, argumenta Foster, ao evitarem os formalismos do mundo encantado e autonomizado das artes para se refugiarem em elogios de um eu individual narrativo e psicanalítico, ou crítico coletivo das novas questões sociais.

Uma releitura de Lacan, Deleuze e Guattari para pensar a afirmação do sujeito, a crítica ao fascismo, o elogio à esquizofrenia e à reinvenção do sujeito da diferença absorvido pelo capitalismo avançado da “Nova Ordem Mundial” estiveram presentes também na problematização do fetichismo primitivista das vanguardas modernas pela retórica pós-colonial. Segundo Foster (2014:204-205), os temas da aura e da reprodutibilidade técnica da obra de arte desenvolvidos por Walter Benjamin, da espetacularização das sociedades ocidentais destacada por Guy Debord e da tecnologização/abjeção do corpo-ciborgue nos trabalhos de Marshall McLuhan, Donna Haraway e Julia Kristeva, povoaram o imaginário dos artistas dos anos 90, bombardeados por imagens da CNN como as da Guerra do Golfo, produtoras de “excitação psicotecnológica” e “tecnosublime”, dentre outros conflitos, como os dos estudantes sacrificados em Pequim, do atentado em Oklahoma, dos distúrbios raciais em Los Angeles, e do derramamento de sangue étnico na Bósnia.

Ainda sobre a questão, para Annateresa Fabris, que analisou a obra da artista francesa Orlan na 46ª. Bienal de Veneza em matéria publicada no Estado de São Paulo de 24 de setembro de 1995, boa parte da nova produção propõe uma releitura da *body art* dos anos 60 e 70. Juntando criador e criatura, a ideia de revalorização do sensível perpassava as pesquisas estéticas do corpo através de experiências dolorosas e cruéis,

mobilizando uma série de autores em voga naquele momento. Debates entre Lea Vergine e Kurt Hollander sobre a natureza dos riscos em comportamentos obsessivo-compulsivos, o elogio da “desordem dismórfica corporal” e a tentativa de escapar das classificações do vocabulário médico-psiquiátrico, assim como a releitura de Reich por Schwarzkogler em suas ideias da desmontagem do corpo burguês através de um “nu total” que substituísse um “nu artístico” estiveram presentes. Fabris destaca ainda autores como Herbert Marcuse, crítico do freudismo e defensor de um eros órfico e narcisista, em sua proposta de uma “revolução da sensibilidade”, assim como as ideias de Susan Sontag de acrescer sentidos e sensorialidade de modo a reconciliar sensualidade e intelecto, questões centrais para as pesquisas da *body art* reinventadas, por sua vez, na produção dos anos 90.

Foram muitas as exposições que problematizaram a temática ou que apresentaram um conjunto de trabalhos confluentes na direção de uma investigação poética sobre o eu e o corpo, seus limites e esfacelamento (junto da figura do homem) neste final de século. Dentre elas, a “46ª. Bienal de Veneza” em 1995, teve repercussão acentuada na época por ser aquela que marcaria o centenário da famosa instituição artística, cuja temática central era o corpo e o auto-retrato. Outra mostra considerada relevante para pensar a redescoberta do corpo nos anos 90, de acordo com a historiadora da arte Priscilla Ramos da Silva (2007), foi a “*Post Human*”, que entre 1992 e 1993, percorreu diversas cidades europeias com obras que, segundo seu curador norte-americano Jeffrey Deitch, abordavam uma sensibilidade “pós-humana” (Ver prancha 18, figura 57). “*Abject Art: Repulsion and Desire and American Art*”, polêmica exposição ocorrida em 1993 no Whitney Museum, em Nova York (Ver prancha 18, figura 55), também é apontada como importante para a projeção e problematização do termo “arte abjeta” que surge nesse momento, assim como a “*Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*”, que aconteceu na Royal Academy of Arts em Londres, em 1997 (Ver prancha 18, figura 56). “*Sensation*” apresentou trabalhos que enfatizavam a morte, o trauma, o sexo, os fluídos e excreções corporais, todos objetos caros ao conceito da “arte abjeta” em voga na década, além de ter ajudado a projetar no circuito e no mercado os YBAs, *Young British Artists*, cujos artistas como Matthew Barney e Damien Hirst tem hoje destaque no circuito internacional e altos valores no mercado.

A 46ª. Bienal de Veneza contou com a participação de 115 artistas de 54 países e gerou questões e posições bastante díspares sobre suas abordagens. Numa edição especial sobre o evento, publicada no *Estado de São Paulo* de 24 de setembro de 1995, vários críticos brasileiros deram seu parecer sobre a mostra. Para a crítica de arte Angélica Moraes, o curador francês Jean Clair⁵⁰ perdeu a oportunidade de traçar o panorama de um século de arte. A mostra estaria desafinada com a atualidade, elogiosa das novas tecnologias (tendo a evocação da invenção do raio X, do cinema e da radiotelefonia, por ocasião da 1ª. edição da mostra em 1895), mas perdida em pautar os rumos da produção contemporânea, assolada por um narcisismo e a dúvida sobre a possibilidade do surgimento de novas vanguardas e experimentações:

A Bienal de Veneza deixou muitas perguntas no ar. Algumas delas: Ainda existirá espaço para a experimentação e a inovação nessas mostras mastodônticas submetidas à loteria de seus eventuais condutores? Ainda é possível falar em vanguardas artísticas? E a pintura, como consegue resistir após tantas mortes anunciadas? (...) O ritmo das transformações sociais – acelerados pela tecnologia – acabou estilizando as escolas estéticas. Neste final de século, a individualidade parece presidir o panorama da produção artística.

Na mesma edição especial do Estadão sobre a bienal centenária, o psicanalista Renato Mezan afirmou que talvez o narcisismo tenha sido a marca da produção artística do século XX como um todo em suas indagações, desorientações e angústias. Para Mezan era bastante problemática a abordagem curatorial da Bienal de Veneza em expressar a complexidade da produção artística entre o realismo e o abstracionismo pela via elogiosa do eu:

O narcisismo não será a marca distintiva do século que começou em 1895, tanto na sua vertente megalomaniaca quanto na sua vertente auto-erótica, quanto nas defesas narcíseas erigidas contra a sensação de estilhaçamento e de fragmentação (tão característica da psique contemporânea), quanto ainda – *last but not least* – na afirmação das “pequenas diferenças”, afirmação que tanto pode conduzir à “ação afirmativa” quanto aos massacres tribais a que assistimos atualmente?

Também numa indagação sobre os rumos escolhidos pela curadoria da Bienal de Veneza, a artista Lygia Pape destaca na mesma reportagem o ensimesmamento do campo das artes visuais, ancorado e protegido em mecanismos de autolegitimação fetichistas, mercadológicos, elitistas e herméticos para não-iniciados. De acordo com ela, alienado dos repertórios da produção contemporânea e imerso na cultura de massa,

⁵⁰ Jean Clair é o nome adotado pelo crítico de arte Gérard Régnier, que esteve a frente do Museu Picasso em Paris durante muitos anos antes de assumir a curadoria da Bienal de Veneza de 1995, que teve a participação de apenas dois brasileiros, Nuno Ramos e Arthur Bispo do Rosário.

o público da 46^a. Bienal não teria se identificado com as imagens propostas, o que indicaria um cenário de abismo e solidão do circuito internacional:

Aborda-se a arte como um sistema: obra, público e mercado. Transfere-se para esse trio a garantia da vitalidade da arte e uma neurótica comunicação com o público. Arranjos políticos evidentemente geram lucros políticos, mas não garantem a integridade e muito menos a permanência de uma dinâmica do próprio processo de arte. (...) Um quadro caótico e de sofrimento. Esses são os problemas do sistema da arte. A essa disfunção, a esse desencontro entre arte e público confere-se a perda irremediável da arte contemporânea, como possuidora de dotes agressivos para uma sociedade emergente e sem referendos visuais acolhedores. Um hermetismo e um estranhamento que afastam o público e constroem uma barreira de incompreensão nessa sociedade, gerada numa visualidade aumentada pela cultura de massa. (...) A arte, como radar, atua como um sistema de alarme premonitório e tem extrema importância como ambiente – radar que exerce uma função de treino perceptivo – e não uma figuração para elites ameaçadas por novas invenções no território da arte.

Tadeu Chiarelli também criticou o projeto curatorial de Jean Clair como sectário, nostálgico e conservador por ter resgatado uma tradição figurativa da arte do século XX abandonada em decorrência do elogio das vanguardas abstratas e conceituais. No entanto, e numa direção oposta a dos seus colegas, Chiarelli é ao mesmo tempo elogioso da escolha proposta por entender que ela pode exigir da crítica brasileira a reavaliação de nossa produção contemporânea em suas indagações e questões poéticas para além dos desejos formalistas do meio local preocupados com os limites das linguagens (advindos, segundo ele, de sua filiação ao crítico norte-americano Clement Greenberg). Para o curador, cuja crítica também fora publicada no Estado de São Paulo no dia 24 de setembro de 1995, a produção brasileira dos anos 90 estaria dialogando, sobretudo, com os problemas sociais que afligem ao homem contemporâneo:

Mais recentemente, numa atitude em definitivo alheia aos anseios formalistas de grande parte do meio artístico local, novos artistas andam trazendo para o circuito indagações que decididamente extrapolam ou superam as questões provenientes apenas do debate sobre as especificidades das linguagens. (...) É evidente que a proposta de Clair nesta Bienal de Veneza não terá o poder de, no Brasil, desbancar da situação de grande destaque que foram colocadas as obras de artistas do porte de Mira Schendel, Volpi, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Walmécio Caldas, Cildo Meireles e outros. (...) Porém, é de se esperar que a “ousadia” de Clair problematize um pouco mais as certezas precárias de nosso meio, abrindo espaço também para a reflexão sobre a obra desses outros artistas cuja produção, sem dúvida, merece uma atenção mais cuidadosa, apesar de não estarem plenamente identificadas com os postulados greenbergianos da auto-referência das linguagens artísticas.

Além da 46^a. Bienal de Veneza, outras mostras foram consideradas relevantes na década de 90 por traduzirem os aspectos principais das questões artísticas deste período, de acordo com a historiadora Priscilla Silva (2007). Foram elas: “*Post-Human*”, “*Abject Art*” e “*Sensation*”. “*Post-Human*” ocorreu entre 1992 e 1993, em Lausanne, Turim, Atenas, Hamburgo e Jerusalém, com curadoria de Jeffrey Deitch, tendo apresentado obras de 36 artistas, dentre eles, Jeff Koons (Ver prancha 21, figura 68), Matthew Barney, Cindy Sherman (Ver prancha 21, figura 66), Damien Hirst, Charley Ray, Robert Gober (Ver prancha 19, figura 61), Kiki Smith (Ver prancha 21, figura 67), Mike Kelley e Paul McCarthy. O foco da curadoria objetivava problematizar uma sensibilidade pós-humana decorrente do advento das novas tecnologias de comunicação, do fim do determinismo darwinista decorrente da engenharia genética, e das possibilidades da gestão de si, através da reelaboração da aparência. Os trabalhos selecionados evocaram dilemas da “pós-humanidade” como o medo do impacto das alterações corporais através de imagens de corpos danificados, repulsivos e abjetos.

Também em 1993 foi realizada a exposição “*Abject Art: Repulsion and Desire and American Art*”. Alguns artistas que haviam participado de “*Post-Human*” também estiveram presentes nessa mostra, como Cindy Sherman, Kiki Smith, Mike Kelley e Robert Gober. De acordo com Silva (2007), a mostra surge num contexto anterior de uma verdadeira “guerra cultural” nos EUA, quando os trabalhos dos artistas Andres Serrano e Robert Mapplethorpe foram envolvidos numa intensa polêmica. Ao descobrir em 1989 que a fotografia “*Piss Christ*” (Ver prancha 20, figura 65) de Serrano estava em exibição numa mostra patrocinada pelo *Southeastern Center for Contemporary Art*, instituição financiada pelo NEA, *National Endowment for the Arts*, o senador Alfonse D’Amato rasgou uma reprodução do trabalho em protesto numa sessão do congresso americano. Vários senadores apoiaram D’Amato no que se tornou uma espécie de “cruzada” contra obras consideradas vulgares, obscenas e ditas sem valor artístico.

A autora argumenta que a polêmica produziu o cancelamento de uma retrospectiva do fotógrafo Robert Mapplethorpe na *Corcoran Gallery of Art*, em Washington D.C, que também havia recebido financiamento do NEA, acusando os trabalhos de indecentes e pornográficos. “*Art Abject*” expunha tanto “*Piss Christ*” de Serrano, quanto um auto-retrato de Mapplethorpe com um chicote inserido no ânus (Ver prancha 20, figura 62), e surgia como uma espécie de resposta ao cenário de “caça às bruxas” instaurado. Os curadores Simon Taylor e Leslie Jones se interessaram por

trabalhos que potencialmente se lançavam na direção de tematizar tabus de gênero e sexualidade, com materiais como cabelo, excremento, sujeira, sangue menstrual, comida apodrecida e até animais mortos. Pretendia-se também minar noções tradicionais de estética e moralidade, e a ideia de abjeção evocada fora inspirada no livro “*Powers of Horror*”, da psicanalista Julia Kristeva, que a entendia como *locus* da transgressão e ameaça à integridade psíquica do sujeito. Conceituada na mostra com uma interpretação ampliada, a ideia permitiu incluir diversas obras históricas consideradas abjetas, dentre elas, o famoso urinol de Marcel Duchamp.

Finalizando a década, a exposição “*Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*” também foi considerada uma das mais fundamentais para entender a produção internacional em artes visuais da década. A mostra reunia obras do acervo do colecionador inglês Charles Saatchi e foi inaugurada na *Royal Academy of Arts*, em Londres, em 1997, tendo sido exibida noutras capitais de destaque como Berlim, em 1998 e 1999, e Nova York, em 1999 e 2000. As obras evocavam o tema da mortalidade, criticavam a ciência em seu projeto “fáustico” de inventar um super-homem, ao mesmo tempo em que repeliam certo naturalismo religioso em torno do corpo humano, elogiando um corpo expandido, ciborgue, conectado com as novas tecnologias. Artistas como Damien Hirst, Marc Quinn e Ron Mueck (Ver prancha 19, figura 59) problematizavam essas questões através de imagens que iam de encontro aos dilemas bioéticos dos anos 90, presentes nas discussões sobre a manipulação genética malograda, a plastinação⁵¹ e a deterioração corporal, apresentando sangue, silicone e formol dentre seus elementos.

“*Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*”, de Damien Hirst⁵² (Ver prancha 19, figura 58), que foi vendida a um colecionador em 2004 por 10

⁵¹ De acordo com Sibilia (2003:70), plastinação foi a técnica desenvolvida pelo professor Von Hagens, anatomista formado pela Universidade de Heidelberg. Desde 1995, Gunther Von Hagens tem exibido seus corpos plastinados em exposições pela Europa e Américas, mesclando ciência e arte. A técnica da plastinação consiste na substituição dos fluidos corporais (70% do organismo humano) por uma mistura de silicone, resina epóxi e poliéster.

⁵² Segundo Don Thompson (2012:92-93), Damien Hirst nasceu em Bristol, mas cresceu em Leeds, Inglaterra, numa família de operários. Trabalhou no setor de construção em Londres e foi recusado pela *Central Saints Martins College*, a principal faculdade de artes e design de Londres. Foi aceito pela *Goldsmiths College*, tendo trabalhado num necrotério no período que cursava a faculdade, o que afirma ter influenciado seu interesse por corpos dissecados. Hirst organizava mostras ao longo de sua graduação, tendo atraído a atenção do patrono das artes e colecionador Charles Saatchi que se admirou com sua instalação “*A Thousand Years*”, em que moscas eram eletrocutadas numa incubadora que incluía a cabeça de uma vaca em putrefação. Após este episódio, Saatchi ofereceu financiamento para Hirst realizar sua obra mais conhecida, “*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*”, de 1991.

milhões de dólares, segundo valor mais caro obtido pela obra de um artista vivo, surge nesse contexto e esteve em exibição na mostra. A obra retrata um tubarão taquidermizado dentro de um tanque de formol, método usado pelo mesmo artista para com outros animais, como em “*Away from the Flock*”, em que um carneiro é utilizado para problematizar a finitude e a deteriorização da matéria corpórea. Na mesma direção, para citar outros exemplos, estavam os trabalhos de Marc Quinn, como “*Self*” em que 4,5 litros do sangue do artista foram usados na elaboração do seu busto, ou “*Dead Dad*”, de Ron Mueck, que mostra uma escultura hiper-realista feita em silicone retratando nu o pai morto do artista.

Projetando uma geração de artistas britânicos que ficou conhecida como YBA, *Young British Artists*, a mostra teve trabalhos polêmicos como os produzidos pelos irmãos Dinos e Jake Chapman em que numa releitura dos “*Desastres da Guerra*” de Goya, manequins esquartejados foram exibidos ao lado de imagens que sugeriam uma fusão de crianças xifópagas cujos narizes e bocas eram substituídos por pênis e ânus. Priscilla Silva (2007:58) fala ainda que as obras que produziram reações mais calorosas (e acabaram produzindo audiência e publicidade para as instituições que abrigaram “*Sensation*”) foram as “*Myra*”, de Marcus Harvey, e “*The Holy Virgin Mary*”, de Cris Ofili (Ver prancha 20, figura 63).

Em Londres, a obra de Harvey que retratava a criminosa inglesa Myra Hindley (Ver prancha 20, figura 64) que torturou e assassinou crianças nos anos 60, chocou a mãe de uma das vítimas que pediu a retirada do trabalho, tendo gerado protestos e piquetes em frente a *Royal Academy* – a obra foi atacada com ovos e tinta. Já em Nova York, o prefeito da cidade naquela ocasião, Rudolph Giuliani, considerou a obra de Ofili ofensiva à fé católica por se tratar da representação de uma madona africana adornada com imagens pornográficas e fezes de elefante. O prefeito chegou a confiscar o apoio financeiro da prefeitura ao *Brooklyn Museum of Art* que abrigava a exposição, assim como ameaçou interferir em sua administração e despejá-lo de suas instalações. O museu entrou com uma ação na justiça contra Giuliani e ganhou a causa da violação da liberdade de expressão, tendo obtido a devolução do orçamento municipal no final da contenda.

No Brasil, a “arte do corpo”, conforme sugere Silva (2007), também teve amplo destaque em uma série de mostras individuais e coletivas. Em decorrência da

repercussão que obtiveram, pretendo me concentrar em duas delas, ambas ocorridas na cidade de São Paulo. A saber: a “25ª. *Panorama de Arte Brasileira*”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1997, com curadoria de Tadeu Chiarelli; e a “24ª. *Bienal Internacional de São Paulo*”, em 1998, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. No entanto, conforme mencionado, outras mostras destacaram as fantasias e os sustos em torno do corpo manipulável dessa última década, como “*Romance Figurado*” no Museu Nacional de Belas Artes, e “*Humanoinumano*”, no Paço Imperial, ambas acontecidas em 1995 no Rio de Janeiro.

No jornal *O Globo* de 14 de agosto de 1995, o jornalista Helio Hara destaca a obra “*Boneca*”, de Márcia X., um soldadinho articulado que rasteja no chão movido a corda portando uma cabeça de boneca loira (Ver prancha 29, figura 91). Misturando gêneros, o trabalho está presente na mostra do Museu Nacional de Belas Artes, sobre o qual a artista afirma na reportagem: “*A fronteira entre os gêneros é hoje muito tênue (...) daí o interesse em recombinar o corpo de macho do soldado à cabeça de femme fatale da boneca*”. Márcia X. desde os anos 80 já produzia objetos e performances que problematizavam as fronteiras entre gênero e sexualidade, questão que ganha destaque pela ação do movimento homossexual brasileiro exatamente nos anos 90, na negociação e conformação de siglas variadas que representassem as identidades coletivas em discussão naquele momento⁵³.

Na exposição do Paço Imperial, corpos queimados produzidos por Lia Mena Barreto eram exibidos ao lado das esculturas de ferro da artista Cristina Salgado, que apresentava, por sua vez, crânios perfurados ou pressionados de modo a problematizar a exacerbação da racionalidade. Fotos médicas de corpos aparentemente saudáveis, mas repletos de patologias epidérmicas, produzidos por Rochelle Costi, também estiveram presentes na mostra que tematizava a finitude do corpo após o surgimento da AIDS ou o seu encarceramento nos novos condomínios fechados. Na mesma reportagem de autoria de Helio Hara, o crítico Reynaldo Roels menciona sobre a produção artística dos anos 90:

⁵³ A elaboração dessas categorias identitárias – que por vezes nos fazem lembrar da enciclopédia chinesa de Borges – objetivava ao lado das paradas gays e do ativismo, debater ideias como “orgulho” e “cidadania”, combater o preconceito pós-AIDS e produzir novos sujeitos de direito, o que Regina Facchini (2005) chamou de uma “sopa de letrinhas”.

A Aids foi em parte responsável pela volta à tona do corpo nas artes. (...) Hoje, existe uma perplexidade em relações e questões éticas e morais. As pessoas não sabem dizer com certeza qual a relação delas com seus corpos e com o mundo. Portanto, é natural que o corpo volte a ser valorizado.

E uma confluência de corporalidades em imagens que abordavam a materialidade da existência como instância física e subjetiva, como memória e ausência, como metáfora da morte/transitoriedade da vida, e como colecionismo de si através de anedotas da vida privada, estiveram presentes da “25ª. edição do *Panorama*” do MAM de São Paulo, entre 7 de novembro e 21 de dezembro de 1997, com curadoria do crítico Tadeu Chiarelli. A mostra obteve destaque por ter feito parte das comemorações dos 50 anos do museu, segundo a historiadora Priscilla Silva (2007:62), tendo apresentado 144 obras de 36 artistas de 11 estados brasileiros, 17 deles eram da cidade de São Paulo. Entre 1996 e 1997, Chiarelli visitou ateliês de diversos artistas emergentes e consagrados de modo a apresentar um panorama da produção nacional mais expressiva daquela década. A pesquisa “deambulatória” estava em sintonia com objetivo do evento que, desde sua criação em 1969, visava realizar mostras importantes para a constituição do acervo do museu, composto pelas obras premiadas que automaticamente integravam a coleção.

No entendimento do curador, a produção brasileira nos anos 90 se orientou para trabalhos que transcendiam ao nacionalismo vigente nas obras das décadas anteriores, assim como eram mais híbridas, independentes do formalismo e da questão das linguagens. Os artistas falavam agora sobre seu estar no mundo, suas individualidades, processos de subjetivação, identidades étnicas, sexuais e de gênero, seus órgãos interiores, sua intimidade narcísica, solidão e dificuldade de comunicabilidade. As obras, mais que nunca, possuíam um caráter confessional e autobiográfico que conviviam ao lado diante das imagens de violência e decadência veiculadas pela imprensa naquele fim de milênio.

Ao escolher um desenho erótico de Ismael Nery (Ver prancha 17, figura 51) para abrir sua exposição, Chiarelli recebeu muitas críticas, sobretudo a do jornalista Antônio Gonçalves Filho no jornal *O Estado de São Paulo*, que não entendia a presença de um trabalho de 1934 para representar a novíssima geração (Silva 2007:63). De acordo com o curador, a escolha de Nery era motivada por seu potencial de sintetizar e anunciar desde sua época algumas questões presentes na arte contemporânea daquele momento:

Optou-se por trazer ao público do MAM de São Paulo, por meio do Panorama, artistas que, tendo o seu estar no mundo como parâmetro, trabalhassem com o corpo ou com a sua imagem, como os resíduos de sua ação no mundo e/ou as emanções de sua memória afetiva, cultural e étnica. (...) Ismael Nery, por exemplo, desequilibrou, e ainda desequilibra, os vários discursos prontos sobre a arte brasileira – suas supostas especificidades, suas características mais “notáveis” – justamente por introduzir em sua obra (e sua obra se confunde com sua vida) o corpo enquanto instância, ao mesmo tempo física e subjetiva, enquanto sinal pela luta pela transcendência de seus limites e conjugação/fusão com outros corpos, outras subjetividades. (...) O desenho de Ismael Nery, funciona como abertura desse Panorama por ser hoje no acervo do MAM de SP, o parâmetro maior dessa “outra” arte, que agora se apresenta como principal tendência deste final de século. Tal desenho deixa evidente o entendimento da arte como espaço de representação do desejo de transcendência dos limites do corpo e da fusão com o outro. (Chiarelli *apud* Silva 2007:64)

Um ano depois, a “24^a. Bial de São Paulo” voltava ao tema do corpo através das ideias do modernista Oswald de Andrade (Ver prancha 24, figuras 75, 76 e 77). A mostra esteve a cargo dos curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa e obteve ampla repercussão na imprensa da época por ter se proposto a ler a produção internacional daquele momento a partir de um olhar brasileiro. Contando com um orçamento de 15 milhões de reais e expondo obras de 270 artistas com o auxílio de uma equipe internacional composta por 80 curadores, como aponta Priscilla Silva (2007), a 24^a. Bial estava dividida em quatro grandes segmentos: “*Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*”, “*Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*”, “*Representações Nacionais*” e “*Arte Contemporânea: Um/e entre Outro/s*”.

Em exibição no prédio da Fundação Bial de São Paulo entre 3 de outubro e 13 de dezembro de 1998, a exposição procurou, segundo Herkenhoff: “abandonar a posição eurocêntrica da história da arte (...) a partir de uma ótica brasileira e de nossa história cultural”. (*apud* Silva 2007:70) Para tanto, o curador se valeu do que chamou de “contaminações culturais”, confrontando obras de modernistas brasileiros com a de modernistas europeus ou contemporâneos, assim como obras de diferentes temporalidades que foram sendo associadas por leituras conceituais através do tema da antropofagia, entendido através de 165 conceitualizações. Outra novidade daquela edição foi o segmento de arte contemporânea, que estava subdividido em duas exposições: “*Um e Outro*”, com curadoria de Adriano Pedrosa, e uma abordagem existencial e psicanalítica sobre a fusão amorosa, e “*Um entre Outros*”, com curadoria de Paulo Herkenhoff, e com um viés político que problematizava as questões sociais presentes na obra de artistas contemporâneos.

Embora a questão da corporeidade perpassasse toda a temática da antropofagia e do canibalismo revisitados, ela teve especial destaque no segmento “*Um e Outro*”, sob o olhar crítico de Adriano Pedrosa. Com quatro artistas e obras em comum com a mostra do MAM-SP do ano anterior (Tunga, Nazareth Pacheco, Edgard de Souza e Rosângela Rennó), “*Um e Outro*” abordava a ideia da apropriação cultural através da imagem do desejo, do ato sexual e do gozo. De acordo com Pedrosa:

Este eixo, o do *Um e Outro* – mais psicanalítico, subjetivo (...) – inicia-se com o tema canibalístico da fusão amorosa (...) Não se trata, é claro, de uma defesa da psicanálise, nem tampouco da utilização da psicanálise como base teórica para uma argumentação ou tese. O que há é a utilização de certos contos da psicanálise (Freud, Lacan) para elaboração de um outro texto. Na fusão amorosa, os dois amantes, apaixonados, desejam incorporar um ao outro, fundir-se, tornar-se um. O medo de perder o objeto amado faz com que o amante queira ingerir e deglutir o outro – daí talvez a voracidade da mordida e do beijo, o desejo pelos fluidos do corpo do outro. Infelizmente, a fusão é um desejo utópico, fadado a ser frustrado, não realizado – o mais próximo dela que os amantes podem chegar é a penetração. A fusão amorosa se articula com o duplo, a simetria, o espelho, o corpo em pedaços, os pedaços do corpo, a carne, a pele, a cicatriz, o nascimento, a invaginação, o abrigo, a nave, o entorno (*apud* Silva 2007:75).

Além do corpo, os anos 90 também são conhecidos pela intensa produção de vídeo-arte. Bill Viola, Bruce Nauman, Matthew Barney, Paul Garrin e Dough Hall tem destaque nesse contexto. Em *O Estadão* de 24 de setembro de 1995, a crítica de arte Angélica de Moraes destaca o ressurgimento do vídeo no cenário internacional decorrente, em boa parte, do lugar de destaque que esse tipo de produção obteve na *Documenta* de Kassel, em 1992:

É nítida a ascensão da videoarte no circuito artístico internacional. Após nascer, em 1963, com os experimentos de Nam June Paik e ocupar durante muitos anos apenas a programação de espaços alternativos, foi definitivamente entronizada na *mainstream* pela Documenta de Kassel de 1992. Naquela ocasião, uma impactante instalação de Bruce Nauman teve lugar de honra no prédio principal da mostra. Ironicamente, Nauman punha em questão a ciência (e, por extensão, a tecnologia) como via de conhecimento do homem. (...) Esse movimento ascensional está ligado, é claro, ao aperfeiçoamento tecnológico do equipamento, que saltou dos pesados e pioneiros *port-pack* para as levíssimas câmeras atuais, tão manuseáveis quanto uma caneta ou um lápis.

A crítica comenta ainda que a maioridade do vídeo-arte está relacionada ao interesse de grandes museus americanos em adquirirem trabalhos nesse suporte e linguagem, como o Museu de Arte Moderna e o *Guggenheim*, ambos de Nova York, assim como os museus de Arte Contemporânea de Los Angeles e o *Hirshhorn* de Washington D.C. Moraes afirma, no entanto, que ainda existe muito preconceito com a linguagem no Brasil, sobretudo após o pioneirismo de artistas como Regina Silveira,

Júlio Plaza, José Roberto Aguilar, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Carmela Gross e Roberto Sandoval, apoiados, em grande parte, por professores influentes como Walter Zanini quando esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP. A produção de vídeo-arte dos anos 90, representada por nomes como Marcello Dantas, Eder Santos, Artur Matuck, Arthur Omar e Sandra Kogut, encontrou bastante resistência no mercado e nas instituições, afirma:

A produção brasileira de videoarte, pela evidente razão de administrar esquálidos orçamentos e viver quase à míngua de apoios do circuito artístico – seja em patrocínios ou locais de exibição – ainda não atingiu a massa crítica que gerou a excelência da produção norte-americana. (...) De resto, o videoarte ainda é – mesmo após três décadas – uma realidade incômoda de lidar para a maioria dos programadores de espaços institucionais brasileiros. Não sabem literalmente o que estão perdendo.

Para o crítico Arlindo Machado (1996:225), há um amadurecimento na produção de vídeo-arte brasileira dos anos 60 até os anos 90, quando essa última década sintetizaria as investigações e problemas postos pelas gerações antecessoras. O interesse na produção de vídeo por parte dos artistas brasileiros estaria vinculado fundamentalmente ao baixo custo da produção de vídeos independentes e pelo impacto e a adesão da televisão na cultura brasileira, motivo de investigação poética até mesmo noutras linguagens, como nas imagens produzidas pela pintura de nomes da geração 80.

Enquanto a geração pioneira dos anos 60 e 70, composta basicamente por *videomakers*, estariam produzindo em São Paulo e em Chicago, vídeos com linguagem documental acoplando os equipamentos aos seus corpos tal qual uma instalação para pensar conflitos sociais, já a geração do vídeo dos anos 80 foi composta por jovens artistas saídos das principais escolas de arte brasileiras, vinculada ao vídeo independente e produtora de imagens críticas da objetividade e do real. Machado (1996:227-228) comenta que essa produção dos anos 80 era algo “pós-moderna” e cética do estatuto da representação ao produzir imagens experimentais e abstratas, quando não, o “*making of*” e as negociações comumente purificadas na edição do material. Para o autor (1996:229), a geração 90 do vídeo-arte brasileiro teria produzido um “vídeo de criação”, que era uma síntese do conjunto, mas mantendo o aspecto desconstrucionista presente nos anos 80, incluindo também temáticas que ele chama de “interesse universal” e postuladas nos 70, num ambiente de estética saturada, de desintegração de uma pretensão linear, e da crítica da discursividade homogênea.

Se a geração 70 ainda estava produzindo vídeo-arte como uma extensão da linguagem formalista das artes visuais (como nos vídeos de Regina Silveira em que a artista explora seu próprio corpo), ou renegando as qualidades expressivas do vídeo nos anos 80 (em trabalhos como “*Caipira In*”, produzido pelo grupo TVDO, que tentava aproximar culturas e realidades sociais distintas), ou ainda romper hierarquias de autoridade discursiva (em vídeos como “*Do Outro Lado de Sua Casa*”, do grupo Olhar Eletrônico), os anos 90 teriam como exemplo nomes com o músico Arnaldo Antunes, atuando com seu grupo de rock Titãs e produzindo vídeo-poemas (:280-230).

Machado (1996:229) afirma que muitos videoartistas dos anos 90 produziram imagens que se conectavam com a ideia de um mundo múltiplo representado como uma rede de relações complexas e com a presença simultânea de elementos de natureza heterogênea, como janelas para uma profusão de textos, vozes e ícones. Nessa direção, nomes como Sandra Kogut teriam destaque em obras consideradas emblemáticas como “*Parabolic People*” (1991). Nesse trabalho, uma série produzida para ser exibida na televisão, a artista resgata Sergei Eisenstein em suas indagações sobre o potencial expressivo da montagem ao criar um ambiente polifônico, multiculturalista e pós-colonial colecionando depoimentos de transeuntes de cidades como Paris, Nova York, Tóquio, Moscou, Dakar e Rio de Janeiro, através de registros mesclados com gráficos e recursos computadorizados diversos (Ver prancha 26, figura 82).

Mais que o vídeo-arte, houve de modo geral nos anos 90, um intenso interesse pelas novas mídias e tecnologias, apropriadas pelos artistas sob a forma de diálogos intertextuais, como “arte-tecnologia”. A noção do objeto artístico como forma no espaço entrava novamente em questão nesse momento, quando se acentua também um mal-estar no campo diagnosticado por críticos de gerações antecessoras, muitos deles vinculados ao elogio de uma produção mais formalista. O “vale-tudo” é decorrente da dificuldade de mapear o objeto artístico, muita das vezes inexistente ou híbrido, em que o processo mais conta que sua materialidade final. Junto ao entusiasmo dos artistas com a cibercultura, advém a noção de *remix* numa arte cada vez mais hipermediática, desespecífica, inconformada e disforme, aponta a pesquisadora Christine Mello (2006).

Computadores, *webcams* e a internet são canibalizadas para dentro dos processos artísticos, que cada vez mais passam a dialogar com as novas promessas tecnocientíficas das novas mídias, assim como com o imaginário decorrente da

experimentação da virtualidade, da comunicação móvel e da engenharia genética daquele momento. Uma verdadeira “*sampler tropofagia*”, conceito inventado pelo artista Marcus Bastos (*apud* Christine Mello 1996:129) para traduzir a produção daquele momento. Mello afirma ainda que a noção de *ambiente artístico* foi novamente explorada quando os artistas cada vez mais se entenderam atuando como redes de colaboração numa postura crítica do circuito e do mercado, dos meios tecnológicos insurgentes, e revisitando poéticas que aproximavam arte e vida num embate direto com o espaço público. Nesse sentido, a produção de arte conceitual que despontou nos anos 60 era retomada, como a produzida por artistas pioneiros como Julio Plaza (Ver prancha 3, figura 09) e suas pesquisas sobre tradução intersemiótica ao lado dos poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, todos esses revisitados pelos artistas neoconceituais dessa última década.

Os artistas dos anos 90 revisitavam o conceitualismo, mas sintonizados com questões, objetos e temáticas díspares e complementares como vídeo-texto, poesia visual, holografia, interatividade, imagens digitais, *sky art*, *wired city* e até painéis eletrônicos de publicidade. Philadelfo Menezes, Diana Domingues, Regina Silveira, Eduardo Kac, Gilberto Prado, Silvia Laurentiz, Suzete Venturelli, Tânia Fraga, Artur Matuck, André Parente, Kátia Maciel, Analívia Cordeiro e os grupos SCIArts (Fernando Fogliano, Milton Sogabe, Renato Hildebrand e Rosangella Leote), Corpos Informáticos, e o Poéticas Digitais (da ECA-USP, composto por Daniela Kutschat e Rejane Cantoni) eram alguns nomes às voltas com esse tipo de produção, das quais Mello destaca trabalho de Eduardo Kac e o do grupo Corpos Informáticos.

Eduardo Kac é considerado um dos artistas mais emblemáticos deste momento, tendo realizado sua “arte transgênica” desde o começo dos anos 80. “*Time Capsule*”, de 1997, em que implanta um chip sob sua pele, “*Genesis*”, de 1999, em que implanta em bactérias um gene sintético contendo uma passagem bíblica em código Morse do Antigo Testamento, e “*GFP Bunny*”, de 2000, em que cria um coelho de cor fluorescente chamado Alba a partir da mistura do DNA do animal com o de um peixe (Ver prancha 26, figura 81), são alguns exemplos de trabalhos que exploram algumas destas questões. E o grupo Corpos Informáticos, coordenado pela artista Bia Medeiros, produziu trabalhos em tempo real mediado por câmeras de vídeo e *webcams* na internet, o que foi chamado também de *net art*, usando o corpo dos artistas e do público/espectadores num

trabalho que problematizava também o estatuto das performances digitais, videoinstalações e o que é chamado de telepresença.

Resgatando uma tradição sensorial na arte brasileira que tem Helio Oiticica e Lygia Clark como nomes centrais e com crescente popularidade e projeção internacional em mostras retrospectivas de suas carreiras nesta última década, os artistas dos anos 90 produziram uma arte cuja participação do público era fundamental, “ativadas” em seu corpo, memória e experiência. Desse modo, as instalações tiveram destaque através de nomes que são retomadas nesse momento, como as realizadas por Ernesto Neto e Matthew Barney⁵⁴, para citar alguns exemplos.

O artista Sergio Romagnolo, pintor paulista da geração 80, menciona no “Estado de São Paulo” de 24 de setembro de 1995 que há também neste momento uma releitura das questões postas pela arte barroca. Ao comparar Aleijadinho com Barney, ele afirma que essa nova produção está dotada de persuasão, captura, da noção de pertencimento, e da obra como instaurando um lugar, desse lugar como corpo, e do corpo como obra de arte. O cubo branco, paradigma modernista que funda uma expografia universalista que destaca, purifica/aliena e simetriza os objetos de suas referências locais, é comparado ao espaço das igrejas:

O paradigma para o surgimento do cubo branco pode ter tido a ver com o espaço das igrejas. A suposta neutralidade deste seria uma adaptação do sentido do sagrado encontrado nos espaços religiosos. Um espaço totalmente vazio e branco seria uma raridade tão grande quanto um espaço superdecorado o era no século 16. Deste modo, a separação deste espaço da vida seria fundamental para a concentração nas atividades transcendentais existentes no interior das igrejas. Ou na percepção adequada de um fato estético. Outro aspecto, no entanto, é sugerido pela igreja: o do corpo ideal. Em uma igreja se pode ver as pinturas, esculturas e altares. É possível até tocá-los. O corpo completo das obras, porém, é intangível. Isto é, a representação das entidades sagradas é visível e palpável, mas as próprias entidades não.

⁵⁴ Ambos artistas produzem trabalhos que estão vinculados ao conceitualismo dos anos 70, mas também a uma tradição que estaria mais próxima de uma relação da arte com a vida, como aquela sugerida por nomes como o de Joseph Beuys, para citar um exemplo. Conversando com Ernesto Neto em seu ateliê no Rio de Janeiro no dia 30 de agosto de 2012, ele mencionou que o seu trabalho não é entendido como “ocidental” por boa parte da crítica internacional, característica que ele aciona para afirmar-se “índio”. Matthew Barney, por sua vez, possui trabalhos cujas formas e conceitos igualmente se remetem a fluxos vitais e à natureza, como a série de vídeo *Cremaster* (1994-2002) (Ver prancha 19, figura 60) e *Drawing Restraint* (1987-). Ao lado de sua esposa, a cantora islandesa Björk, que igualmente desponta nos anos 90 com letras e canções que integram tecnologia e imagens sobre os mitos e a eco-cosmologia da Islândia, Barney realizou o filme *Drawing Restraint 9*, em que ambos atuam como protagonistas numa história em que se transformam em baleias.

Ainda sobre a produção artística dos anos 90, a crítica de arte Aracy Amaral afirma que diante de tempos de difícil transição e da impossibilidade de se prever o amanhã, se produziu uma arte presentista, permissiva, politicamente correta, experimentalista, mas também subserviente às demandas e aos ditames do sistema internacional. Dentre diversas imagens produzidas pelos artistas neste momento, Amaral destaca a existência de um misticismo individualista não usual, da morte, da memória, do corpo langoroso ora neoformalista, ora hiper-realista que produz secreções e padece em UTIs, vetor-corpo feixe de emoções que (en)cena num tempo sem fundamentos e autoridades, uma arte sensualmente mórbida, diário pessoal entre sombras e espelhos:

Creio que estamos bastante distantes de definições conservadoras da arte, tipo David Freedberg, quando escreveu que “claro que nossos olhos devem ser detidos por algo atraente, marcante, belo – o próprio critério da arte”, nisso implícita, evidentemente, a emoção. (...) Principalmente quando estamos num tempo “sem fundamento em autoridades constituídas e sem fundamento auto-suficiente no território da arte. (...) Na dificuldade de sintonizar “o novo” na arte de hoje parece-nos válido revelar esta faceta da criatividade em sincronia com o clima perturbador de um tempo. Romântico em seu individualismo acerrado e, na aparência, fechado ao mundo em que nos movemos (Amaral 2006b:254-225,263).

Mais especificamente sobre a produção brasileira, Amaral afirma que ela foi produzida num ambiente tumultuado de intensas reviravoltas, numa década bastante violenta cujo ambiente artístico estava marcado pela banalização (da morte, do sexo, da miséria, do tráfico, das drogas), pelo *marketing* e pelo prestígio dos curadores como as novas estrelas do *showbusiness* artístico. Ela comenta que os artistas brasileiros estavam “neutralizados” diante da carência estrutural do país, olhando mais para a cena internacional e seu *timing* vertiginoso decorrente da especulação financeira que para dentro das questões do país, tratadas como irresolúveis:

Nuno Ramos foi o único artista a registrar o massacre da Penitenciária do Carandiru, numa obra-instalação plena de simbologias e, posteriormente, apresentada na Bienal de São Paulo. (...) Uma explicação que eu teria para esse fenômeno de silêncio ou de não-manifestação por parte dos artistas brasileiros diante da situação de crise econômico-social que vive o país nos últimos dez anos, além da discriminação efetiva exercida pela mídia sobre os artistas figurativos ou comprometidos com a realidade, é que é tão chocante a contradição existente no Brasil, tão real é a impossibilidade de solução da injustiça social que nos angustia, que o artista, ao ignorar totalmente a realidade em cujo contexto ele vive, demonstra, por essa mesma recusa, sua dificuldade em enfrentar a problemática (Amaral 2006a:386-387).

Afirma também que houve uma redescoberta do popular através das gambiarras e do *kitsch* nas pinturas de Fernando Lucchesi e José Bento, e na reinvenção dos objetos

por artistas como Emanuel Nassar (Ver prancha 25, figura 78) e Vik Muniz (Ver prancha 9, figura 27). Assim como ressurgiu novo interesse para a fotografia nos trabalhos de Rosângela Rennó e Rochelle Costi (Ver prancha 29, figura 93) e para as questões do feminino na produção e profusão cheia de interioridade de novas artistas mulheres como Rosana Paulino (Ver prancha 28, figura 90), Rivane Neuenschwander (Ver prancha 29, figura 92), Ana Luisa Tavares e Nazareth Pacheco (Ver prancha 28, figura 89), para citar alguns nomes:

Talvez uma busca de identidade, do reconhecimento da mulher através de peças mais chegadas a seu espaço, a casa. Também penso que esse refluir da temática dessas artistas mulheres sobre seu espaço íntimo, ou peças antigas do equipamento da casa – toalhas, lençóis, fronhas, fragmentos de camisolas, roupas íntimas –, seja uma tentativa de escapar da violência do mundo exterior (Amaral 2006a:391).

Já o crítico de arte Lorenzo Mammì apresenta àquela altura uma visão extremamente desconfiada do que estava acontecendo na produção artística brasileira da década, que julgava por melancólica, descomprometida, escapista e irônica. Ao comparar a geração 90 com suas antecessoras, afirmou:

Nas décadas de 60 e 70, a arte viveu celebrando a própria morte. Dissolvendo as distinções entre a arte e a vida, renunciando a seu corpo sensível, buscando o limite do impronunciável ou do invisível, toda obra propunha-se, virtualmente, a ser a última, aquela que declarava o xeque-mate ao sistema de arte. A geração de 80 pareceu reagir contra isso, reivindicando o direito a um jogo livre e exuberante com um repertório herdado. Recuperava assim um amplo território de imagens, mas essas imagens já não remetiam a nada além da própria história da arte. Irônica por excelência, produzia obras que falavam de outras obras, metáforas das metáforas. Nada disso parecia se aplicar aos artistas mais recentes. A maioria deles volta a buscar os limites da arte, como há vinte anos atrás, sem porém o impulso iconoclasta e utópico que caracterizou aquela época; por outro lado, esses autores mantêm um distanciamento irônico e melancólico, uma falta de comprometimento com um estilo ou com uma técnica determinada que remete aos artistas dos anos 80, sem que isso, no entanto, se traduza em exuberância, na exaltação, ainda que momentânea, de um ‘tudo é possível’. Afinal, o que esta geração quer? Talvez possamos resolver a questão a partir de uma outra, aparentemente menos ambiciosa: para quem esta geração está falando? (*apud* Senise, Ferreira 2011:228).

De forma mais condescendente e elogiosa, o crítico de arte Luiz Camillo Osorio tem um entendimento menos rigoroso da produção da “geração 90”. Em um texto mais recente ele revê os anos 90 como marcados por um cenário de desencanto político, vácuo ideológico e pela desmobilização social. A produção das artes visuais daquele momento apenas teria refletido e problematizado essas questões:

A subjetividade fragilizada, fragmentada, multiplicada e em negociação aberta com o outro – seja individual, seja social – é uma pista interessante na

caracterização do momento contemporâneo e como chave de leitura da década de 1990, cujos artistas retomam práticas experimentais dos anos 1960 e 1970 e assumem a hibridização (de meios, de culturas) como sinal de uma singularidade cultural. (...) Nesse vácuo ideológico, a arte procura o vazio, o silêncio, a pele, extraíndo da fragilidade formal brasileira – ausência de instituições sólidas, desrespeito às normas, inércia patrimonialista, recusa da impessoalidade na vida pública – canais para trocas suprassensoriais, onde se cruzariam experiências e temporalidades na busca de novas formas de subjetivação. (...) Para além de uma utopia adocicada, essas obras parecem apostar na capacidade das proposições plásticas de renovar nosso vocabulário sensível a partir de uma especificidade cultural em que o corpo desde sempre foi o foco de hibridizações (e opressões sociais), pontuando uma sociedade mestiça e instável, fraturada socialmente e misturada genética e simbolicamente. (...) Nossa promessa de constituirmos uma sociabilidade nova convive a cada dia com a dor de a percebermos como cronicamente inviável. Há que se manter a tensão (Osorio 2011:63-64).

Numa direção diferente da sugerida pelas críticas de Aracy Amaral, Lorenzo Mammì e Luiz Camillo Osorio, o historiador André Mesquita (2008) destaca em sua dissertação de mestrado uma série de coletivos artísticos brasileiros (e também dos Estados Unidos, Canadá, Espanha, França e Austrália) que produziram uma arte ativista, para além do Eu, que ficou também conhecida como “ativismo”. No caso brasileiro, o autor menciona a releitura da arte crítica da ditadura desenvolvida pela Nova Objetividade nos anos 70, assim como da produção de “anti-arte” de Helio Oiticica e Lygia Clark por esses novos grupos, na direção da reinvenção do que o crítico Frederico Moraes chamou de “guerrilha artística” (*apud* Mesquita 2008:113) para referir à produção militante dos anos 70. Ao lado dos grafites e de outras expressões da *street art* que também despontam nos anos 90, e conectados com as questões sociais da década, esses coletivos se propuseram intervencionistas e produtores de uma “estética anti-corporativa” envolvendo instalações e experimentos biológicos, mídia tática, cartografias, performances, *Culture Jamming* e protestos contra a globalização do capitalismo em questão naquele momento.

Intervenções urbanas, a mobilização de circuitos alternativos de produção e distribuição de arte, projetos em comunidades carentes, propostas em colaboração com movimentos sociais, assim como uma ação crítica entendida como “capaz de produzir a terceira via de uma micropolítica de arte” (Mesquita 2008:26) são algumas das facetas ideológicas (e talvez utópicas) desse tipo de produção. O autor defende ainda um impacto da atuação desses coletivos alternativos e periféricos (atuando comumente fora das redes e roteiros formais de produção e distribuição de arte) sobre o circuito e as galerias, que estariam cada vez mais atentas a essas questões e absorventes de suas

produções dentro de uma conjuntura de crise internacional e renovação “politicamente correta” dos centros artísticos.

Nesse momento da reinvestida no corpo e no eu para lidar com as incertezas de um mundo cada vez mais conectado e solitário, múltiplo e híbrido, mas com nostalgia de controle e da afirmação da diferença – através de diários poéticos de um narcisismo diferente daquele visto nos anos 80 –, como os centros do sistema artístico internacional viam a pulsão e a produção artística das periferias? Diante da inexistência de projetos coletivos da afirmação de uma dada geração e também da fragmentação de linguagens e estilos nessa década da virada, como se dava o interesse e a entrada da produção brasileira e latino-americana no mundo euro-americano? Como se conformava essa circulação e também a participação e o agenciamento dos diversos atores enredados neste processo? Tentar avançar sobre algumas dessas questões é um dos objetivos do tópico a seguir.

2.4 – Magias, Hierarquias, Antropofagias

É atribuído aos anos 90 ser a década em que a arte brasileira contemporânea começa a despontar no cenário internacional, tendo uma crescente entrada em coleções internacionais privadas e, sobretudo, nos grandes museus como o *MoMA*, em Nova York, a *Tate Modern* em Londres, e o *Centre Georges Pompidou*, em Paris. Ao longo dos anos 90, algumas dessas instituições abrigaram obras de artistas brasileiros em mostras coletivas ou mesmo em grandes retrospectivas de seus trabalhos. Além disso, é também atribuída para essa década a inserção da arte brasileira (assim como a arte latino-americana) no mercado internacional através da presença crescente de galeristas nas principais feiras como a *Art Basel*, *Frieze*, *ARCO Madrid* e a feira de Colônia, com *stands* de suas galerias, assim como com a sua participação na comissão das mesmas. Parcerias entre galerias nacionais e internacionais começam a crescer a partir desse momento, quando há simultaneamente uma retórica de crise no mercado nacional e internacional ao lado do surgimento de novas galerias, colecionadores, investidores e do interesse na produção periférica, sobretudo a latino-americana.

É nesse momento de intensa convergência de trocas econômicas, políticas e culturais, de novas guerras étnicas, imigrações e refúgio, que começa a surgir uma série de indagações sobre os impactos da globalização, quando intelectuais advindos da América Latina, África e Ásia despontam questionando o pensamento euro-americano e problematizando o multiculturalismo, palavra de ordem da época. A internet e o genoma impactam o imaginário sobre o futuro planetário e da espécie humana, surgem novas classificações em torno das polarizações e topografias geopolíticas, novos tratados econômicos e orientações diplomáticas nas relações internacionais. Essa eclosão mobilizou também o imaginário dos críticos e curadores do mundo das artes que passaram a tentar entender as dinâmicas da produção artística desse momento em consonância com os novos acontecimentos. Uma nova sensibilidade para a paisagem artística latino-americana, africana e asiática, ainda que de forma “neoprimitivista”, desponta. Diante de tantas incertezas, todos pareciam se perguntar: quais caminhos a seguir?

Nesse contexto, é atribuído a duas exposições internacionais o pioneirismo e a responsabilidade pelo interesse na produção de arte contemporânea latino-americana por parte do centro produtor e consumidor hegemônico euro-americano, representado, sobretudo pelos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha. A primeira delas foi a mostra “*Primitivism in Twentieth Century Art*”, com curadoria de William Rubin, que aconteceu no *Museum of Modern Art* em Nova York, em 1984 (Ver prancha 16, figura 48); e “*Magiciens de la Terre*”, que desponta como resposta à primeira, com curadoria de Jean Martin Hubert, no *Centre Georges Pompidou*, em 1989 (Ver prancha 16, figura 49).

“*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*” esteve em exibição no MoMA, em Nova York, em 1984, e tematizou o descobrimento da *art nègre* pelas vanguardas modernas, tendo sido considerada uma das primeiras mostras de arte não-europeia num museu de belas-artes. O curador William Rubin compilou uma série de obras advindas de coleções privadas e de museus etnográficos e as expôs ao lado de *masterpieces* ocidentais modernos de artistas como Brancusi, Giacometti, Max Ernst, Paul Klee e Pablo Picasso.

A analogia proposta foi por características formais, encobrindo diferenças culturais e desigualdades políticas, aponta a antropóloga Sally Price (2000:135). Ao

invés de destacar a singularidade de cada tradição cultural através de um diálogo que simetrizasse as diferenças de tamanho entre elas, a mostra acabou por reforçar a ideia de originalidade e genialidade dos artistas europeus em sua descoberta e apropriação criativa das estéticas não-ocidentais, consideradas “primitivas”, anônimas e atemporais. Também o antropólogo James Clifford (1998:190,193,195) afirma que a lógica de valorização dos objetos tribais foi por sua semelhança morfológica dos trabalhos artísticos ocidentais. As máscaras africanas eram interessantes e valiosas não por si próprias, mas pela proximidade que possuíam com obras como as de Brancusi e Paul Klee.

Na mesma direção, o antropólogo Néstor Canclini (2011:51,54) sugere que o modo como a produção periférica foi apropriada por Rubin está diretamente relacionada ao interesse crescente que surge no final dos anos 70 pela produção não-moderna, primitiva e popular, relativizando a suposta autonomia da arte moderna ocidental ao buscar apontar referências advindas de outros repertórios culturais. Canclini lamenta ainda que o texto do curador presente no catálogo da exposição demonstrava o quanto menos estava interessado em apontar os sentidos e usos originais dos objetos em comparação na exposição, e mais em demonstrar de que forma eles foram “canibalizados” pelos artistas europeus para afirmarem suas próprias expressividades – “nos termos do contexto ocidental no qual os artistas modernos os descobriram” (Rubin *apud* Canclini 2011:65). Tais analogias preconceituosas e estigmatizantes renderam bastante debate e críticas à Rubin, uma delas presente na ideia da mostra “*Magiciens de la Terre*”, em exibição no *Centre Georges Pompidou*, em Paris, como uma resposta que veio cinco anos depois.

A orientação curatorial de William Rubin possuía como “matriz ancestral” as ideias de Leonard Bernstein sobre a existência de uma fraternidade pan-humana. Autor do livro “*The Unanswered Question*”, de 1976, Bernstein defende um princípio de universalidade humana a partir de estudos sobre música como língua e cultura como sentimento. Sally Price (2000:49-50) afirma que a obra de Leonardo Bernstein, formado pela Harvard University, teve intensa influência em mostras posteriores de arte “primitiva” não apenas na exposição de Rubin, mas também em “*Magiciens de la Terre*”, de Jean Martin Hubert. Ideias como a da fraternidade pan-humana já possuía antecedentes no mundo das artes visuais norte-americano, como na mostra fotográfica intitulada “*The Family of Man*”, com curadoria de Edward Steichen, em exibição no

MoMA em 1955, pós-2ª. Guerra, entendida como um gesto de diplomacia cultural norte-americana.

Herdeira dessas exposições, “*Magiciens de la Terre*”, já mencionada de relance neste trabalho, apresentou obras de 100 artistas dos centros e das periferias artísticas como o Haiti, a Índia, Madagascar e o Panamá. A escolha dos artistas foi realizada pelo curador geral Jean Hubert Martin, diretor do *Musée National d’Art Moderne*, de Paris, em consultoria com uma equipe de curadores internacionais que teriam consultado, por sua vez, especialistas locais. A mostra se pretendia uma resposta aos problemas postos pela exposição “*Primitivism in 20th Century*” do MoMA e muitas questões estavam em jogo, dentre elas: Como avaliar obras de culturas distintas? Podem ser consideradas “obras de arte”? Como aproximar e comparar obras de qualidades e referenciais sócio-culturais diferentes? Como ser “politicamente correto” sem apresentar uma exposição que aparente ser uma “exploração cultural”? (Heartney 1989:91)

O crítico norte-americano Thomas McEvilley (2006:180), autor de um dos textos do catálogo da mostra afirma que “*Magiciens*” quis se afastar da apropriação fetichista da arte primitiva para a afirmação de um *self* coletivo imperial, feita pelas vanguardas modernas. McEvilley critica o usual recurso expositivo conhecido como cubo branco para apresentar esses objetos, inseridos em um “não-lugar” idealizado e abstrato, purificado com ostentação e a reivindicação de universalidade e eternidade. Elogioso da mostra de Jean Hubert Martin, ele defende que a intenção dos curadores foi a de acentuar as relações entre as zonas de culturas multinacionais ao se afastar do que entende por um “deleite de cadáveres” constituído com o cubo branco. A ideia era desmontar hierarquias de gosto e também a descontextualização arrogante e colonialista domesticadora dos objetos tribais, tornados submissos através de uma poética formalista e estetizante, que teria permitido por sua vez, a invenção do olho do *connaisseur*.

Imbuído das teorias internacionalistas inglesas acerca de uma “comunidade das nações” e de uma abordagem historicista, a mostra se afirmaria pós-moderna ao enfatizar várias vozes e culturas, mostrar as ressonâncias e interdependências entre os povos aos quais se dirige através de uma estratégia polimórfica e polifônica:

Magiciens de la Terre é uma tentativa marcante de execução de uma estratégia de exposição pós-moderna, ou seja, uma estratégia que tenta conscientemente desdenhar das crenças modernistas em relação aos cânones universais, da história dominada pelo progresso e da realidade transcendente da forma pura. (...) espera, afinal de contas, oferecer um ponto de vista sobre

a situação global da arte contemporânea, com todas as suas fragmentações e diferenças. Esse ponto de vista pode por sua vez modificar o formato das grandes exposições internacionais que negligenciem a arte de 80% da população mundial (...) e que modifique completamente as correntes dominantes em matéria de gosto (McEvelley 2006:182).

“*Magiciens de la Terre*” já nasceu polêmica e recebeu uma enorme variedade de críticas. A exposição foi acusada de mistificar a produção artística não euro-americana através do conceito de magia e do fantástico. Acusou-se o curador Jean Hubert Martin de buscar artistas que produzissem imbuídos de outras referências estéticas ditadas de fora do mundo das artes ocidental que não consumisse “totens” como a revista *Artforum*, por exemplo. A crítica de arte norte-americana Eleanor Heartney (1989:91) afirma que a mostra surgiu num contexto pós-Glasnost e pós-muro de Berlim com a entrada maciça de imigrantes e refugiados na Europa, quando além dos debates em torno da globalização e da soberba ocidental em codificar o mundo, teria havido uma estafa criativa no mundo artístico, que demandava novos estímulos para se reinventar.

Heartney comenta ainda que, embora os curadores tivessem enfatizado obras de sociedades em transição, e que destacassem as trocas entre as sociedades ocidentais e não-ocidentais, a falta de classificações rígidas e a simetrização radical de todos os objetos fazendo parecer que “tudo era relevante e ao mesmo tempo irrelevante”, mobilizou a comparação da exposição com as mostras dos museus etnográficos e das feiras universais do século XIX. Optou-se por uma expografia soturna, com pouca iluminação e com uma disposição das obras de modo que se poderia entendê-las menos como “nativas” e mais como “*naïfs*”. A adaptação/apropriação dos objetos novamente pelo critério da forma, por uma afinidade espiritual vaga, e a crítica política e social aos mundos de origem, teriam motivado as escolhas dos objetos rituais e das obras artísticas não-ocidentais para sua aproximação com a produção do *mainstream* (Heartney 1989:92,95-96).

Ainda que “*Magiciens*” tivesse tentado se afastar de sua antecessora no MoMA ao buscar evitar uma abordagem formalista e evolucionista problematizando os estereótipos e clichês aos quais a cultura ocidental costuma enquadrar as culturas não-ocidentais, Heartney (1989:95) avalia que os curadores só selecionaram obras “tribais” com autoria individual, formas tradicionais foram excluídas (com algumas exceções) e todo um debate mais amplo com a antropologia teria sido ignorado. Do Brasil foram selecionados trabalhos do artista conceitual Cildo Meireles, comumente localizado na

“geração 70”, e do artista sacerdote afro-brasileiro Mestre Didi, o que também gerou polêmica entre os artistas brasileiros, que ficaram ressentidos com a escolha de um sacerdote para representar a arte contemporânea nacional no Exterior.

Consciente das limitações da empreitada coordenada por Jean Hubert Martin em tentar aproximar mundos díspares, McEvelley faz sua defesa no texto que preparou para o catálogo da mostra:

Na medida em que esta exposição, como qualquer outra, se esforça em preencher as duas funções de definição e de aproximação, sua escala global acarreta alguns problemas. O maior deles talvez resida em manejar a dimensão quase universal da exposição sem enunciar princípios universais, em evitar as afirmações platônicas de justificação universal e eterna que poderiam surgir perfeitamente de um sentido extático da aproximação global. Sua contradição interna oculta – cuja resolução seria gloriosa para a exposição – reside no fato de que não pode existir definição que não seja em relação ao que é exterior à definição, e de que não pode existir aproximação no interior de um grupo que não seja em relação a um outro grupo. Em seu afã de não impor categorias, mas de criar uma abertura, *Magiciens de la Terre* define o indefinido ou a variedade contraditória e propõe uma aproximação em torno da contradição, da pluralidade e da falta de essência, em torno de uma ideia do eu que há de ser relativa, mutante, com múltiplas facetas, em torno, em outras palavras, de uma não-ideia do eu. A dificuldade desse projeto é proporcional a sua importância (McEvelley 2006:183).

“*Magiciens*” abriu as portas para que na sequência uma série de outras exposições individuais e coletivas representasse ao longo dos anos 90 a produção não europeia nos centros hegemônicos, sobretudo a brasileira e a latino-americana. Dentre várias, se poderia destacar a seguir a listagem pesquisada pela crítica Glória Ferreira (Senise, Ferreira 2011): “*Viva Brasil Viva*” (*Liljevalchs Konsthall*, Estocolmo, Suécia, 1991), “*Latin American of the Twentieth Century*” (*Estación Plaza de Armas e Hôtel des Arts, Fondation Nationale de Arts*, Sevilha; *Centre Georges Pompidou*, Paris; *Museum Ludwig*, Colônia, e no *MoMA*, Nova York, em 1992 e 1993), “*Amériques: 8 Artistes du Nouveau Monde*” (*Hôtel Balene*, Figeac, França, 1992), “*Ameriques Latines – Art Contemporain*” (*Hôtel des Arts*, Paris, França, 1992), “*O Brasil dos Viajantes*” (*MASP*, São Paulo, e no *Centro Cultural de Belém*, em Lisboa, em 1994 e 1995) e “*Um Olhar Brasileiro*” (*Haus der Kulture der Welt*, Berlim, 1998) foram algumas das várias exposições que exemplificam essa tendência cada vez mais crescente a partir dos anos 90.

A maneira como esse processo se deu, entretanto, gerou bastante desconforto e sua problematização por parte dos críticos. Ao longo da década, Aracy Amaral, por exemplo, produziu uma série de textos sobre o movimento de internacionalização da

arte brasileira e latino-americana no Exterior. De acordo com a autora, essa produção nunca teve o seu valor devidamente reconhecido, sempre tendo sido enquadrada em padrões e categorias conceituais estigmatizantes:

Na verdade, quando os grandes centros culturais hegemônicos procuram um continente culturalmente rico, como a América Latina, qual a sua expectativa? Por certo, a vertente mágica, que traz a identificação inesperada, a despeito da aldeia global em que vivem os grandes meios artísticos do mundo ocidental. Mas, que sabem os europeus ou norte-americanos da realidade latino-americana? De fato, quase nada, ou nada. Configuram-nos como um todo harmônico em meio às ditaduras por eles próprios apoiadas, corrupção, ou no exotismo, dentro de um universo tropical que, na realidade, somente existe parcialmente na América Latina, da qual ignoram a cultura urbana que convive contraditoriamente com diversos graus de miséria e com a realidade rural no universo violento em que fomos criados. Universo que também nos fornece a medida de nossa versatilidade, de coexistir com diversas realidades que o habitante do Primeiro Mundo não pode conceber (Amaral 2006a:44).

Sobre essa discriminação com a produção realizada no Brasil, na América Latina e o seu enquadramento internacional pela chave da ideia do “fantástico”, a autora lamenta que muitos artistas experimentam uma espécie de preconceito interiorizado que reifica estereótipos e desigualdades. Para ela essa questão só poderia ser sanada, portanto, se houvesse a implementação de uma política cultural mais agressiva de nossa parte, que em voz alta identificasse nossos valores sem a espera da chancela internacional. Uma posição que, no entanto, fosse destinada para além do que ela chama de “perfumaria da sociedade”, visando uma ação cultural que de modo geral dignificasse o ser humano por sua inquietação, especulação e transcendência.

Simultaneamente, quando um artista brasileiro conhecido em Nova York mostra documentação sobre sua produção a um *marchand*, que reconhece o nível de qualidade de seus trabalhos, mas se esquia de estabelecer como ele um vínculo a fim de não ser identificado como interessado em “arte latino-americana” (*I don’t want to be labeled as a Latin America art dealer*), sem condições aparentes, portanto, de observar o artista como uma individualidade, a situação parece atingir um ponto crítico de discriminação. (...) É duro ao artista de elevado nível, eventualmente formado como profissional na Europa e nos Estados Unidos, escapar a essa classificação. Mas ele busca, frequentemente, para seu reconhecimento e afirmação, essa integração com o meio desenvolvido quando vive no exterior, por vezes à custa de uma perda de raízes. (...) Ou acreditamos em nossa arte, que é o melhor de nós, ou: porque os de fora teriam de reconhecê-la? (Amaral 2006a:37,42).

Na mesma direção, outros críticos estrangeiros como o cubano Gerardo Mosquera⁵⁵ problematizaram a conjuntura. Em um ensaio intitulado “*Cocinando la*

⁵⁵ Noutra reflexão mais recente, Gerardo Mosquera (2014) comenta que a 2ª. Bienal de Habana, em 1986, talvez tenha aberto os caminhos para a visibilidade da arte latino-americana, mas alerta que o sistema internacional de arte ainda mantém grandes zonas de silêncio, critica a ideia de uma “arte glocal” e afirma

Identidad” para a exposição “*Crudo y Cocido*”, em exibição em 1994, no *Museo de Arte Reina Sofia*, em Madri, afirma:

A chamada ‘cena artística internacional’ funciona como uma espécie de *apartheid*. Nela se pode encontrar um espaço, mas é difícil sair dele, porque o sistema foi estruturado hierarquicamente. Por isso, para o bem ou para o mal, o latino-americano sempre tem de mostrar seu passaporte. (...) Tal globalização, apesar de suas limitações e controles, dinamizou e pluralizou um pouco a circulação cultural, mas fez isso seguindo os mesmos canais traçados pela economia, reproduzindo em boa medida as estruturas e o poder. E introduziu o espelhismo de uma urbe transterritorial, pluriparticipativa, de diálogo multicultural, com correntes em todas as direções (Mosquera *apud* Senise, Ferreira 2011:222).

Outro curador cubano que problematizou o panorama pós-queda do Muro de Berlim no sistema internacional artístico foi Nelson Herrera Ysla. Na era que se convencionou chamar de “pós-história”, segundo a enunciação do filósofo Francis Fukuyama, outros muros ainda se mantêm presentes na geopolítica internacional, como o da fronteira entre Estados Unidos e México, a faixa de Gaza na Palestina, o bloqueio à Cuba, menciona. Para Ysla, a novidade é que os artistas latino-americanos começaram a produzir a partir dos anos 90 uma arte crítica ao mercado, com caráter marcadamente político, contra a balcanização com a qual ainda se vê submetida.

Para nadie es un secreto que la democratización y modernización en América Latina ha sido un proceso desigual y asimétrico (...) Nuestros artistas habían asumido posturas modernizadoras – incluso posmodernizadoras – mucho antes que los políticos tomaran consciencia de sus respectivas realidades locales, regionales, y del fenómeno de la globalización. Ellos se ubicaron en el espacio moderno hace casi 30 años – antes de la caída del muro de Berlín – cuando comenzaron a cuestionarse, entre otras, las nociones de subalternidad, centro, periferia, e insertarse críticamente en sus contextos con el fin de deconstruir las enraizadas bipolaridades norte-sur, popular-culto, tradicional-moderno, nacional-universal. (...) Mientras en buena parte del Occidente, el arte se mide hoy por la cantidad de miles y de millones de dólares que alguien paga por obras de Damien Hirst, Jeff Koons, Murakami, o Andreas Gursky, en Latinoamérica

que a atual conjuntura pós-nacional é de maratonistas periféricos que mal saem de uma produção “tradicional” local e são lançados no mercado seguindo os modelos estrangeiros: “O termo “glocal” obscurece essas contradições, pois conota uma conexão fluida e universal entre os dois termos que combina. O mundo da arte mudou muito desde 1986, quando a 2ª. Bienal de Havana realizou a primeira exposição verdadeiramente internacional de arte contemporânea, reunindo 690 artistas de 57 países e desbravou os caminhos da extraordinária internacionalização da arte que testemunhamos hoje. Por causa da mutação silenciosa que se instaurou, os discursos e práticas multiculturalistas dos anos 1990, que envolviam políticas de correção, cotas e um certo neoexotismo, não são mais relevantes nos tempos atuais, chegando ao extremo de conotar um caráter programático simplista. (...) Na realidade, a globalização não é tão global quanto parece. Ou, parafraseando George Orwell, ela é muito mais global para uns que para outros. (...) Estamos vivendo numa era de “maratonistas” que desmembrou a ideia de identidades fixas e sujeitos gerados no pós-nacionalismo que se encontram em constante movimento físico e cultural. (...) Somente uma rede multidirecional de interações irá pluralizar nossas definições de “arte internacional”, “linguagem artística internacional”, “cena de arte internacional” e até mesmo aquilo que chamamos de “contemporâneo”.”

son muchos los artistas que se interesan por actuar como una especie de “consciência crítica”, actitud tan abalada por el pensamiento radical y progresista de la intelectualidad europea de la segunda mitad del siglo XX. (...) Nuestro arte se ha expandido notablemente pero no se ha desterritorializado como algunos sospechan. Lo único desterritorializado es la globalización, donde en apariencia no existen muros y sí un secreto reordenamiento de las diferencias y las identidades con el fin de controlarlas (Ysla 2010:60,62,67,69).

Talvez seja possível pensar em algumas exceções, é claro. Vik Muniz, artista brasileiro que tem crescente entrada no mercado norte-americano a partir dos anos 90 (sobretudo pelo agenciamento de Marcantonio Vilaça), assim como os chilenos Alfredo Jaar e Roberto Matta não são considerados “artistas latino-americanos”. Ser ou não ser artista latino, portanto, era tema presente nos debates e simpósios de arte da época, que problematizavam os estigmas, o ignoro de curadores nas últimas bienais internacionais, e a falta de estrutura interna do circuito e do mercado desses países.

No caso brasileiro houve exceções à regra. Helio Oiticica, Lygia Clark e Cildo Meireles foram alguns dos artistas que mais tiveram destaque na cena internacional na década de 90 através de retrospectivas próprias. Conforme aponta Amaral (2006a:149), Oiticica, Meireles e Clark circularam pela Europa em espaços de relevo como o *Jeu de Paume*, em Paris, a *Fundació Tàpies*, em Barcelona, e o Museu de Valência, nessa cidade, também na Espanha.

Com um argumento semelhante ao de Nelson Herrera Ysla, Aracy Amaral (2006a:89,92) afirma que o interesse na produção latino-americana se fundamentou basicamente na tentativa de sobrevivência dos centros hegemônicos num ambiente de crise, através de uma política cultural neocolonialista sobre países periféricos. Estes, por sua vez, após algumas tentativas de se afirmarem culturalmente com modernismos nacionalistas estariam novamente se voltando às demandas internacionais de forma subserviente. Essa “redescoberta” da produção regional no interior dos países periféricos se daria, sobretudo, estimulada pela iniciativa privada, diagnóstico problematizador do que ela chama de “centros ex-cêntricos”. Em outro artigo, intitulado “Multiculturalismo, nomadismo, desterritorialização: novo para quem?”, Amaral (2006a:113) comenta que existia também nessa nova onda do mercado internacional uma série de expressões *up-to-date* como “desterritorialização” e “nomadismo”, clichês da crítica cultural dos simpósios, que aos poucos ia chegando aos principais jornais internacionais.

Existiram visões mais otimistas, entretanto. Frederico Moraes, curador da 1ª. edição da Bienal do Mercosul, inaugurada na cidade de Porto Alegre, em 1997, acreditava que a despeito de toda a melancolia e angústia diante dos dilemas da globalização no sistema internacional das artes, havia alguma esperança:

Até muito recentemente, os espaços destinados à arte latino-americana pelas instituições culturais metropolitanas e grandes mostras internacionais eram uma forma de sinalizar o que não deveria ser visto e analisado. O sucesso atual da arte latino-americana no circuito internacional já nos permite recusar toda forma de tutela e a lutar contra a discriminação cultural imposta pelo centro (Moraes *apud* Senise, Ferreira 2011:230).

A promessa de que a nova Bienal do Mercosul viesse criar uma alternativa às polarizações hierárquicas geopolíticas vigentes é problematizada pela historiadora Bianca Knaak (2011:13) ao analisar a presença da arte brasileira especificamente nesta bienal. Visando fazer comparações sul-sul entre a arte *da e na* América Latina, a Bienal do Mercosul surgiu com a promessa de reescrever a história da arte, afirma a autora, ao citar seu 1º. curador. As edições seguintes, de 1999 e 2001, com a curadoria de Fabio Magalhães e Leonor Amarante, subsequentemente, tentaram questionar a ideia sugerida por Moraes da criação de um espaço regional singular latino no mundo globalizado, através do conceito de “gramática multifacetada” (2ª. edição) que abordasse memória, esquecimento, contaminação e resistência. A pintura aparece novamente em cena (3ª. edição) como “expressão da contemporaneidade, e não como resistência fossilizada” (Knaak 2011:14,17).

Essa primeira mostra inaugural em 1997 contou com a presença de 210 artistas, 50 brasileiros e, dentre eles 15 “jovens”, cujas obras estiveram expostas através dos segmentos: “*Política: a arte e seu contexto*”, “*Construtiva: a arte e suas estruturas*”, e “*Cartográfica: território e história*”. Ao ser acusado de ter selecionado produções em sintonia com os centros internacionais ao invés de uma arte independente das convenções de mercado e de passaporte como forma de resistência, Moraes (*apud* Knaak 2011:15) respondeu: “Na arte brasileira dos anos 90, na criatividade plástica do último lustro do século XX, não existem mais fronteiras. (...) o que temos, hoje, são re-criações, re-composições, re-leituras, re-apropriações e re-ready-mades”.

Diante dos prós-e-contras das escolhas de Frederico Moraes, a autora tem uma visão elogiosa da atuação do curador, destacando sua iniciativa “homenagens

estratégicas”, visando homenagear artistas e curadores latino-americanos importantes. Segundo a historiadora:

A curadoria de Frederico Morais não foi apenas pioneira de um projeto potencialmente revelador, descentralizado (uma bienal em Porto Alegre). Foi também inaugural, no contexto regional globalizado (Mercosul), de uma visão curatorial legitimadora que constrói tradições/trajetórias nacionais com os artistas sendo exibidos e legitimados simultaneamente nacional e internacionalmente (Knaak 2011:16).

Enquanto alguns críticos de arte viam com reservas e desconfiança a nova euforia euro-americana em torno da produção latina e brasileira, os principais periódicos do país noticiavam a situação com ânimo, tal qual o haviam feito antes para projetar a geração 80. O jornalista Paulo Reis, por exemplo, publicou no *Jornal do Brasil* de 21 de setembro de 1993, que a boa impressão em torno da arte brasileira no Exterior além de demonstrar o reconhecimento genuíno de nossa produção, servia para apagar as imagens negativas do país lá fora, sobretudo a das chacinhas da Candelária e de Vigário Geral:

A arte brasileira está em alta no exterior e limpa a barra do país das manchetes que teimam em só mostrar chacinhas. Considerada uma das melhores da América Latina, a produção dos artistas brasileiros, ao lado da Venezuela e da Argentina, tem exportado qualidade. O trânsito dos artistas nacionais por importantes galerias aumentou. Assim como a visita dos curadores estrangeiros tem congestionado ateliês. Uma série de eventos está programada para inserir, de vez, a arte brasileira no mercado internacional. ‘*Marchands* e galeristas internacionais consideram que os artistas plásticos estão fazendo a melhor arte de toda a América Latina’, afirma o colecionador Gilberto Chateaubriand (Reis *apud* Senise, Ferreira 2011:218).

O debate em torno da abertura e revisão multicultural/pós-colonial dos quadros da arte internacional também chegou ao interior das questões e da produção que se convencionou chamar de uma “*identity art*” desenvolvida nos anos 90 nos Estados Unidos. A esse respeito, a crítica de arte norte-americana Cathy Byrd (2002) analisa especificamente a produção artística da *Post-Black art* do final desta década, conceito elaborado pela curadora afro-americana Thelma Golden. Byrd comenta que o surgimento da “*geração Post-Black*” ao longo dos anos 80 e 90 estava relacionado a uma tentativa de produção de uma arte fora do nicho de mercado guetificado como arte identitária *Afro-American*. Os *Post-Black art* eram artistas brancos, negros e mestiços que problematizavam suas formações identitárias múltiplas na direção de uma experimentação conceitual livre acerca do futuro de sua produção e de suas trajetórias (Ver prancha 23, figuras 72, 73 e 74).

So *post-black art* can’t really be defined as a reaction to ‘black’ art. The label doesn’t describe a specific emerging conceptual movement or formal

approach. Nor does it deny the blackness of the artists or anticipate their success. Instead, like the title of the show [Freestyle] that spawned the notion (and sparked this discussion), *post-black* is about improvisation. Emerging black artists, like artists of any other contemporary ethnic or cultural group, are challenged to involve – to learn from the past, to explore their stylistic options, to investigate new dimensions of thought, to expose the infinite nuances in today's culture and to invent fresh idioms in a visual language that defies any prescriptions on what art can be or where it can come from. (Byrd 2002:39).

É também nesse mesmo contexto da arte identitária que surgem artistas como o norte-americano Fritz Scholder, indígena Luiseño, considerado inventor do modernismo indígena norte-americano, tendo sido professor proeminente do *Institute of American Indian Arts*⁵⁶, escola do *Bureau of Indian Affairs*, nos Estados Unidos. Amigo do grande nome da *pop art* norte-americana Andy Warhol, Scholder foi influenciado por nomes como Goya, Edward Munch e Francis Bacon, mas também fora crítico das imagens estereotipadas produzidas por artistas que tematizavam índios norte-americanos, como o fotógrafo Edward Curtis e o pintor George Catlin. O artista pintou índios ao longo de sua carreira nos anos 60 e 70 (Ver prancha 22, figuras 69 e 70), mas negou sua indianidade posteriormente se rebelando contra sua localização num dado nicho de mercado.

Conforme eu demonstrei em minha dissertação de mestrado em Antropologia Social, defendida no PPGAS-Museu Nacional/UFRJ sobre as políticas e poéticas do *National Museum of the American Indian*, do *Smithsonian Institute* (Bertolossi 2010:146-147), Scholder se afirmava um “*half-beed*”, “*mixed-race*”, “*mixed-blood*”, se afastou do localismo étnico para explorar ao longo dos anos 80 e 90 universos transculturais em suas pinturas e esculturas alegóricas sobre dilemas existenciais humanos. Durante os anos 90 o artista indígena revisitou a temática indígena mesclando-a com cosmologias orientalistas, paleo-cristãs e até a questão da posseção no vampirismo oitocentista (Ver prancha 22, figura 71).

⁵⁶ De acordo com o curador Richard W. Hill (2008:121-123), o *Institute of American Indian Arts* (IAIA) foi aberto em 1962, em Santa Fe, New Mexico, objetivando ser uma escola de artes para indígenas norte-americanos, apoiada pelo *Bureau of Indian Affairs*, principal instituição norte-americana responsável pelo reconhecimento e suporte aos índios dos Estados Unidos. Fritz Scholder foi professor durante os anos 60, tendo lecionado pintura avançada e história da arte contemporânea. Numa reportagem publicada na revista *Life* os estudantes da IAIA são mencionados da seguinte forma: “In the painting classes, students who have been scarcely exposed to the Western tradition of realistic representation turn out to be naturally gifted abstractionists. This is hardly surprising, considering that Indians have a centuries-old tradition of geometric art. What is surprising is how rapidly Indian students apply their hereditary talents for abstraction to advanced, hard-edges styles.”

Enquanto os norte-americanos produziram uma arte “politicamente correta”, inventando movimentos como o *Post-Black art* e o “*Post-Indian art*” em que curadores e artistas se juntaram na tentativa de produzir trabalhos libertos dos nichos e guetos do mercado de arte étnica ou identitária⁵⁷, na Europa, segundo Amaral (2006a:152), o interesse era na produção que destacasse o exótico multicultural híbrido e mestiço. No entanto, além do interesse na produção latino-americana por parte dos curadores, galeristas e colecionadores euro-americanos, houve também alguma circulação interna de arte brasileira e latina entre os países da própria América Latina.

A internacionalização interna ao continente⁵⁸ já tinha em seu histórico iniciativas como a criação no final dos anos 70 da UMLAC, *Unión de Museos de Latinoamérica y Caribe*, a partir da Colômbia, através da atuação de Glória Zea, diretora do Museu de Arte Moderna de Bogotá. Houve ainda, no início dos anos 80, a polêmica em torno da especulação da transformação da Bienal de São Paulo em uma bienal da América Latina, o que gerou o pedido de demissão de Aracy Amaral do cargo de curadora da mostra em 1978. Substituída por Walter Zanini na edição de 81, Aracy não conseguiu sustentar a ideia da Bienal Latina em São Paulo, quando os críticos latino-americanos defenderam que a Bienal de São Paulo deveria seguir com sua vocação internacionalista (Amaral 2006a:156).

Aracy Amaral foi importante também no sentido de contribuir para a difusão dos artistas brasileiros no interior do continente latino-americano através da realização de algumas exposições em que atuou como curadora. Em uma de suas mostras mais importantes, “*El Arte de la Vida: Una Nueva Generación*”, em exibição na Cidade do México em 1994, Amaral revisitou a temática do corpo presente na “geração 90”,

⁵⁷ Esse movimento de “evitação” de ser localizado num nicho de mercado de arte étnica é mais amplo que se imagina. E também inspirado pelo mercado internacional que cada vez mais tem inserido indígenas e aborígenes num circuito de arte contemporânea, de modo que sequer esses grupos elaboram um trabalho com aspectos identitários modernos, já são “catapultados” para a arte contemporânea. Esse é o caso australiano, conforme pesquisado pela antropóloga Ilana Goldstein (2012), que demonstra como nos anos 80 e 90 aborígenes que apenas pintavam com finalidades de reproduzir os conhecimentos ancestrais (*dreaming*) para a geração seguinte, agora se assumem artistas e substituem as cascas de árvores pintadas com pigmentos naturais pela tela pintada com tinta acrílica, assinando os trabalhos e adentando ao circuito de galerias comerciais. Alguns artistas como Emily Kame Ngwarreye, Imants Tiller e Richard Bell tem tido sucesso internacional, exposto em museus como o do *Quai Branly* e se apropriado ironicamente de referências da história da arte ocidental.

⁵⁸ Especificamente sobre a situação do Caribe, o crítico cubano Nelson Herrera Ysla menciona o surgimento nos anos 90 do CARICOM, que objetivava estabelecer vínculos entre os países da região insular, e também no restante da América Latina o MERCOSUL, CAN, ALBA, Unasur e o PetroCaribe, vinculados ao surgimento de uma nova esquerda com maior peso político e ideológico no continente, afirma (Ysla 2010:61).

através da relação entre arte e vida. Lygia Clark, Lygia Pape, Ernesto Neto, Angelo Venosa (Ver prancha 13, figura 38), Nuno Ramos, Valeska Soares, Jac Leirner e Leonilson, artistas dos anos 70, 80 e 90 que exploraram o tema do corpo em suas poéticas por vias narrativas, políticas e conceituais, estiveram presentes na exposição.

O curador Adriano Pedrosa destacou o empenho de Aracy Amaral em tentar descolar a produção brasileira recente do viés exótico ao qual ela estava em parte vinculada no Exterior naquele momento⁵⁹. Numa resenha crítica publicada na revista *Poliester* naquele ano, ele afirma:

Lo exótico, lo primitivo, lo salvaje son los lugares contruidos para alojar este arte. Pero cabe preguntarse si verdaderamente refleja estos estereotipos. Lejano a los grandes e inflados mercados de arte y su caterva de galerías, coleccionistas y críticos, este arte carece de la ironía, el humor y la burla a sí mismo que caracterizan mucho del arte contemporáneo. Aquí no hay espacio para lo primitivo, pero tampoco para lo fatigado (Pedrosa 1994:23).

Aracy Amaral (2006a:155) fazia críticas com relação a ignorância dos galeristas brasileiros acerca da produção dos seus países vizinhos. Para ela o interesse repentino era decorrente das demandas econômicas atravessadas por um discurso multiculturalista “politicamente correto”. Para a crítica e curadora, apenas alguns poucos historiadores, colecionadores e *marchands* tinham algum conhecimento do que estava se passando em nossa vizinhança, como era o caso dos galeristas Thomas Cohn, Luisa Strina e Marcantonio Vilaça. Conforme mencionado antes, esse último era um dos “fornecedores” da produção brasileira recente para colecionadores latinos como o casal Patricia Phelps Cisneros e Gustavo Cisneros, donos da maior empresa de telecomunicações da Venezuela, e também da considerada a maior coleção de arte brasileira na América Latina.

Com relação aos intercâmbios entre o Brasil e os Estados Unidos, Amaral (2006a:49) criticou a alocação da arte brasileira em núcleos regionais ou na produção de

⁵⁹ Ainda sobre a identidade da arte brasileira produzida nos anos 90, vale destacar a diferenciação proposta pelo curador Ivo Mesquita com relação à produção latino-americana: “la formación del arte brasileño contemporáneo es completamente distinta a la de cualquier otro país latino-americano [tal vez por no poseer esa] trágica sensibilidad de nuestros vecinos hispanos [y haber aprendido] a reírnos de los otros y de nosotros mismos” (Mesquita apud Ysla 2010:66). Para Nelson Ysla, os latino-americanos aprenderam bastante com a produção brasileira: “Esos vecinos hispanos aprendimos mucho de aquellos inicios de la modernidade brasilera cuando esta se enraizó em la década del 20. Y también cuando en medio de uma ditadura militar durante los años 60, sus creadores aportaban a la cultura latino-americana y universal el *bossa nova*, el tropicalismo, el *cinema novo*, la nueva objetividad, el arte postal, las tendencias desmaterializadoras em el arte, y um buen número de objetos y ensambajes, instalaciones, happenings. Esa vocación de Brasil, y de otros países de la región a lo largo del siglo XX, para estimular uma producción cultural propia em sintonia y relación con otras culturas del mundo, es uno de nuestros grandes rasgos distintivos. (:67)”

“grupos” e “gerações” inexistentes no Brasil e inventados nas mostras realizadas nos Estados Unidos. Ao mencionar a exposição “*The Latin America Presence in the United States: 1920-1970*”, em exibição no *Bronx Museum of the Arts*, em 1988, criticou o seu curador Luis R. Cancel, quando ao invés de apresentar a potencialidade própria das poéticas latinas, deu o crédito àquele país como lugar de refúgio e formação desses artistas, onde teriam encontrado o ambiente-fonte necessário ao estímulo intercultural que propiciou a expressividade de suas produções.

Um dos nódulos críticos da questão estaria na subserviência dos artistas e das instituições brasileiras em sua carência estrutural, sua deglutição do que vem de fora, sua tentativa de evitar o rótulo “latino-americano” e o interesse em ser “global”, “cidadãos do mundo”, para adentrar o circuito internacional. Esse último, por sua vez, inventa nessa década a Comunidade Europeia e recrudesce em nacionalismos insurgentes através de um processo que vem até os dias de hoje.

Diante de um cenário que ela diagnostica como uma “vertigem”, com artistas desarticulados e com um diálogo quase inexistente fora do nível das exposições e do mercado, Aracy Amaral sugeria àquela altura a realização de *workshops*, mesas redondas, uma crítica de arte contundente e menos ligeira que a dos jornais, a publicação de novas revistas de arte, e fundamentalmente uma nova abordagem que permitisse “oxigenar os diversos meios culturais do mundo” de modo a criar novos eixos expositivos para além dos existentes. A Bienal de São Paulo, por exemplo, foi vista num desses artigos como uma espécie de “salão oitocentista” fechado, uma vitrine para a produção internacional cujos artistas estrangeiros a frequentariam para serem vistos, enquanto os artistas brasileiros frequentariam a mostra para vê-los mais que a si próprios (Amaral 2006b:82-83).

E qual o papel e o lugar da Bienal de São Paulo nesse momento de internacionalização da arte contemporânea brasileira nos anos 90? Elogiada pelo crítico Mário Pedrosa por ocasião de sua inauguração, como tão importante quanto a Semana de 22, mas questionada por críticos esquerdistas por sua interlocução internacional, a Bienal de São Paulo surge em 1951 com o objetivo de localizar a cidade de São Paulo no mapa internacional das artes visuais. O ambiente de crescimento urbano, o capital fornecido pelos imigrantes europeus na cidade (como o dos mecenas Ciccillo Matarazzo, “pai” da Bienal e do MAM-SP, que rivalizava por sua vez com Pietro Bo

Bardi, à frente do MASP), e as motivações internacionais geradas a partir do modernismo dos anos 20, são alguns dos fatores destacados por Aracy Amaral (2001) para a criação da Bienal⁶⁰ – que já aparece com um perfil personalista, na capital paulista.

Atravessada por polêmicas desde a sua primeira edição, Aracy Amaral (2001:25-26) afirma que a instituição sofreu a desconfiança dos artistas com relação ao critério da distribuição dos prêmios em sua 2ª. edição; foi “mostruário” da produção internacional para artistas brasileiros e latinos nas edições dos anos 50 e 60; sofreu boicote das delegações estrangeiras e dos artistas em edições tidas como “mornas” por conta da ditadura nos anos 70; abrigou as controvérsias do retorno à pintura nos 80; e foi marcada pelo mercado nos 90 através de megaexposições para atrair público. O destacado galerista Marcantonio Vilaça é mencionado como tendo influenciado curadores nas escolhas dos artistas convidados para algumas edições da mostra, para citar um exemplo da crescente fluidez entre o mercado e o circuito a partir dessa última década. E é nesse contexto de solidão do circuito que se torna cada vez mais *blockbuster*, do mercado como crítico e curador, e dos artistas como fornecedores de *commodities* numa crescente e contínua linha de produção, que desponta a edição antropofágica de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Essa bienal “canibal” de 1998, desponta, como vimos, num contexto de tentativa de “oxigenar” (termo usado por Amaral para criticar a cena nos anos 90) a instituição a partir de uma ótica brasileira que revesse e revertesse a condição subserviente e “colonizada” da situação artística e mercadológica interna⁶¹.

⁶⁰ Acerca do valor dessa instituição para a afirmação da capital paulista e da arte moderna brasileira sintonizada com a produção internacional, a socióloga Rita Alves de Oliveira (2001:18) menciona os “protestos contra o imperialismo” no “desfile da granfinagem” – assim retratava a imprensa operária da época –, ou seja, o surgimento da Bienal, em decorrência do apoio da Fundação Rockfeller à Ciccillo Matarazzo (através da doação de uma dezena de obras ao MAM-SP). Inspirada na Bienal de Veneza e expressão do triunfo de Matarazzo em suas contendas com outros mecenas como Assis Chateaubriand e Pietro Bo Bardi, a versão paulistana surgiu inicialmente vinculada ao MAM, contou com o apoio do presidente Getúlio Vargas, de Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado à frente da diretoria (das primeiras edições até o surgimento da Fundação Bienal em 1961). Financiada inicialmente pela prefeitura de São Paulo, a mostra foi paulatinamente migrando para o capital privado e cada vez mais ganhando contornos de um empreendimento voltado ao turismo e ao *marketing* cultural da cidade (:20,23,26-27).

⁶¹ Os historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004:196-203) comentam que a edição anterior da Bienal de São Paulo, *Universalis*, custou cerca de 12 milhões de reais, teve curadoria geral de Nelson Aguilar e Agnaldo Farias, e tinha como objetivo problematizar a “desmaterialização da arte” diante da voracidade do mercado internacional. A mostra contou ainda com a participação de seis curadores internacionais, cada um responsável pela arte de uma parte do planeta. Dentre eles, Achille Bonito Oliva, outrora mentor da transvanguarda italiana. Foi considerada pela crítica elitista e pedante pela temática, pelo valor do ingresso cobrado e pelo preço dos catálogos. A mostra angariou ainda uma

Antropofágica ou multicultural? Oswald de Andrade ou Montaigne? – se perguntaram os críticos acerca das escolhas envolvidas na mostra. Acontecida no aniversário de 70 anos do “*Manifesto Antropófago*” e mobilizando uma redescoberta do autor modernista, a socióloga Rita Oliveira (2001:24) comenta que a Bienal de 98 foi também considerada pela prestigiosa revista *Artforum* uma espécie de “bússola do pensamento das artes visuais internacionais”, e considerada uma das mais importantes mostras de arte do período. A igualmente respeitada Escola de Curadoria de Estocolmo a considerou uma das doze exposições que mudaram a prática curatorial da década de 90, destacam os historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004:207).

A orientação na direção de uma leitura “festiva” e “não-moderna” da arte brasileira por parte do curador Paulo Herkenhoff, talvez já estivesse presente em suas reflexões prévias, como se pode notar no texto que escreveu para revista mexicana *Poliester*, inteiramente dedicada ao Brasil. Intitulado “*Europa de Almuerzo: Receta para el Arte Brasileño*”, Herkenhoff destaca a importância do pensamento oswaldiano para o entendimento das poéticas nacionais a partir de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Adriana Varejão (Ver prancha 10, figuras 29 e 30), Artur Barrio e Cildo Meireles, todos abordados neste ensaio. Sobre Hélio Oiticica – e sua “alegria como a prova dos nove” – , apresentado como nome maior da arte brasileira, afirmou:

El arte brasileño del siglo XX es un banquete totémico de devoración del padre-Europa. QUEREMOS LA REVOLUCIÓN CARAIBA. MAYOR QUE LA REVOLUCIÓN FRANCESA (...) EL HOMBRE NATURAL. ROUSSEAU. DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA AL ROMANTICISMO, A LA REVOLUCIÓN BOLCHEVIQUE, A LA REVOLUCIÓN SURREALISTA (...) Si Montaigne ya había relativizado la cuestión de la antropofagia en sus Ensayos (1580), cuestionando la civilización, Hélio Oiticica articuló la caída del mito universalista de la cultura brasileña, toda ella calcada de Europa y de América del Norte. (...) Hélio Oiticica encuentra en la favela, en la samba, a ese hombre primitivo, contra la locura blanca, marginal, sensorial. Por eso se llamó a sí mismo no-moderno. (...) Edén. Tropicalia. Hélio Oiticica la proclamo la obra más antropofágica del arte brasileño. Sólo una superantropofagia podría conformar una resistencia cultural. La posibilidad (suprasensación) dilataría la capacidad sensorial para el descubrimiento del centro creativo interior de su espontaneidad expresiva adormecida, condicionada al cotidiano (...) ANTES QUE LOS PORTUGUESES DESCUBRIERAN BRASIL, BRASIL HABÍA DESCUBIERTO LA FELICIDAD” (Herkenhoff 1994:8-9,15).

Ocupando os 30 mil metros quadrados do prédio da Fundação Bienal, a edição antropofágica custou 12 milhões de dólares, 1 milhão de dólares advindos do banco

polêmica com a revista britânica *The Economist* que afirmou que a arte brasileira em exibição, sobretudo as pinturas, “era medíocre, pior que a mexicana.” A edição antropofágica de 1998 surgia então em seguida como contraponto a avalanche de críticas que *Universalis* havia recebido.

HSBC e destinados ao núcleo de arte-educação da mostra, dirigido por Evelyn Berg Ioschpe (Oliveira 2001:27; Alambert, Canhête 2004:205; Naves 2013:177). Parte da lógica de inserção dos museus na cultura de massa – o que o historiador Andreas Huyssen chamou de “museumania” (*apud* Oliveira 2001:25-26) e o que o crítico de arte Rodrigo Naves (2007) denominou “culturalização da arte” – o objetivo dessa edição da mostra, de acordo com Oliveira (2011:25), era “torná-la mais legível e assimilável”, nas palavras do seu curador. Independente do que se poderia entender por assimilar, o presidente da Fundação Bial àquela altura, o industrial Júlio Landmann, e Herkenhoff obtiveram êxito, a mostra teve público recorde no total de 500 mil pessoas.

De acordo com Helena Pereira de Queiroz (2011), a bienal de 98 foi inspirada no conceito “espessura do olhar”, de autoria do filósofo Jean-François Lyotard, cuja apropriação da noção de *densidade* presente nessa abordagem indicou o deslocamento da arte como vetor fundamental da mostra para a poética curatorial, presente no diálogo com os muitos partícipes de sua elaboração. A ideia era propor uma abordagem que compreendesse “um processo complexo de apreensão e compreensão do mundo e suas relações” (:41). Nesse contexto, Adriano Pedrosa, co-curador geral, realizou via *internet* reuniões *on-line* com os demais curadores para problematizarem as muitas variações do conceito de antropofagia que a mostra abrigou distribuídos em seus diversos segmentos.

As novidades trazidas pela edição antropofágica foram a abertura, por sugestão do seu presidente, de uma seção exclusivamente dedicada à arte contemporânea, e a substituição das representações nacionais por nichos específicos de países de modo a privilegiar misturas poéticas e culturais. A esse recurso expositivo Herkenhoff deu o nome de “contaminações”, sob a assinatura expográfica do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Tarsila do Amaral e seu “*Abaporu*”, Helio Oiticica e sua “*Tropicália*”, Malevich e seu “*Branco sobre Branco*” devorador de outras cores, e Théodore Géricault e sua pintura “*A Jangada da Medusa*” são alguns exemplos tal densidade presente na diversidade de obras usadas para apresentar a questão da devoração antropofágica.

Queiroz explica ainda que, a despeito das muitas críticas que sofreu, Herkenhoff entendia que a mostra havia sido bem sucedida por ter influenciado posteriormente curadores de destaque na cena internacional como Nicolas Serota, Yve-Alain Bois e John Elderfield, em mostras como “*Modern Stars (1880-1920)*”, curada por Elderfield no MoMA, em Nova York. Aliás, e como mostra Roberto Conduru (2013:182), Paulo

Herkenhoff foi convidado para ser o *Latin America curator* do MoMA após o término da mostra.

Não faltaram elogios e reclames de todos os lados e por motivos diversos, envolvendo as escolhas conceituais da curadoria até diagnósticos mais amplos que vinculam os problemas do seu formato *blockbuster*, ou à política neoliberal do presidente Fernando Henrique Cardoso. A crítica brasileira ficou dividida. De um lado, nomes prestigiosos como Rodrigo Naves, Roberto Conduru, Alberto Tassinari, Annateresa Fabris e Jorge Coli teceram comentários bastante duros, enquanto outros igualmente respeitados como Tadeu Chiarelli e Lisette Lagnado ressaltaram a importância, originalidade e as qualidades da abordagem proposta pelos curadores (Silva 2007:73-74; Alambert, Canhête 2004:207-209).

Rodrigo Naves já havia feito duras críticas à Bienal de São Paulo anteriormente, como por ocasião da 21ª. Bienal de 1991, em que os curadores ao invés da usual praxe do convite aos artistas participantes, reestabeleceram a ideia de júri e premiação, sofrendo o boicote de artistas consagrados, que praticamente a ignoraram. A crítica ia diretamente aos diretores da fundação. Naves acusava a instituição de ter um papel indefinido cujo reflexo se deu nessa 21ª. edição que julgou por “aguada”, produtora de uma polêmica vazia, auto-publicitária, com uma falsa retórica democrática presente no *slogan* “estamos abertos a todos”. E desde já problematizava o crescimento do poder dos curadores, tornando arte uma decoração à sua serventia:

Em vez de se afirmar a capacidade instauradora do objeto de arte, sublinha-se a pacificação das obras por intermédio de uma disposição todo-poderosa. (...) E a ideia de um *uso* estético da arte traz em si uma contradição intransponível, já que pressupõe uma instrumentalização de algo cuja particularidade em boa medida assenta na recusa do instrumental (Naves 2007).

Posteriormente, em entrevista à Angela Pimenta sobre a 24ª. Bienal, Rodrigo Naves (2013:176) comentou que Herkenhoff e Pedrosa embarcaram nos excessos curatoriais presentes nas últimas edições da Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza, cada vez mais gigantes, menos focadas nas obras de arte e mais nas relações entre elas sob o olhar hipertrofiado de seus curadores. Criticou as instalações da mostra como pouco arejadas, a excessiva ênfase narrativa presente na abordagem curatorial, a sacralização de Helio Oiticica e Lygia Clark como algo provinciano, e a espetacularização das obras presentes na Bienal de 98 como um “*playground*”, uma

“arte *fashion*” repleta com obras “fetichistas”, incorporada cada vez mais pelo meio que entendia estar às voltas com o *show business*. Sobre o uso do conceito oswaldiano de antropofagia para vincular obras modernas e contemporâneas, afirmou contundentemente:

A antropofagia não dá conta da questão da arte contemporânea, e me parece que nenhum tema teria essa capacidade. Assim, o tema, que em princípio seria brasileiro e particularizante, tornou-se genérico e arbitrário. Em última análise, justamente pelos excessos curatoriais, o que se viu na mostra foi a transformação da antropofagia em metalinguagem, numa espécie de hiperconsciência da arte em relação a si mesma, isto é, na noção de pós-moderno. No caso dos artistas brasileiros, aconteceu algo patético. Eles acabaram perdendo sua autonomia, virando nota de rodapé para os artistas internacionais (Naves 2013:175).

Rodrigo Naves criticou ainda a “domesticação” das obras dentro da mostra, o que para ele seria simultaneamente um sintoma da produção recente e também decorrente da poética dos curadores. Deste ponto de vista, a leitura proposta por Herkenhoff e Pedrosa ao invés de produzir a potencialização antropofágica das obras, acabou por enfraquecê-las:

Em boa parte das instalações da Bienal, elas tanto poderiam estar num parque de diversões como num museu. Elas eram completamente inofensivas. Essa abordagem retira do mundo qualquer dimensão tensa ou pânico. (...) Essa espécie de tentativa de encontrar o mesmo nas coisas mais diversas leva a uma espécie de esvaziamento e a uma tremenda redução do trabalho. (...) Eu rigorosamente não acho que a questão da antropofagia unifique a arte moderna ou contemporânea. (...) Quando a relação entre as obras passa a ser a coisa que sobressai, o que entra em questão não é a qualidade dos trabalhos, mas a possibilidade de articulá-los. Assim como a arte narrativa atual tende a usar o mundo em lugar de potencializá-lo, os curadores tendem a usar as obras de arte para narrar ou confirmar certas ideias, o que me parece bem empobrecedor (Naves 2013:177).

O crítico Roberto Conduru destacou os vários esforços da curadoria da Bienal “antropofágica”. Dentre eles, sublinhou a tentativa de fugir dos moldes de Veneza (“desterritorializando” os artistas antes localizados por nichos nacionais), a publicação de 1500 páginas em catálogos especializados por segmentos da mostra, e a elaboração de uma versão virtual da mesma (através da atuação de Ricardo Anderáos e Ricardo Ribemboim), além do esforço em desmontar hierarquias curatoriais apostando no diálogo entre todos os envolvidos. No entanto, Roberto Conduru lamentou o incidente das chuvas que danificaram o telhado do prédio da Bienal fechando o evento por alguns dias, reclamou do baixo investimento dos patrocinadores privados (mobilizando o financiamento da mostra no aparato das nações que limitaria a atuação dos curadores), questionou o viés historicizante e, por fim, a espacialidade dispersiva da mostra, que

entendeu como produtora de uma “arte com filtro”. O crítico disparou uma profusão de angústias diante da abordagem proposta:

Se a produção de arte no Brasil é hoje de alta qualidade, por que não lhes oferecer a oportunidade e o desafio de pensar a temática em vez de usar suas obras para construção de uma leitura? Aversão ao inesperado? Medo da crítica que pudesse surgir? Necessidade de afirmação da curadoria? Enfrentando a questão do tema, o curador-geral ofereceu a isca ambígua da antropofagia, de grande apelo na mídia por sua vinculação à tradição do nacionalismo, ao orgulho paulistano da efeméride sempre omitida – os setenta anos do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade – e ao multiculturalismo contemporâneo. (...) O conceito perdeu a densidade inicialmente perdida. Se a relação de uma artista com a obra de outro é antropofágica, então toda a história da arte o é (...) Quando se trata de uma nação, as imagens são reterritorialização, fronteira e gueto; no caso dos curadores, precisão e espessura. (...) Esse questionamento pode parecer ingênuo frente à dominância da lógica do *marketing* na realização e na avaliação das ações artísticas e diante do processo de consolidação da Bienal como instância máxima do sistema de arte no Brasil. (...) Optar pela relação entre a Bienal e a cidade [de São Paulo] como estratégias de transformação a partir da cultura local, em detrimento do acontecimento ruidoso da produção artística nova, é participar do processo atual de “culturalização”, de redução de toda e qualquer ação e obra à esfera da cultura, é tomar a cultura como essência artística em vez da arte como ruptura cultural, ou seja, é apostar mais na cultura e menos na arte (Conduru 2013:180-182).

Na mesma direção, Alberto Tassinari (2013:182) afirmou sobre a mostra que “a arte do curador devorou a arte do artista”, Annateresa Fabris (*apud* Alambert, Canhête 2004:207) mencionou que “não parece ser possível tentar pensar a produção artística a partir de um prisma que teve sua razão de ser no começo do século, mas que se revela inadequado para o momento atual”, e Jorge Coli (*apud* Alambert, Canhête 2004:209) falou que “foi apenas um rótulo que aglutinou obras disparatadas, sem vínculo algum com o pretenso tema”. Sobre os ensaios presentes nos catálogos, Coli afirmou se tratar de “textos esfarrapados, na tentativa de uma desesperada justificação”.

Do outro lado da contenta e com um olhar menos beligerante e mais generoso estavam os críticos Lisette Lagnado e Tadeu Chiarelli. “Desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e após o advento de “*Tropicália*”, não se tinha notícia de tamanho empenho no sentido de fomentar uma interpretação da história da arte emancipada da visão eurocêntrica”, afirmou Lisette (*apud* Silva 2007:73), ao lado de elogios rasgados como o de Chiarelli:

(...) conceber uma exposição como a “24ª. Bienal de São Paulo” que tinha a antropofagia como ponta-de-lança era uma atitude corajosa e estruturalmente canibalesca extremamente saudável mesmo correndo o risco de submergir por sua extrema ousadia de se colocar como emissora de uma interpretação sobre a arte contemporânea (...) corria todos os riscos possíveis

posicionando-se de maneira concreta, autônoma e sem nenhum ranço colonizado (Lisette *apud* Silva 2007:73-74).

A ideia de *contaminação*, proposta pelo curador Paulo Herkenhoff, teve sucesso no circuito e no mercado, “contaminando-os”. Oswald de Andrade fora redescoberto não apenas por ocasião dos 70 de sua obra mais conhecida, mas pela intensa publicidade em torno do seu nome decorrente da “24^a. Bienal de São Paulo”. Alambert e Canhête (2004:209) comentam que sua obra foi reeditada e que vários grupos teatrais encenaram seus textos após o evento⁶². O mesmo se verificou em vários museus que abrigaram mostras próprias com a temática da antropofagia paralelas à exposição da Bienal, como “*City Canibal*”, em exibição no Paço das Artes da USP, com curadoria de Daniela Bousso, visando discutir a dispersão e a vulnerabilidade humana integrando os temas sujeito, metrópole e mídia. “*City Canibal*” foi outra mostra que apresentou pinturas, esculturas, fotos e instalações que abordavam temáticas caras aos anos 90 e que estavam em franco diálogo com a Bienal de 98, como violência, espaço, memória e desejo.

“*Espelho da Bienal*”, em exibição no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, apresentou 73 artistas brasileiros que passaram por bienais desde 1965, assim como o MAM-RJ, o CCBB do Rio de Janeiro, o Paço Imperial e o Centro Cultural Light também expuseram obras de artistas que estavam na mostra antropofágica, como Antônio Dias, Tunga, Leda Catunda, Franz Weissman, Lygia Pape e Artur Barrio. Alambert e Canhête (2004:209) comentam que além da retrospectiva em homenagem ao artista Franz Weissman, o Paço Imperial organizou uma série de conferências que visavam discutir a produção recente da arte contemporânea brasileira a partir dos conceitos artísticos desenvolvidos na “24^a. Bienal de São Paulo”.

Nesse contexto de exércitos de curadores, de artistas clamando ou reclamando dos seus passaportes, e de “contaminações” entre o circuito e o mercado cada vez mais frequentes, houve quem afirmasse que as bienais estavam cada vez mais aproximadas das feiras comerciais de arte contemporânea. Um deles foi o crítico de arte Arthur Danto, entrevistado na Folha de São Paulo, de 20 de maio de 2001: “Para que as exposições chamem a atenção para si, elas devem ser grandes. Se uma exposição como

⁶² No entanto, vale notar que a redescoberta da obra do modernista Oswald de Andrade não se deu apenas em decorrência de sua apropriação pelos curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa por ocasião da 24^a. Bienal de São Paulo, em 1998. José Celso Martinez já havia redescoberto a obra de Oswald anteriormente, tendo montado sua peça mais famosa, “*O Rei da Vela*”, o que marcou a história do teatro Oficina.

a Bienal de São Paulo fosse pequena, seria uma desgraça. São como feiras mundiais de arte”.

Entre rotas e raízes, os anos 90 demonstraram uma diversidade de experimentações, a busca de novas diretrizes e inserções em circuitos antes balcanizados e agora relativamente abertos, controlados, mas renovados. Se a geração oitenta “degenerou” em “eus estilhaçados” por todos os lados, entremeados em “curto-circuitos” que mais pareciam fechados: como canibalizar sem ser canibalizado? No âmbito local, artistas, críticos e curadores tentavam reinventar a cena, inventariando alternativas para as idiossincrasias e paradoxos internacionais, conforme tentei demonstrar na conversa angustiada dos críticos, e na ação dos “curadores antropofágicos” da 24ª. Bienal. E como estava a “magia” do mercado? Qual arsenal instrumentalizado para veicular a arte brasileira lá fora? Onde começa e termina a fronteira? Qual arte para a vida? Qual arte para a feira?

CAPÍTULO 3

DERIVAS E DEVIRES

*Com a graça de Deus e Basquiat.
Nova Iorque me espere que eu vou já.
Picharei com dendê de vatapá.
Uma psicodélica baiana.
Misturarei anáguas de viúva.
Com tampinhas de pepsi e fanta uva.
Um penico com água da última chuva.
Ampolas de injeção de penicilina.
Desmaterializando a matéria.
Com a arte pulsando na artéria.
Boto fogo no gelo da Sibéria.
Faço até cair neve em Teresina.
Com o clarão do raio da silibrina.
Desintegro o poder da bactéria.
(Zeca Baleiro)*

*Eu canto o corpo elétrico.
E se o corpo não valer tanto quanto a alma?
E se o corpo não for a alma, o que será a alma?
É um escravo? É um desses imigrantes de face sombria que acabam de chegar ao cais?
Cada um deles pertence a este ou a outro lugar, tanto quanto os ricos – tanto quanto tu.
Cada homem ou mulher tem seu lugar no desfile.
Tudo é desfile, o universo é um desfile, com seu movimento perfeito e ritmado.
O corpo de um homem em leilão.
(Pois antes da guerra costumava ir ao mercado de escravos para assistir aos leilões)
Ajudo o leiloeiro, o desleixado mal conhece o seu ofício.
Cavalheiros, vejam esta maravilha!
Vamos descobri-los para que os possam ver.
O mesmo sangue de sempre!
Acham que eles não as têm porque não se fala nas salas de visita e nos salões de conferências?
(Walt Whitman)*

3.1 – Retórica e Mercado

Pretende-se agora voltar ao tema do mercado a partir da retórica dos atores envolvidos, suas trajetórias nos anos 90, sua relação com as instituições e o desdobramento de suas ações. Alguns personagens desta história foram fundamentais para a montagem de um cenário que produziu um debate que se mantém até hoje sobre os futuros rumos do circuito e do mercado brasileiro de arte contemporânea, e qual arte brasileira em questão diante da intensificação da internacionalização pós-globalização.

Simultaneamente ao movimento de redescoberta dos “primitivos” e dos periféricos pelo mundo euro-americano, houve uma série de diagnósticos de que os anos 90 foram anos de crise para o mercado de arte de modo geral. Dentre eles, se advogou a existência de uma crise criativa da Europa e dos Estados Unidos já sem grandes direções e motivações criativas, o que teria impulsionado a procura “politicamente correta” da renovação do gosto e da criatividade através da busca pelos muitos “outros” alhures. A ideia de uma arte desmaterializada (que foi temática da Bienal de São Paulo de 1996, *Universalis*⁶³) e abjeta tampouco era considerada vendável e rentável por ser pouco entendida por colecionadores privados. Mesmo entre *experts* do circuito havia alguma desconfiança: genialidade ou *fake* pastiche? Como tentei demonstrar, a revisão geopolítica das certezas postas pela maquinaria pós-moderna e pós-colonial, sobretudo após a queda do Muro de Berlim, a intensificação da globalização e o “boom” de microviolências e guerras étnicas mundo afora, foram pondo cada vez mais os objetos artísticos e suas categorias de classificação em xeque.

O sociólogo Olav Velthuis (2010:3) se refere ao cenário do mercado internacional de artes visuais nos anos 90 como “*the sober years*”, “*the shakeout*”, “*the*

⁶³ Moacir dos Anjos (2005:47-48) identifica já na mostra *Universalis* da Bienal de São Paulo de 1996 uma sensibilidade crítica a indexação da arte contemporânea internacional por nichos geográficos/áreas culturais: “Também a Bienal de São Paulo, Brasil, incluiu, como parte de sua 23ª. edição (1996), uma mostra intitulada “*Universalis*”, a qual buscava refletir, *a partir de* vários cantos do mundo e do tema central do evento – a desmaterialização da arte no final do milênio –, a produção artística contemporânea. Provocados pelo curador geral da exposição – o brasileiro Nelson Aguilar –, sete outros curadores de países diferentes selecionaram artistas de territórios bem demarcados na cartografia política: Brasil, África e Oceania, América do Norte, América Latina, Ásia, Europa Ocidental e Europa Oriental. Contudo, já em alguns dos títulos que deram aos agrupamentos feitos (“o estranhamento do outro e a perversão das influências ocidentais”, “notas à margem”, “ouvindo os outros”, “utopia, ironia, deslocamento”) os organizadores da mostra explicitavam a crítica a essas divisões geopolíticas rígidas, favorecendo, em melhor acordo com o título geral da exposição (e ampliando o seu sentido original), uma ideia de arte que frustra identificações estritas com um espaço físico e negocia formas transitórias de pertencimento”.

purification”, adjetivos que demonstram que o cenário não era otimista. Ao contrário do que ele chama de uma “*prudent narrative*” elaborada para pensar a cena econômica do mercado de artes visuais nos anos 90, os anos 80 e 00 teriam produzido uma “*superstar narrative*”, em que o mercado reaqueceu e os artistas voltaram a ter os *spots* de luz sobre eles. Evidentemente esse quadro não foi homogêneo, ele afirma, existiram lugares de prestígio e otimismo comercial como as galerias do Soho em Nova York nos anos 80, e as de Chelsea nos 90 (:6).

No cenário das galerias nova-iorquinas, para citar um exemplo mencionado por Velthuis, muitos artistas mudaram de galeria nesta década por não se sentirem representados devidamente pelas mesmas no momento da crise. Descontos e negociações foram alternativas cada vez mais frequentes por parte de galeristas que estavam na iminência de fecharem as portas, afirma:

In the late 1980s and early 1990s a large number of artists left their New York galleries and entered the stables of competitors. Some were looking for better prices and a sound future in the economic turmoil of those days, while others fell prey to their gallery’s restructuring policy induced by the crash of the art market. (...) Indeed, discounts flourished in the early 1990s, when the art market had just collapsed. Take N. R. Kleinfeld, who visited New York galleries in 1993, presented himself as a collector, and subsequently reported his findings in The New York Times. Discounts of up to 30 percent were offered to him even at well-known galleries, accompanied by statements like “I haven’t done that for anyone else,” “I can give you 20 percent off. That’s what we give dealers,” or “[w]ell, we give collectors 10 percent off. Are you a collector?” When Klein replied to the latter statement: “No, I’m new to this,” the employee said: “I think we can give you the 10 percent anyway” (Velthuis 2005:66,74).

Na mesma direção de Velthuis, a socióloga Raymonde Moulin (2007:40-42) afirma que no final dos anos 80 houve um crescente investimento em arte por parte dos colecionadores japoneses, que perde em intensidade no começo da década seguinte em decorrência da conjuntura internacional. A cifra dos negócios das grandes casas de leilões internacionais como a *Sotheby’s* e a *Christie’s* aumenta significativamente entre 1985 e 1989⁶⁴, mas tem queda na década seguinte a ponto de os preços de reserva serem revistos. Entre a metade dos anos 80 e a metade dos anos 90 o quadro foi de crise, quando em seguida as bolsas obtêm altas cujos capitais foram direcionados para investimentos em arte contemporânea.

⁶⁴ O sociólogo Alain Quemin (2014:18-19) comenta que entre 1987-1990, a *Christie’s* aproveitou o crescimento do mercado de arte, tendo alcançado alguns dos maiores valores obtidos até então em leilões. Em 1990, menciona, a empresa vendeu em Nova York a pintura “*Retrato do Dr. Gache*”, de Van Gogh, por US\$ 82,5 milhões, recorde de valor de uma obra de arte em um leilão. E também vendeu em Londres o “*Gabinete Badminton*” por £ 5,8 milhões, considerado desde então o móvel mais caro do mundo.

O mercado internacional vinha subindo em valorização ao longo dos anos 80, mas com o aumento do nível especulativo houve um embaralhamento dos sinais. O resultado veio no início da década seguinte, quando a bolha estourou e o *crash*⁶⁵ foi iminente, afirma Moulin (2007:43). Os efeitos posteriores foram conjugados: recessão econômica, tensões monetárias, tendência à baixa das ações, diminuição da demanda, os colecionadores saíram de cena. Quando o mercado reaqueceu na segunda metade dos anos 90, os novos colecionadores, “vinculados a uma cultura de imagem”, se interessaram por obras que remetiam a pop arte americana (:44).

Outra novidade da década de 90 foi o surgimento de leilões *on-line* que despontaram ao lado de *sites* especializados em arte contemporânea. Nessa nova voga virtual, entraram nomes tradicionais e fortes no mercado como a *Sotheby's* e o da empresa *Ebay.com* (que comprou a *Butterfield and Butterfield*, terceira casa americana de leilões), destaca a socióloga (Moulin 2007:60-62).

No Brasil, as lamúrias dos galeristas não foram muito diferentes. Para um mercado que nasceu tardio e que ganhou certo fôlego no começo dos anos 80 com a euforia da redescoberta da pintura, os anos 90 podem ser entendidos como os da “prova

⁶⁵ O colecionador Adam Lindemann (2011:64,130,134,142,187), em seu livro “bíblia” para colecionadores, “Coleccionar Arte Contemporáneo”, entrevistou galeristas, assessores artísticos, leiloeiros e profissionais de museus. E é um consenso entre eles a crise no mercado internacional de arte a partir da segunda metade dos anos 80 e sua acentuação, sobretudo, no início dos anos 90. Mark Fletcher, assessor da galerista Barbara Gladstone de Nova York, afirma: “Recuerdo cuando empecé a trabajar en el mundo del arte contemporáneo a principios de 1990, cuando tenía que poner literalmente un lazo alrededor de una pintura y enviar una botella de vino para agradecer una adquisición. Era un mercado de compradores, no de vendedores como lo apreciamos hoy en día.” Larry Gagosian, um dos mais importantes galeristas do mercado internacional, afirma: “Pero en 1990 estalló una burbuja, y además de verdad. Solo vimos el principio de un ciclo a partir del crac de Internet de 2001, cuando NASDAQ se desplomó, pero no presenciamos la explosión de una burbuja.” Sanford Heller, colecionador e assessor artístico, também comenta sobre os anos 90: “Es muy importante tratar el tema del crac del mercado de principios de la década de 1990 porque los artistas trabajaban con medios de bajo presupuesto. Los costes de producción elevados aún no formaban parte de la ecuación. Artistas como Jeff Koons – que preservó su integridad –, Matthew Barney y Damien Hirst eran lo bastante creativos, inteligentes y seductores para convencer a las galerías que los respaldaban que merecía la pena arriesgarse por ellos.” Jean-Pierre Lehmann, colecionador e marido da galerista Rachel Lehmann, também afirma sobre os anos 90: “El mercado del arte no ha vuelto a sufrir una crisis económica importante desde principios de la década de 1990, por lo que no se ha limpiado el escenario. Cuando sobreviene una crisis económica, algunas galerías desaparecen, así como muchos artistas, por buenas o malas razones; a eso le llamo la limpieza. En mis años de coleccionista hubo dos épocas muy deprimidas entre 1974 y 1975, y entre 1981 y 1982. A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, hubo una época bastante deprimida y en los últimos doce años ha habido tréguas y máximos, pero ningún intervalo de auténtica calma. Al contrario, el arte contemporáneo se ha puesto de moda.” Por fim, com uma visão elogiosa da década (sobretudo para o mercado de fotografias), Philippe Segalot, ex-assessor da Christie's e do colecionador François Pinault, afirma: “Llegaron al mercado diversos protagonistas nuevos, e incluso los coleccionistas veteranos decidieron apostar por la fotografía o al menos contemplarla bajo una nueva luz. Paralelamente, en la década de 1990 la economía mostraba una gran estabilidad en todo el mundo. Había unas cuantas personas haciendo mucho dinero y gastándolo en arte.”

dos nove” (sem a alegria oswaldiana, no entanto, de onde advém o termo), em que os artistas que sobreviveram àquela abertura foram poucos. Como vimos, tentou-se inventar uma “geração 90” nos moldes de sua antecessora, mas o individualismo sintomático da produção da última década inviabilizou projetos coletivos, o mercado tampouco pouco absorveu de forma expressiva artistas alternativos vinculados aos coletivos a(r)tivistas existentes.

Se os compradores brasileiros⁶⁶ só surgiram nos anos 70, como apontou Maria Lúcia Bueno (2005:390), talvez a alternativa diante da inexistência de uma tradição colecionista expressiva no país, e do cenário de crise do governo Collor (com inflações desenfreadas e o desmonte do MinC e da FUNARTE), fosse desbravar o mercado internacional, sobretudo o latino-americano, porque o euro-americano também não ia lá muito bem. Enquanto galeristas brasileiros estavam de olho no mercado latino e euro-americano, cada vez mais o interesse na produção periférica se acentuava por partes do *mainstream* e era levada para exposições no Exterior, como vimos no capítulo anterior.

Conversando sobre os trânsitos e transações do mercado nos anos 90 com o artista Ernesto Neto em seu ateliê, no Centro do Rio de Janeiro, no dia 30 de agosto de 2012, ele relatou suas lembranças daquele momento:

Aí em 93 começou a vir uma galera para o Brasil, sabe? Foi o “boom” mesmo da América Latina. (...) Daí eu falava para Rosa de la Cruz [galerista] que achava que a arte estava dominada por uma ordem anglo-saxônica e que a gente precisava recuperar um projeto latino. (...) Entendeu? A gente é tão distante da América Latina que eu só fui conhecer quando fui para Nova York...

O fato é que as relações entre o circuito (entendido como os museus, bienais, salões, seminários e publicações que “pensam” a produção artística) e o mercado de arte no Brasil (feiras, bolsas de arte, leilões e galerias comerciais) sempre foram tensas, interdependentes e com fronteiras não tão bem definidas. Como se sabe, a arte sempre esteve às voltas com o Estado e o mercado, do papado que financiou os artistas renascentistas até os primeiros *marchands* como Paul-Durand Ruel, que projetou alguns artistas impressionistas, e Peggy Guggenheim, à frente de nomes da *pop art* e do expressionismo abstrato norte-americano (Bueno 2005:377,380-381).

⁶⁶ Daniela Stocco (?) menciona a mudança no perfil sócio-econômico dos consumidores de obras de arte a partir dos anos 90. Se antes os bens artísticos eram capital simbólico, objetos de prestígio de uma elite cultivada, a partir da última década entram em cena jovens colecionadores que incentivados pelo cenário de “eventificação/culturalização” da arte contemporânea decorrente do surgimento de novas galerias e mega-exposições começa a investir no setor artístico.

Desde os anos 70, quando há um surto de novos leilões (como os promovidos pelos imigrantes italianos Paolo Businco e Guiseppe Baccaro), destaca o sociólogo Sergio Miceli (2002:91-92), já havia a desconfiança das relações entre o circuito e o mercado, “vilão” entendido como produtor de uma crescente “realidade mercantil do circuito”, que se fazia presente desde o formato das exposições até os textos críticos. No caso brasileiro, como mencionei antes, talvez a existência de alguns escândalos tenha contribuído para acentuar esse mal-estar. Os casos envolvendo Paolo Businco e sua galeria Collectio no final dos anos 60, perseguido pela Interpol por estelionato, ou já nos anos 00, envolvendo Edemar Cid Ferreira, banqueiro e ex-presidente da Fundação Bienal, são exemplos emblemáticos que teriam assustado investidores e colecionadores.

A denegação do aspecto econômico do mascatismo de obras de arte, de que fala Bourdieu (2008)⁶⁷, sempre foi constante e os atores envolvidos com o mercado que eu entrevistei ao longo desta pesquisa nunca o abordaram como um “espaço de fariseus em busca do vil metal”, como poderiam acusar alguns dos seus detratores. Vale recordar que mesmo as primeiras galerias funcionavam mais como espaço de sociabilidade de uma elite imigrante saudosista do ambiente cultivado e refinado vivenciado na Europa, do que como lugar de venda de obras de arte (Bueno 2005:386), uma expressão até hoje meio tabu – até galeristas se veem como produtores e difusores culturais⁶⁸. Galerias como “lojas” com projeto arquitetônico arrojado e próprio só viriam a surgir nos anos 80, as obras eram antes vendidas ao lado de móveis (387-388).

Esse foi o caso da galeria Sadalla, que funcionou nos Jardins, em São Paulo, entre 1984 e 1992. Em entrevista realizada no dia 9 de abril de 2014, em sua residência na Chácara Klabin, em São Paulo, a ex-galerista Inês Fenyves Sadalla me contou de

⁶⁷ Pierre Bourdieu, em sua obra mais conhecida, afirma que o senso de distinção na montagem do capital simbólico produzia diferentes formas de aplicação/apropriação de objetos de luxo, dentre eles, obras de arte: “Se a cultura é o espaço por excelência do desconhecimento é porque, ao engendrar estratégias objetivamente ajustadas às possibilidades objetivas de lucro das quais ele é o produto, o senso de aplicação garante lucros que não têm necessidade de ser procurados como tais; assim, a quem possui a cultura legítima como segunda natureza, ele proporciona um lucro suplementar, ou seja, o de ser percebido e de se aperceber como perfeitamente desinteressado e isento de qualquer uso cínico ou mercenário da cultura. (...) O termo investimento deve ser entendido no duplo sentido de investimento econômico e de investimento afetivo que lhe é atribuído pela psicanálise ou, ainda melhor, no sentido de *illusio*, crença, *involvement* e engajamento no jogo que é o produto do jogo e produz o jogo” (2008:83).

⁶⁸ Em 2011, quando comecei essa pesquisa, estive no galpão da galeria Fortes Vilaça, na Barra Funda, em São Paulo. A ideia era conhecer e entrevistar a *art dealer* Marcia Fortes (o que ocorreu um ano depois em sua residência em Higienópolis), que substituiu Marcantonio Vilaça e Carla Camargo à frente da galeria aberta em 1994. Me lembro de ter cometido uma gafe inicial e ter me referido ao espaço da Vila Madalena como uma “loja”, o que produziu uma irritação da galerista que respondeu com veemência imediata: “Não somos loja, sou uma produtora cultural, represento artistas e os ajudo a projetar suas carreiras!”

forma entusiasmada a história de sua galeria, tendo destacado como pensou em um espaço diferenciado do que havia na cidade, assim como os envolvidos:

Você já viu como são as galerias no Brasil? Todo mundo pega uma casa, um prego, bate lá... Daí não tem como ter nenhuma confiança no que eu estou comprando, o porquê, para que... Eu vim da FAAP, tinha uma mentalidade de fazer algo para o futuro. (...) A gente queria uma galeria sem fins lucrativos. Queríamos criar um espaço como um centro cultural. A empresa apoia e vende obras de arte, mas não é o objetivo. A comercialização será uma consequência. (...) Eu queria fazer um concurso e chamar vários arquitetos para ver qual é o projeto que atende a vida futura da galeria Sadalla. (...) No final a gente teve cinco projetos, de cinco renomados arquitetos. Eles comentaram que nunca tinham sido procurados para desenhar uma galeria. (...) O prédio ainda existe e é na Rua Estados Unidos. É inteira branca com estrutura industrial, piso de madeira, uma influência das galerias norte-americanas. Ele introduziu aço, concreto e vidro. Daí eu fui procurar os especialistas. A parte de iluminação, eu fui em todas as fábricas, queria saber qual a iluminação certa para não prejudicar as obras... (...) Tinha uma área para a projeção de filmes, uma exposição no andar de cima, e outra no andar de baixo. Eu chamei artistas para sugerirem referências. (...) Foi bárbaro, foi muito gostoso (...) Eu não entendia nada, mas queria abrir esse espaço que nasceu como sendo um centro cultural, mas pertencendo a uma empresa privada [o grupo Sadalla]...

Se galeristas se viam como difusores culturais, como pensavam os críticos e curadores sobre o mercado de arte nos anos 70? Falava-se em “politizar o circuito” ou reinventá-lo, assim como em criar alternativas para uma arte às voltas mais com questões sociais que um produto fetichista das distinções sociais das classes ricas. Sobre essa questão, o crítico Ronaldo Brito escreveu num tom desencantado na revista *Malasartes*, em 1975:

Nos últimos anos, circuito e mercado de arte pareciam uma coisa só. (...) É preciso analisar os vários aspectos dessa ideologia de mercado que foi e ainda é dominante no circuito. É ingênuo supor que ela se reduza a uma questão financeira e que todo o seu jogo seja descobrir o que é vendável e o que não é. Para impor o seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito – artistas, críticos, colecionadores, *marchands* e público – e colocou-os a serviço de sua ideologia. (...) Há provavelmente urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, no nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora – sem prejuízo, é claro, do rigor de articulação interna do trabalho, quesito que me parece indispensável –, e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas (Brito 2005:53-54,59-60).

Além dos críticos, desde finais dos anos 60 alguns artistas mais vinculados a uma tradição que relacionava arte e vida (e refutava por sua vez arte como objeto mercantil), ou ainda que estivessem inclinados ao marxismo e antipatizados do capital

yankee no país, assim como reativos ao estatuto dos museus, produziram uma arte crítica da aura dos objetos artísticos consagrados no interior dos seus cubos brancos.

Dentre vários, destaco o trabalho de Paulo Bruscky, artista experimental às voltas com mídias distintas como o vídeo, fotografia, arte postal e a poesia visual, desfilou em 1978 pelas ruas de Recife com uma placa no corpo com os dizeres: “O que é arte? Para que serve?” Outro nome imediato é o de Hélio Oiticica que com os seus parangolés afirmou que o museu era o corpo, fez incursões pelas favelas traduzindo-as em seus penetráveis, “enamorado-se” politicamente de um bandido, Cara-de-Cavalo, e o elogiou em 1966 através do famoso trabalho “Seja marginal, seja herói”. Mas é também Oiticica quem defendera a abertura crítica ao mercado, problematizando-o e evocando “consumir o consumo”, ao invés de refutá-lo.

Por fim, Nelson Leirner também é um nome fundamental para pensar nas interseções tensas entre circuito e mercado. Como vimos, quando fazia parte do coletivo REX nos anos 70, Leirner já havia realizado um *happening* que teve a duração de 8 minutos, no qual disponibilizava marretas para o público “roubar as obras” do grupo que estavam chumbadas nas paredes de uma galeria improvisada. Posteriormente em obras como “*Royal Straight Flush*” e também em seus “*Mapas Mundis*”, assim como nas ironias com artistas importantes da história da arte (como Lucio Fontana e Mondrian), o artista lia criticamente a orquestração econômica do circuito e os rumos da internacionalização do mercado de arte a partir dos anos 90. Destacando o humor presente nos *hobbies* e burlas na obra do artista, Lilia Schwarcz comenta uma de suas obras:

Já em 5 de maio de 1980, Nelson Leirner abria uma exposição na Múltipla de Arte Ltda., anunciada a partir da foto de um *royal straight flush*. O título já denunciava a operação – “*Pague Para Ver*” –, assim como o que dizia o convite/anúncio. Nele estavam bem apresentados todos os lados desse mercado (que por vezes se faz de dublê de uma “academia invisível”): o artista, o *marchand* e a crítica, o produto (sua dimensão, estética), o seu preço (devidamente calculado) e finalmente o público. De reboque iam todos: a galeria que visava o lucro, o público ignorante de arte, o *marchand* interesseiro e o próprio artista que fazia de sua arte mercadoria (Schwarcz 2012:94).

Em outras duas obras, uma em que aborda a globalização, e em outra a atuação da famosa *auction house* Sotheby’s, Leirner é novamente visto sob o olhar da antropóloga:

Pensemos nos Mapas Mundis de Nelson. Preenchidos por muitos *stickers* – de Mickey, Minies, Pato Donald, Pio-pios, Caveiras, Papai Noel – e todo tipo de símbolo consumível, dispostos dessa maneira, em abundância, eles perdem seu caráter decorativo primeiro, para ganhar homogeneidade, fundo e forma. A fronteira política e geográfica passa a ser feita deles, que denunciam de um lado a suprema globalização – desse mundo que pasteuriza o diferente – de outro, o lado lúcido dessa expansão. De um lado, tudo parece ter virado o mesmo; de outro, visto de perto “tudo parece diverso”. É assim também na imensa sequência Sotheby. Se o nome é sinônimo de “alta cultura”, se a casa de leilões simboliza a boa elite que por lá desfila, da maneira como é tratada por Nelson, a instituição perde sua aura, para se transformar em objeto; ele próprio arte. (...) Se o interior do catálogo oferecia objetos à venda, agora o catálogo é ele próprio arte que se vende. Operação de metonímia, nela há burla e parodia. Trata-se, sob novo ângulo, de “desconfiar” das artes do mercado, mas de se “fiar” pelas perspectivas estéticas que ela anuncia” (Schwarcz 2012:95).

À deriva entre crises, e enquadrado em debates por críticos, curadores e artistas, o mercado é obrigado a novos devires para dentro do país. Nesse contexto que Minas Gerais e outros estados começaram a despontar, inexpressivos que eram nas décadas anteriores com relação ao fornecimento de artistas para as demandas insurgentes. Se os galeristas e curadores do Rio e de São Paulo descobrem a produção de outros estados, assim como despontam novas galerias nas periferias do país, São Paulo ainda era “o mundo” cá dentro de casa, galeristas como Thomas Cohn cada vez mais migrariam para a “cosmoroça” paulistana na década da virada.

3.2 – Marcantonio

Marcantonio Vilaça (Ver prancha 33, figura 105), então um jovem colecionador nos anos 80, que morava em Brasília e que havia vindo concluir seus estudos em Direito na Universidade Mackenzie em São Paulo, se tornou um capítulo importante na história do mercado primário de arte brasileiro. De certo modo, se poderia dizer que Marcantonio representa a passagem de um perfil de agenciamento de obras de arte moderno para outro contemporâneo. Menos *marchand* romântico vendedor de sociabilidade e patrimônio entre elites fechadas entre si, e mais *art dealer*, ágil e conectado com o mundo globalizado, Vilaça rapidamente construiu uma rede poderosa e singular despertando admiradores e inimigos fiéis.

No entanto, sobretudo após a sua morte, foi construída toda uma “mitologia” quase hagiográfica em torno de sua *persona*, mas sempre bastante ambígua. Amado e

odiado por muitos, congratulado como quase um “Moisés” que abriu o mercado para os artistas brasileiros no Exterior, por outros, mas também considerado inescrupuloso e antiético por seus detratores, Marcantonio Vilaça foi definido pelo jornalista Celso Fioravante, a “pimenta no mercado” nos anos 90 (Fioravante 2005:70).

Nascido em 1962 em Recife, ele era filho e neto de habitantes ilustres do bairro do Limoeiro, filho de Maria do Carmo e Marcus Vinícios Vilaça, professor de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, que sempre o incentivou no campo das artes plásticas e com quem adquiriu o interesse e paixão por este universo⁶⁹. A família mudou-se em 1976 para Brasília, quando seu pai foi convidado para trabalhar na área de política social da presidência da República. Marcantonio cogitou estudar Veterinária, mas cursou Direito na Universidade de Brasília, tendo terminado o curso na Universidade Mackenzie de São Paulo, já nos anos 80, quando então se mudou para esta cidade, motivado pela busca de um ambiente cosmopolita e por tensões com sua família.

Alguns dos seus biógrafos apontam através de um tom memorialista apaixonado e tentando demonstrar a existência de uma sensibilidade já vocacionada para o mundo das artes, que o futuro colecionador e galerista demonstrou interesse por esse universo desde a adolescência, (Ajzenberg 2003; Anjos 2006; Ceron 2006; Vilaça 2001). Aos 14 anos, Marcantonio ganhou de aniversário do seu pai a sua primeira obra de arte, uma xilogravura do artista pernambucano Samico (Ver prancha 17, figura 52), considerada por seus biógrafos a “alma máter” de sua coleção. Totalizando mais 500 obras, ela foi tida como uma das mais expressivas e respeitadas dos anos 80, marcada ainda por uma diversidade de materiais, estilos e conceitos, apontando desde nomes vanguardistas de sua geração como Ernesto Neto, José Leonilson, Vik Muniz, Nuno Ramos e Beatriz Milhazes, até referências consagradas de gerações antecessoras como Helio Oiticica, Franz Weissman e Lygia Pape.

Marcantonio cresceu num ambiente intelectual de intensa circulação cultural, sendo a sua casa frequentada por intelectuais e políticos como Gilberto Freyre, Marcos

⁶⁹ “Marcantonio Vilaça nasceu de madrugada, às 4h45 do dia 30 de agosto de 1962, numa família da assim chamada “aristocracia pernambucana”, gente com raízes na terra, orgulhosa de seu nome e de suas boas bibliotecas. A contração dos prenomes Marcos e Antonio é um sestro italiano. A família não tem origens na Itália, mas os pais acharam elegante lembrar o tempo dos cézares e centuriões. Do tronco materno vieram o dinheiro e uma vida financeira tranquila (...) Do lado paterno, Marcantonio herdou o apreço pela cultura.” (Moreschi 2009:33)

Maciel, José Sarney, Aloísio Magalhães, tendo inclusive trabalhado com este último. Consta que Marcantonio tinha interesse pela arte local, sobretudo pelas cerâmicas de mestre Vitalino, dentre outras produzidas no interior de Pernambuco, na região do Caruru. Quando resolveu investir no campo das artes, Marcantonio abandonou seu cargo como diretor da Algodoeira Palmeirense, empresa de indústria vegetal dos seus pais em que trabalhava em Presidente Prudente, para se concentrar em São Paulo. Passou então a acompanhar a produção de arte contemporânea visitando galerias e exposições, circulando entre o Rio de Janeiro e São Paulo, colecionando trabalhos e conhecendo ateliês de artistas brasileiros dos anos 80 e 90.

Foi no calor da redescoberta da pintura e do “*boom*” do mercado insurgente que Marcantonio encontrou as condições propícias para sua formação e destaque. Com o aquecimento da produção nacional efetivada por leilões e galerias importantes como a de Thomas Cohn no Rio, e a Subdistrito, do *marchand* João Sattamini em São Paulo, Marcantonio foi entrando devagar na cena, colecionando obras, visitando ateliês de artistas, fazendo amizades com outros colecionadores como Janete Costa e Gilberto Chateaubriand, filho do importante mecenas patrono do MASP, Assis Chateaubriand (Vilaça 2001:28).

Marcantonio obteve bastante destaque no ambiente das artes visuais carioca e paulistana nos anos 80 e 90. João Sattamini, galerista da Subdistrito, se tornou um grande amigo do colecionador nos anos 80, tendo sido um dos seus mentores e incentivadores (Ceron 2006:180-181). Beatriz Milhazes, Nuno Ramos, Lygia Pape e Rosângela Rennó são alguns outros nomes que se seguiram neste esteio, artistas que se tornaram amigos do personagem e que através de sua atuação obtiveram relevo e visibilidade no cenário nacional e internacional.

Jac Leirner, uma das artistas representadas por Marcantonio comentou suas memórias da amizade e da parceria profissional que obtiveram quando eu a entrevistei para a pesquisa. Revelando um pouco da relação personalista entre artistas e galeristas, Leirner afirma:

Eu comecei a trabalhar com ele em 92. Eu tinha feito Veneza, já tinha exposições nos EUA inteiro, ele veio como um super galerista. Eu já conhecia todo mundo, mas a gente se deu muito bem. Foi uma bela parceria. (...) Ele tava lá fora, mais Estados Unidos, isso era meio inédito. (...) Mas o Marcantonio tinha tamanha desenvoltura, charme e paixão pelo que ele fazia. (...) Ele levou isso tudo lá para fora e isso foi inédito. Eu acho que ele foi um dos caras que colocou o Brasil no mapa. (...) Meu negócio era com o

Marcantonio. Ele morreu, tchau. Aí eu fiquei uns cinco anos sem galeria. Ninguém me chamou.

Sua rápida inserção no campo artístico brasileiro permitiu que, logo em 1987, ele se tornasse membro do conselho consultivo e posteriormente diretor da *Revista Galeria*, publicada entre 1986 e 1992, e considerada uma das mais importantes publicações para o debate crítico e a divulgação da arte contemporânea brasileira dentro do país. Nela, Marcantonio escrevia esporadicamente críticas de arte, assim como em periódicos nacionais (como a *Folha de São Paulo*), tendo obtido premiações por algumas delas concedidas pela Associação Paulista de Críticos de Arte (Azjemberg 2003:68).

No final dos anos 80, Marcantonio voltou ao Recife e abriu com o apoio de sua irmã e de algumas amigas a galeria Pasárgada, em Boa Viagem, com a pretensão de incluir Pernambuco no mapa das artes do país. Na Pasárgada, ele exibiu nomes da geração 80 como Leda Catunda, Luiz Zerbini e Beatriz Milhazes para o horror da imprensa local que hostilizava a “invasão estrangeira” na cidade, ao lado de nomes locais com quem também trabalhava, como José Patrício e Alexandre Nóbrega⁷⁰. É também atribuído a Marcantonio o interesse em conhecer e divulgar a arte latino-americana, ainda bastante ignorada e estereotipada pela crítica e pelo mercado, como vimos, considerada “arte cucaracha”, ainda pouco visível nas grandes feiras internacionais nos anos 80 e 90.

Convidado pela galerista Karla Camargo para uma parceria comercial, Marcantonio abriu a galeria Camargo Vilaça na Vila Madalena, bairro repleto de jovens *yuppies* colecionadores naquele ano de 1992⁷¹. É a partir desse período que ele começou

⁷⁰ Vale notar que já existia toda uma tradição regional de pintura em Recife, como demonstra a tese em Antropologia Social defendida pela USP de Eduardo Dimitrov (2013:13-16). De acordo com o autor, entre os anos 1920 e 1970, se configurou uma produção elogiosa da tradição pernambucana que era criada, consumida e estimulada por artistas, colecionadores e intelectuais locais. Os artistas recifenses olhavam para o cenário nacional das artes ora tentando afirmar sua singularidade (de forma bastante “bairrista” por sinal), ora tentando se integrar um escopo mais amplo da arte brasileira. Esta produção artística teria ainda sido instrumentalizada na conformação de imaginários sobre “cultura popular” e “folclore” pelos intelectuais locais num debate ampliado sobre uma suposta condição periférica desse grupo em contraposição àquela “central”, advinda das cidades do Rio e de São Paulo. Marcantonio Vilaça certamente teria conhecimento desta problemática e sua tentativa de produzir um intercâmbio entre artistas cariocas, paulistas e pernambucanos através da galeria Pasárgada estaria em consonância com esse ambiente de orgulho regionalista.

⁷¹ De acordo com Canton (2009), a opção de Marcantonio e Karla Camargo de abrirem sua galeria na Vila Madalena é devido ao fato de que em meados dos anos 90, em plena crise do governo Collor, o bairro era considerado jovem e alternativo, com potencial de venda de obras de arte para a classe média com potencial colecionista que frequentava a região.

a projetar a carreira de alguns dos artistas brasileiros mais conhecidos no país e no Exterior na atualidade, nomes da geração 80 e dos anos 90, como Vik Muniz, Ernesto Neto, Beatriz Milhazes, Daniel Senise e Adriana Varejão. Artistas latino-americanos também foram representados pela Camargo Vilaça, que através de Marcantonio vendeu muito da produção brasileira pelo continente, sobretudo em países como a Venezuela e o México.

Durante os anos 90, já tendo se tornado conhecido e respeitado entre os pares, Marcantonio passou a frequentar com regularidade a Bienal de Veneza e se tornou membro do comitê da mesma. É nesse momento que sua galeria passa a integrar espaços centrais, como a Documenta de Kassel, construindo uma rede de relacionamentos que projetou a Camargo Vilaça e seus artistas nas principais feiras do mercado internacional. Seu sucesso produziu muitas rivalidades, dentre elas a de Thomas Cohn, principal nome do mercado, galerista que realizava ao lado de Luisa Strina o tímido movimento de internacionalização existente até então.

Quando Cohn levou sua galeria para a cidade de São Paulo, em 1997, alguns dos artistas representados por ambos os *marchands* foram envolvidos em intrigas e tensões e tiveram que optar em qual das galerias permaneceriam (Ceron 2006:186). Esse foi o caso, por exemplo, da artista Adriana Varejão, que já possuía “rusgas” com Thomas Cohn, e aproveitou o momento para migrar para a Camargo Vilaça.

Thomas Cohn relatou um pouco de sua relação com Marcantonio quando o entrevistei em seu apartamento em Higienópolis, São Paulo. Para o galerista, Marcantonio era talentoso, mas bastante inescrupuloso:

Olha, o Marcantonio e eu tínhamos algumas coisas em comum e talvez essa foi a razão de brigarmos tanto. E posso dizer que o Marcantonio queria ser o Thomas Cohn de São Paulo. Tanto é assim que se você for ver o programa dele, você vai ver que os artistas são os mesmos. (...) Agora, o Marcantonio tinha várias vantagens contra mim. Uma: fontes inesgotáveis de dinheiro. Duas: que era muito mais novo que eu. Ele tinha uma facilidade de ir para todos os lados, o que era mais difícil para mim. (...) Ele tinha uma dinâmica assombrosa, fez um trabalho excelente em promover a arte brasileira no Exterior. Isso é indiscutível e eu jamais discutirei. Meus problemas com ele era por sua ausência de escrúpulos. Tirou artistas de galerias, coisas que eu jamais fiz! (...) O Marcantonio, que era mais novo que eu, pertence a uma geração onde os escrúpulos ficam de lado. (...) Bom, nesse sentido ele nos fez mal.

Polêmico, amado ou detestado por suas posições questionadoras e seu humor *witty*, Marcantonio já havia conquistado seu espaço entre os principais artistas e

curadores de importantes instituições, sobretudo por suas doações de acervo em comodato para auxiliar a composição de acervos importantes como os do MAC-USP (cuja parte da coleção advém também da doação do MAM-SP por seu mecenas e diretor Ciccillo Matarazzo) e do MASP, instituições que admirava e que acreditava serem centrais na difusão e educação do grande público, de modo a deselitizar o campo das artes.

Sobre o estilo agressivo e bem humorado do galerista na relação com seus artistas e colecionadores, a artista Leda Catunda narrou um pouco dessa história quando conversamos em seu ateliê no Butantã, São Paulo, em 12 de julho de 2013:

Isso foi em 87. Eu tinha 26 e ele 24 anos. Ele não tinha ideia de onde isso ia levar. Ele era o cara que trabalhava com o pai, tinha uma rancharia, uma coisa de algodão. (...) Marcantonio vinha nas galerias comprar arte contemporânea, mas não tinha esse monte de dinheiro, foi montando uma coleção. (...) Ele conseguiu se associar ao Padilha naquela revista *Galeria* (...) Não, você não pode ter uma galeria e uma revista. Porque a sua revista fala bem da sua galeria. Daí ele largou a *Galeria*. (...) O Marcantonio ligava para as pessoas de uma forma agressiva e formou quase que uma religião de arte contemporânea, e as pessoas tinham que comprar correndo. Eu achava incrível aquilo porque eu via ele vender obras pelo telefone, criando uma ansiedade astronômica nas pessoas. E estava de plantão na galeria sempre. (...) Se ele achava que era muito bom ele corria para o telefone e falava “Eu estou com um trabalho muito bom. (...) Mas você tem que vir hoje à tarde porque senão amanhã eu já terei vendido para outra pessoa.” (...) A relação dele com a gente era de amizade, pessoal, e ele acompanhava o trabalho, tinha uma coisa que ele me deixava louca porque me ligava várias vezes e dizia assim: “Poderosa! Como você está? Você foi selecionada para Nova York e Paris, como consegue?” (...) Aí então ele me ligava e dizia: “Leda, sua derrotada!” E me jogava no chão. (...) E teve caso de curador ligar para o Marcantonio. (...) E nem por isso ficou milionário. Ele chegou a fazer com que alguns artistas tivessem valores bem altos, mas não era esse o objetivo, era um amor legítimo que ele tinha.

Carismático e entusiasmado, Marcantonio financiou a produção de muitos artistas em crescimento em que ele acreditava por seu potencial, como o caso de Nuno Ramos, para citar um exemplo, tendo investido ainda na recuperação e projeção de artistas de gerações anteriores, como Lygia Pape e Mira Schendel. No entanto, quando se desiludia com alguns dos seus artistas, como foi o caso do Daniel Senise, seu “ex-queridinho”, o galerista pernambucano era mordaz em seu movimento de relegá-los ao ostracismo.

Quando entrevistei Daniel Senise em seu ateliê na Lapa, Rio de Janeiro, em 28 de março de 2013, o artista me contou um pouco de sua relação com Marcantonio, para quem ele era uma pessoa com muita energia, mas sem ética profissional:

Marcantonio era um cara expandido, viajava, ia atrás, ele pegava os artistas que ele queria e ele ia um pouco além da ética. (...) Escrevi uma carta para o Marcantonio dizendo que eu ia trabalhar com Thomas Cohn em São Paulo. Não foi uma coisa talvez em termos estratégicos muito inteligente para mim porque eu arrumei um inimigo super forte. Então ele desse momento em diante passou a me limar totalmente em todas as situações. Tinha uma colecionador super importante que me ligava, que vinha aqui, estava conhecendo o meu trabalho. (...) Ele me ligou assim: hoje eu vou conhecer o Marcantonio e no dia seguinte ele não me ligou mais. (...) Na minha segunda exposição com o Thomas [Cohn], o Charles Cosac veio aqui. O Charles ficou muito amigo do Marcantonio. E falou para mim: Olha cara, você vai fazer a melhor exposição da sua vida e a crítica vai ser um c... Você tem que ficar bem com Marcantonio.

Num tom apologetico, Ajzenberg (2003:20) afirma que Marcantonio buscou inserir a produção nacional no exterior através da defesa de uma “arte sem fronteiras” que fosse não apenas contemporânea, mas cosmopolita e multicultural. Outrossim, Marcantonio tentou equiparar a arte brasileira à produção internacional presente em feiras e bienais que participava, se atualiza e criticava, criando conexões com o mundo latino e ibérico ao trazer artistas argentinos e portugueses para serem representados por sua galeria e também para sua coleção pessoal⁷².

Vale notar que seu estilo agressivo promoveu certa abertura e o amadurecimento de um mercado interno para a arte contemporânea brasileira, antes basicamente voltada para obras vinculadas à tradição modernista ou antiquária. Dentre seus clientes, ele afirma em entrevista disponível na compilação de textos organizada por seus pais após a sua morte (Vilaça; Carmo 2005:185), estavam banqueiros, colecionadores, diretores de museus, professores, intelectuais, advogados e jornalistas. O preço de suas obras, afirmam seus pais, era concebido através de critérios vigentes no mercado naquele momento, tais como o lugar da exposição, a quantidade de obras que o artista realizava, a demanda das exposições internacionais, além da ida em feiras para se equiparar aos padrões de vendagem. É também atribuído a Marcantonio ter sido um dos primeiros galeristas a venderem obras a prazo, parceladas com descontos de acordo com o perfil do colecionador ou a destinação da obra em questão.

⁷² Sobre a “arte sem fronteiras” que, de acordo com Azjemberg, Marcantonio objetivava, Márcia Fortes (2005:61) aponta uma opinião similar sobre o olhar transnacional e cosmopolita de Marcantonio através da sua coleção: “Escapando à representação de nacionalismos, o conjunto dessa coleção integra manifestações da arte local e estrangeira, traçando interseções pertinentes entre as produções particulares de artistas de distintos países. É um universo que oferece a experiência de trafegar por entre comparações multiculturais, notando elos e contrapontos entre uma Rosângela Rennó e uma Doris Salcedo, uma Beatriz Milhazes e um Lari Pitman, um Charles Long e um Ernesto Neto, um Amilcar de Castro e um José Pedro Croft.”

Tive a oportunidade de conversar com o colecionador Miguel Chaia, em sua residência na Vila Mariana, em São Paulo, no dia 20 de agosto de 2012, quando me relatou um pouco de sua relação com Marcantonio e sobre seu estilo de venda de obras de arte:

Na verdade o que o galerista faz é botar uma lente de aumento na arte. (...) O galerista é um educador na área da arte. Ele constrói olhares. Uma outra característica que eu acho importante no galerista é que ele derruba valores. Derruba valores de colecionadores, derruba valores de museus. Pode até derrubar valores do próprio artista. Para reconstruir, né? O Marcantonio, por exemplo, era um derrubador. Te exigia que você criasse um novo olhar. (...) São muito raros os que fazem isso. (...) Eu vou te falar agora como sociólogo. O período na Camargo Vilaça foi importante, de expansão de um esforço inicial para uma expansão internacional. (...) E o mercado estava em formação. E base dessa atuação é o conflito mesmo. Essa é a base. Porquê? Porque ele entrava em confronto com outros galeristas. (...) Um dia ele falou: Miguel, compra essa Beatriz [Milhazes]? Eu disse: Amanhã eu penso. E ele: Porque você tava em dúvida? Você bobeou e eu já vendi para outro. Ele era assim. (...) Ele tinha uma afeição muito grande por mim, pela minha mulher e pela Lia. (...) Você tá perdendo uma oportunidade! Então, mais de uma vez, levei esporro dele. Se ele tava orientando é porque é bom. (...) O Marcantonio tinha uma coisa de incentivar, de pesquisar.

Marcantonio foi ainda um crítico mordaz da Bienal de São Paulo. Considerava essa instituição provinciana e com uma estrutura arcaica, tendo feito também severas críticas ao governo do presidente Fernando Collor de Mello, sobretudo quando houve em sua gestão o desmonte de instituições importantes como a FUNARTE e o MinC. Em sua retórica inclusiva e democrática, o galerista acreditava que o país precisava de uma política cultural séria, que apontasse para democratização da arte de forma educativa e inclusiva, de modo a permitir novos quadros de distribuição de renda.

Alguns autores que escreveram memórias da personagem para mostras rememorativas, como Ajzenberg (2003:19), identificam uma grande sensibilidade e interesse pela produção nacional presente no gosto híbrido⁷³, contraditório e irregular de sua coleção, o que indicaria uma personalidade inquieta e insatisfeita com as tendências. Já para o curador Lauro Cavalcanti (2005:93), o sucesso profissional de Marcantonio era decorrente de sua *expertise*: olho de curador, entusiasmo pelo novo, coragem de investir em bens simbólicos, cartografia do campo artístico, trânsito entre os

⁷³ A ênfase de Marcantonio na contemporaneidade em sua coleção é para a galerista Márcia Fortes (Vilaça 2005:63) a marca de uma sensibilidade desancorada e fluída, pluralista, caleidoscópica. Sobre o conceito de contemporaneidade no colecionismo de Marcantonio, Fortes (Vilaça 2005:62) afirma: “E a contemporaneidade é uma condição de mil folhas. É um lugar onde a visão do mundo já não se dá no singular, não se edifica sólida e certa, mas através da coerência de um conjunto de visões, um caleidoscópio de possíveis ângulos. Marcantonio levava o caleidoscópio no bolso, fazendo uso dele como uma extensão do seu olho.”

coleccionadores, e a construção paulatina de uma pedagogia do gosto e de uma visualidade brasileira no mercado internacional.

Meio dândi⁷⁴, meio “padinho”, tido como “Senhor de Engenho”⁷⁵ em alguns círculos artísticos e intelectuais de São Paulo, Marcantonio gostava de provocar a elite quatrocentona ao afirmar suas origens e a antecedência da “civilização pernambucana” sobre a paulistana. Para além do eixo Rio-São Paulo e das idas para Pernambuco, o galerista realizava viagens internacionais frequentemente visando alçar este mercado que representava mais de 50% do foco da galeria Camargo Vilaça, tendo trazido nomes europeus e americanos de destaque na época, como Charles Long e Anselm Kiefer, para serem representados no país.

Sua entrada internacional era tão intensa, perto do que outros galeristas brasileiros tinham obtido no Exterior, que o colecionador já era nos anos 90 um dos organizadores e membro da comissão julgadora de novos projetos da feira ARCO Madrid, além de embaixador na América Latina na aclamada feira suíça Art Basel, o que garantia o direito da participação vitalícia de sua galeria no evento. Ainda em seu furor polemista, Marcantonio questionava a inoperância das elites⁷⁶ à frente das instituições culturais, a estrutura arcaica e a pouca difusão da produção cultural nacional dentro e fora do país. Alçando-se a uma espécie de “embaixador” da arte contemporânea brasileira nas principais feiras e galerias internacionais, visibilizou e

⁷⁴ Ao afirmar o dandismo de Marcantonio me inspiro na conceitualização proposta por Charles Baudelaire (2012:13-14) para quem o dândi é: “O homem rico, dedicado ao ócio e que, mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado, desde a juventude, a ser obedecido; aquele, enfim, que não tem outra profissão que não a da elegância, gozará sempre, em todas as épocas, de uma fisionomia diferente, inteiramente à parte. (...) Dispõem, assim, a seu bel-prazer em grande quantidade, de tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. (...) Se falei de dinheiro é porque o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem de suas paixões um culto; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante; ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais.”

⁷⁵ “Referência às raízes pernambucas e às elites que, no passado colonial da região nordestina, fizeram fortuna por meio da exploração do braço escravo nas lavouras de cana-de-açúcar. Ele se divertia com esse apelido. Apontava uma grossa coluna existente no centro do espaço expositivo de sua galeria e, olhar, brincalhão, sentenciava: Você pensa que isso é uma coluna? Pois não é. É o tronco onde chicoteio meus artistas escravos. (...) Sabia-se herdeiro de uma família há muitas gerações identificada com a cultura, a arte e o colecionismo” (Moraes 2001: 38-39). A autora chama Marcantonio de “déspota esclarecido” por seus critérios de museólogo aliadas a sua habilidade de diplomata e pragmatismo de um administrador de empresas.

⁷⁶ Sobre o gosto colecionista das elites de sua época, Marcantonio (Vilaça; Carmo 2005:184) afirmou em entrevista: “Agora, pega um quadro do Picasso, tira o nome dele e mostra para essa elite burra que temos aqui. Eles vão achar um horror porque eles querem é pintura clássica. Arte contemporânea é um biscoito fino, é difícil.”

alçou cifras inovadoras para essa produção, de forma mais intensa que a das tímidas políticas governamentais de difusão oficiais.

Marcantonio possuía vários aliados de peso. Homossexual⁷⁷ assumido, tinha muitos amigos gays com intensa influência no campo das artes e na sociedade paulistana, como era o caso do falecido colecionador João Sattamini, do curador Paulo Herkenhoff e de Charles Cosac, responsável pela editora Cosac Naify, voltada inteiramente às artes, que surge nos anos 90. É também nessa década que Marcantonio entra com força nos Estados Unidos criando parcerias e convênios com galeristas interessados em arte brasileira e latino-americana, como Jay Jopling, Olga Viso e Rosa de la Cruz. Em Portugal, Marcantonio se tornou bastante amigo do galerista José Mário Brandão que lhe ajudou a difundir a arte brasileira naquele país.

Numa conversa em seu ateliê no Centro do Rio, no dia 30 de agosto de 2012, o artista Ernesto Neto me narrou um pouco de sua “descoberta” pelo marchand, de sua amizade com galeristas estrangeiros como Jay Jopling e Rosa de la Cruz, do conflito com Daniel Senise e como foi seu crescimento no circuito e no mercado:

O que acontece é que o Jay Jopling veio para São Paulo. Então o Jay queria o meu trabalho. (...) Marcantonio abriu um caminho. Marcantonio disse: “cara, vamos investir nesse cara aqui. Marcantonio já achava meu trabalho do caralho. Só que eu estava no limbo, entendeu? Quando eu apareci, eu era o acontecimento, porque já tinha a Jac [Leirner]... (...) Quando Marcantonio morreu eu era um dos *tops*, entendeu? Estava lá no alto. Mas eu comecei lá embaixo, junto com a galeria... (...) Marcantonio tinha uma coisa assim: toda feira que ele ia, cada vez mais ele sempre me ligava para dizer que o que estava acontecendo na feira em geral, para dar boas notícias... “Fulano viu e

⁷⁷ Sobre a homossexualidade de Marcantonio, Márcia Fortes (2012) afirmou que esse teria sido um dos motivos pelo qual o galerista teria vindo para o Rio. Na entrevista ela afirmou: “Quando eu conheci ele morava em São Paulo. Já vivia em São Paulo. Marcantonio não era muito de apresentar sua família. Eu era muito próxima dele e mesmo assim... Enfim, ele é um cara que era gay e família muito careta e tal. Ele adorava família dele, mas era a vida dele aqui, ele não falava disso não...”. Sobre a possibilidade de Marcantonio agenciar sua homossexualidade na afirmação de sua atuação como galerista, se ele usava sua identidade gay como um marcador para se inserir no campo, Leda Catunda (2013), também na entrevista que me concedeu afirmou que não era o caso: “Acho que ele é um exemplo. Homossexual e na verdade isso não tem uma relação com a personalidade dele. Até eu achava que ele queria muito e conseguiu se sobressair diante da família, curtir um poder, aonde eles jamais esperariam... Porque eles [os pais de Marcantonio] tinham poder em Pernambuco, Brasília e tal... E ele entrou porque era da arte e da cultura e ganhou um espaço que depois os pais foram obrigados a reconhecer. (...) Ele viajava para Recife e ficava muito mais gay. Eu não entendia. (rs) Começava a ver e a gritar, porque era uma coisa muito própria, dele assim e tal. Mas em relação à arte, não. Ele realmente, como o que eu penso, ele focava no trabalho...” Sobre o mesmo tema e questão, Ernesto Neto (2012) acha que é possível que ele tenha eventualmente se valido de sua sexualidade para se articular: “Então ele ouvia: “Marcantonio, você tem que se casar...” (...) Então ele saiu fugindo mesmo. (...) Mas essa história existia e essa coisa gay nesse meio de arte em Nova York era muito mais forte... Então é bem possível que esse lado gay tenha ajudado ele nessa área das artes plásticas. (...) Mas ele foi chegando ali, pela América Latina... Ele foi chegando à Madri e a Nova York, entendeu?”

adorou o seu trabalho”... Ou então, “fulano de tal comprou (...) Você sabe quem é fulano, Ernesto?” Você sabe quem é blá, blá, blá, Rosa de la Cruz? (...) Ele gostava de mostrar para você a importância das pessoas. (...) Carisma... E o Marcantonio falava o que pensava, entendeu? (...) Ele chegava, pegava um avião econômico do meu lado indo para sei lá, Espanha, daí ele ia lá para o hotel, tomava um banho e já tinha um monte de visita agendada, visita à coleção tal, visita ao artista tal, ele visitava artistas e colecionadores, sabe? Ele almoçava com crítico de arte, sei lá o que ele fazia, mas ele já chegava com uma agenda completa, estava informado de tudo o que estava acontecendo e querendo fazer as coisas com esse ritmo. Tinha uma alta responsabilidade com a cultura brasileira, sacou? (...) Ele estava inchado porque tinha que tomar cortisona, sabe? Estava trabalhando muito... (...) Fiquei muito amigo dele. (...) É que quando Thomas Cohn foi para São Paulo rolou um puta conflito porque ele expunha os caras lá em São Paulo. Então teve esse conflito com o Daniel, cara, a única coisa que o Marcantonio me falou era que ele estava de saco cheio do Daniel, que o Daniel era uma estrela e tinha pessoas que eram muito mais legais com ele, que tinham menos nome e precisavam dele.

Márcia Fortes (Ver prancha 33, figura 104), jornalista radicada em Nova York, e namorada do prestigioso galerista Jay Jopling da galeria White Cube, foi uma das responsáveis por ajudá-lo a entrar no mercado americano, através do agenciamento de nomes como o do artista Vik Muniz, para citar um exemplo mais conhecido. Márcia e Marcantonio se tornaram amigos íntimos (o que foi determinante para que ela assumisse a galeria Camargo Vilaça após sua morte). Na época, Márcia trabalhava como jornalista *freelancer* da área cultural, fazendo resenhas de exposições de arte em Nova York, onde morava com o artista Carlos Belivacqua, seu primo e namorado. Marcantonio tinha visitado o ateliê do artista e adquirido uma obra, tendo jantado com o casal posteriormente em São Paulo, quando começou a amizade. Márcia Fortes me relatou suas primeiras memórias de Marcantonio, quando a entrevistei em seu apartamento em Higienópolis, São Paulo, em 4 de junho de 2012:

Conheci o Marcantonio em 89 ou 90. Se não me engano em 89. (...) Daí ele [Carlos Belivacqua] falou: vamos jantar com esse colecionador que comprou uma obra minha e tal. Uma figura. Eu me lembro muito do Marcantonio na Avenida Angélica. A gente juntou pizza e aí rolou uma sinergia incrível e a gente se deu super bem. Ficamos imediatamente amigos, muito amigos. (...) A gente mostrava para o Marcantonio as coisas que estavam acontecendo em Nova York, levava ele nos ateliês dos artistas que eu achava interessantes por lá. (...) Ele era muito ambicioso no sentido positivo e no sentido negativo também. A ambição dele cresceu para além de onde o braço dele alcançava. Quando ele faleceu, a Camargo Vilaça tinha uma lista de 44 artistas, uma coisa assim. (...) Não que o Marcantonio tenha sido uma pessoa fácil, eu acho que ele era brilhante mesmo, tinha milhões de brigas, mas isso não é motivo para a desgraça de ninguém. (...) Ele tinha um puta olho, muito carisma...

Ao longo dos anos 90 eles trocavam muitas correspondências onde discutiam sobre novos artistas, os caminhos da galeria, dentre outros aspectos de sua vida profissional e pessoal. Numa série deles gentilmente concedidos pela galerista e aqui

selecionados, se pode observar o *frenesi* do agenciamento que desenvolvia, sua personalidade ora bem humorada, ora melancólica, e também o seu eventual mau humor com os personagens da cena:

NYC nem pensar... Estou de bode do mundo da arte. Jay, etc. (...) Quero distância, por ao menos agora. Vou ter que ir a L. A. na próxima semana e não estou com a mínima vontade de fazer nada. (...) Odeio Elizabeth Petibon. Essa pintura é típica de NYC moderninha. Para mim é completamente velha, chata, etc. Alexis Rochman é muito pretensioso. Não gostaria de trabalhar com ele. Creio que os outros nomes são bem legais. (...) Vou passar o final de ano em Maragogi. É uma praia maravilhosa que fica entre Pernambuco e Alagoas. Não quero saber de nada. Só sol e mar, compreende?" (São Paulo, 14/11/1996)

Muito trabalho, pouco dinheiro e nenhum amor. É duro, muito duro você se deparar com uma solidão crescente e não conseguir ver uma saída para um caso tão traumático. A galeria vai indo, apesar de todas as pressões no sentido oposto por parte de outros galeristas e alguns inimigos. As pessoas sentem muita inveja. Creio que é um sentido de destruição. De se opor a tudo que se faz de bom. Outro problema grave é a falta de apoio institucional e empresarial para a realização de qualquer evento. Eu cansei de ficar pedindo patrocínio para Deus e o mundo e ficar recebendo não e, logo em seguida, ver as mesmas empresas dando apoio a iniciativas de qualidade extremamente duvidosa. É fogo. (São Paulo, 17/11/1994)

Cara Marcia, a poderosa, Baby, I love you. (...) Quanto as sugestões de curadorias, me interessa a sobre pintura. (...) Boa viagem. Adoraria poder fazer esse *tour* com vocês. No entanto, tenho que ficar escravo dessa galeria. No dia 28 de junho vou a Caracas onde farei a feira Iberoamericana. Nada de especial. Penso que podemos trabalhar juntos em Madri ou Chicago, ok? (São Paulo, 22/05/1996)

Bom, por aqui estou finalizando os preparativos de minha participação em Chicago. (...) Vou entrar em Londres pela porta da frente com tapete vermelho. A Anthony d'Offay vai fazer a mostra (dezembro) com 3 artistas meus: Valeska, Ernesto e Nuno. Forte, não? (São Paulo, 15/04/1997)

Eu irei para Paris no dia 5. Estarei chegando a Berlim no dia 18 e ficarei até o dia 21. Não quero ir a Kassel na abertura. Volto ao Brasil no dia 25 e partirei para Caracas (feira) no dia 30. Como você pode ver é uma verdadeira loucura. (São Paulo, 03/06/1997)

Bom saber que você gostou da Espanha. Eu adoro. Acho que eles são bastante parecidos com os brasileiros. Espero que você já esteja falando alemão. Estude. Perua alemã é muito *chic*, viu?. (São Paulo, 11/07/1997)

Francis Alys (que fez um incrível sucesso em Londres, Frieze, etc) e Fabian Marcaccio vão dar um toque internacional. Meu objetivo, no entanto, é marcar presença com os brasileiros, estou selecionando obras realmente muito boas. (São Paulo, 12/08/1997)

Numa entrevista concedida à revista mexicana *Poliester* (2004:57), Marcantonio Vilaça afirmou que os compradores de sua galeria eram industriais e jovens profissionais liberais entre 25 e 40 anos, que as vendas para empresas e fundações privadas representavam um montante de 15% do total de vendas, e que por falta de recursos os museus brasileiros raramente efetuavam compras. Ao ser questionado sobre

o mercado nacional, afirmou em 1994 que São Paulo era o maior, seguido do Rio de Janeiro, tendo destacado o crescimento do setor em Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte e Curitiba. Na mesma reportagem, Marcantonio comentou que o Brasil sempre esteve sintonizado com a Europa, mas que devido à crise interna, as relações com os Estados Unidos, Canadá e com os países vizinhos da América Latina vem se tornado cada vez maiores, o que do seu ponto de vista tem se revelado através do crescimento da presença dos artistas brasileiros nas coleções privadas e dos museus norte-americanos e europeus.

Sintonizado com as novidades tecnológicas e com o recurso da difusão da arte brasileira pelas mídias sociais da internet, Marcantonio participou de um *chat* no portal do UOL, Universo Online, em 29 de junho de 1999. Nesse veículo se dispôs a responder perguntas sobre o mercado de arte para o público participante da conversa, tendo afirmado que o momento atual do mercado àquela altura era o melhor de todos decorrente da nova cena internacional. Vilaça afirmou ainda que não acreditava no surgimento de um *marchand* virtual, se propôs a visitar o ateliê de uma interlocutora que pediu avaliação do seu trabalho, declarou que mais valorizava a qualidade das obras de arte que a “pseudo-democratização” crescente, fez uma crítica ao colecionador argentino Constantini que chamou de “marqueteiro” ao comprar “*O Abaporu*”, de Tarsila do Amaral, dentre outras colocações. Mesmo adotando um tom “boa praça” não deixou de fazer críticas à elite consumidora de arte numa de suas respostas:

(18:21:09) Marcantonio Vilaça: Julia, isso é um problema da nossa elite que só frequenta o MoMA e não valoriza nem mesmo os museus locais, quanto mais as galerias. Muitas vezes a nossa galeria, por exemplo, expõe alguns nomes que ficaram muito conhecidos e só depois de 5 anos algumas pessoas passaram a ter interesse por esse artista. Uma das grandes estrelas da arte contemporânea, Rirkrit Tiravanija, tailandês de origem, expôs conosco uma obra em homenagem ao Hélio Oiticica que foi bastante execrada por uma parte da crítica. No entanto, depois do sucesso dele nas Bienais de Veneza e Johannesburgo, e sua individual no MoMA, voltaram a perguntar sobre o artista e saber como eu tinha descoberto o mesmo.

Depois de 22 anos de colecionismo e promoção da arte brasileira no mundo, Marcantonio Vilaça faleceu na virada de ano do dia 1º. de janeiro de 2000, na casa dos seus pais, vítima de um infarto fulminante. Sua morte foi envolvida em rumores e especulações maledicentes, sobretudo porque Marcantonio teria passado a noite numa festa de réveillon com os amigos antes de sofrer o ataque cardíaco. Márcia Fortes pôs fim à polêmica. Ao entrevistá-la em sua casa no bairro de Higienópolis em São Paulo, a galerista comentou que Marcantonio sofria de asma e vinha reclamando de um cansaço

intenso por conta das muitas demandas e viagens decorrentes da agenda do seu ofício. E vaticinou: “Marcantonio morreu de galeria”.

No dia 3 de agosto de 2013, entrevistei o pai de Marcantonio, o ex-ministro do Tribunal das Contas da União e ex-presidente da Academia Brasileira de Letras, Marcos Vinícios Vilaça. Fui recebido no apartamento da família na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, onde ao entrar pude identificar uma obra do desafeto Daniel Senise na sala onde conversamos. Extremamente receptivo e gentil, Vilaça me falou um pouco da trajetória do filho:

Chegava no apartamento dele em São Paulo e era quadro, quadro, tela, gravura. E depois isso se tornou uma obsessão. Ele não lia mais nada que não fosse arte contemporânea. A gente reagia a certas coisas que não gostava. (...) Ele era bom em línguas. (...) Não tinha dinheiro, Carla tinha, Carla que bancou, espécie de sociedade entre o capital e o trabalho. (...) Diz-se que em Pernambuco vale a teoria do balaio. Você sabe o que é balaio, não sabe? Você pega um bocado de caranguejo e joga num balaio. Aí eles começam a tentar subir e quando vão tentando subir um pega, puxa e bota para baixo. Então ele sofreu a teoria do balaio, como todos os pernambucanos que fizeram sucesso sofreram a teoria do caranguejo. (...) Só se vestia com Prada, Armani. (...) Trabalhava como um louco. Eu fui numa Bienal de Veneza e a diretora da Bienal me disse: este rapaz, seu filho, ele panfletava nas ruas das galerias, fazia panfleto. Depois tomava um banho, se vestia e estava lá na alta sociedade.

Após sua morte, o galerista recebeu diversas homenagens e condecorações como a Ordem do Rio Branco, outorgada pelo ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Tornou-se nome de praça em Bruxelas, na Bélgica, de escolas e galerias nordestinas, nome de sala no *Museum of Contemporary Art* de Miami e no Espaço Cultural Sergio Porto no Rio de Janeiro, assim como foi lembrado ao ter seu nome dado para dois dos principais prêmios de artes visuais brasileiras, o Prêmio CNI/SESI Marcantonio Vilaça de Artes Plásticas (lançado em 2004), e o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, do Ministério da Cultura (lançado em 2006).

3.3 – Senhoras e Senhores

Marcantonio Vilaça em sua breve, mas intensa passagem pela cena do mercado primário de arte contemporânea, talvez tenha sido mais cometa que estrela solitária. Em um mercado tradicionalmente formado por judeus imigrantes refugiados no país, alguns nomes expressivos nos anos 80 e 90 vinham de longa data. Originalmente uma

atividade marcadamente masculina, boa parte das mulheres⁷⁸ que tomaram a dianteira na cena acabaram por fazê-lo devido a um gosto pessoal pelas artes, mas também como a alternativa de um negócio próprio que contribuísse para sua independência do mundo profissional dos seus maridos. Esse talvez tenha sido o caso de Luisa Strina e Raquel Arnaud, duas “mãos de ferro”, cujas galerias fazem nesse ano quarenta anos de existência.

Luisa Strina (Ver prancha 32, figura 101), que em 2013 foi considerada ao lado do colecionador brasileiro Bernardo Paz (responsável pelo Instituto Inhotim, aberto em 2006 em Brumadinho, Minas Gerais) pela famigerada revista *Artreview* uma das 100 personalidades mundiais do mundo da arte, abriu sua galeria em 1974 (Joory 2014:65). Inicialmente uma estudante de psicologia, posteriormente aluna de cursos livres na Fundação Armando Álvares Penteado e na Escola Brasil, Luisa cogitou ser artista plástica. Anos depois, e por conta do seu casamento com o artista Wesley Duke Lee, surgiu a ideia de representar artistas, tendo sido a primeira mulher a contar com um grupo próprio como Luiz Paulo Baravelli (cujo ateliê se tornou o espaço da galeria Luisa Strina), Carlos Fajardo, Wesley Duke Lee, Babinski, José Resende e Nelson Leirner. Waltercio Caldas, Tunga, Rubens Gerchman, Cildo Meireles e o catalão Antoni Muntadas, primeiro artista internacional da galeria, vieram na sequência (Joory 2014:69; Pinheiro 2011). Luisa comenta que o jornalista Telmo Martino, do *Jornal da Tarde* (São Paulo), apelidou seu grupo de “*Strina boy’s*” (Moraes 2014:216). Hoje a galerista conta com artistas de prestígio internacional, como o islandês Olafur Eliasson, dentre nomes da nova geração brasileira, como Renata Lucas, premiada em 2004 com o prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça.

⁷⁸ A socióloga Ana Paula Simioni (2007) revela como a divisão social do trabalho no campo artístico sempre esteve relacionada a imaginários estereotípicos em torno da diferença entre os gêneros masculino e feminino. Como demonstra a autora, desde o século XIX havia uma divisão dos papéis e espaços ocupados por mulheres e homens no campo, o que é exemplificado, pela diferenciação na França entre turmas masculinas em escolas oficiais, e turmas femininas em aulas particulares cujas alunas “teriam êxito por sua pudicícia”. Simioni relata que apenas em 1986 a duras penas as mulheres conseguiram burlar a acusação de promiscuidade e frequentar a *École des Beaux-Arts* ao lado dos homens, o que desvelaria um medo da “feminilização” da profissão artística. No Brasil, na Escola Nacional de Belas Artes, as mulheres conseguiram adentrar espaços mistos com um pouco mais de anterioridade, mas recebidas com bastante preconceito como “amadoras” e “artistas mulheres” pela crítica da época. Evocar essa história nos permite outra entrada para pensar as trajetórias das mesmas, como eram entendidas no campo por críticos, colecionadores e artistas, além dos galeristas. Além da revalorização do feminino que se dá na profusão de novas artistas mulheres que surgem na última década do século XX, há o entendimento de uma sensibilidade diferenciada das mulheres para com o mundo da arte por parte de alguns galeristas, como Thomas Cohn, que segundo afirma Luisa Strina (Moraes 2014:221): “O engraçado é que eu e Thomas pegamos o avião para Porto Alegre para escolher os trabalhos do artista [Iberê Camargo], e Thomas estava aflito. Ele dizia que, como mulher, eu teria a primazia da escolha e iria escolher os melhores quadros, que ele seria prejudicado”.

Ao ser entrevistada pela crítica de arte Angélica de Moraes, Luisa Strina comenta as mudanças cruciais no campo decorrentes, dentre diversos fatores, da globalização, da internet e da crise do governo Collor:

Quando abri minha galeria, eu não tinha noção do que estava fazendo e de onde estava me metendo. Não tinha estrutura alguma, nunca tinha tido uma empresa. Mas deu certo. Porque o país era outro e também não tinha estrutura. Imagine que a galeria ficou um ano sem telefone porque não havia linhas suficientes no bairro. (...) Era tudo mais amador. A gente aprendia fazendo. Estávamos na época da ditadura. Nunca tive interferência direta na galeria, mas tinha sempre o medo de que houvesse. Havia ameaças. (...) Quando o Plano Collor aconteceu, eu estava em Nova York com uma exposição do Cildo Meireles. Não entendi direito o que tinha acontecido e achei que as pessoas só teriam 50 cruzeiros por dia. Achei que eu tinha ficado apenas com alguns metros de pano pintado. Fiquei apavorada, porque eu bancava os artistas, garantia salário mensal para todos os que eram do elenco da galeria. (...) A chegada da internet mudou tudo. Globalizou a arte totalmente. A velocidade dos negócios se acelerou. Antes, você enviava uma carta, que demorava quinze dias para chegar ao destino e outros quinze dias para ter resposta. Isso, quando chegava! Dessa forma, não havia condição alguma de articular uma exposição no Brasil com artistas vindos do exterior. Era impensável. Hoje o mundo está aqui dentro (aponta o computador sobre a mesa de trabalho). (...) Fui diretora de várias associações de galerias nos anos 1980 e 1990, mas elas sempre duravam pouco, no máximo três meses. Ninguém pagava, havia brigas homéricas e acabava. A Abact já tem cindo anos e está dando certo. É o resultado da profissionalização das galerias (Moraes 2014:210-211,213,222-223).

Em um depoimento dado para a revista *Brasileiros* em 17 de novembro de 2011, Luisa comenta como o país era fechado nos anos 70, submetido a muita desconfiança e burocracia, o que lhe rendeu um aborrecimento em 1979 por ocasião da saída de algumas obras de sua galeria que participariam de uma feira no exterior, e acabaram sendo apreendidas pela alfândega por anos. Quando a entrevistei em sua galeria nos Jardins, em São Paulo, ela me relatou o episódio, dentre outros semelhantes:

Ah, era aquela época que o Brasil estava fechado. Foi uma mostra que eu fiz para o Banco do Brasil. Olha para você ver... O governo me convidou para fazer a exposição! E eu fiz em vários países. Na época estava se inaugurando o Banco do Brasil em vários países. Que era uma época de ganho no Brasil, de ganho econômico [milagre]. Eles me convidaram e eu fiz em Dijon, Cingapura e Caracas. E em Caracas, quando teve um problema, eu não me lembro bem o que aconteceu, as obras ficaram presas por lá. Não era eu que tava fazendo, era o governo. E o governo teve que pagar um imposto para as obras saírem da Venezuela, o governo brasileiro não quis pagar e as obras ficaram lá. E eu não sei como consegui que o [presidente João] Figueiredo me ajudasse a tirar. E era assim... E só se conseguia assim com a ajuda de pessoas do governo e que tivessem algum interesse pela arte. Teve obras da Bienal que ficaram presas por muitos anos, não acreditava, consegui tirar depois de 20 anos. (...) Então, depois dessa da Venezuela eu disse: “nunca mais vou fazer exposição, nunca mais vou expor fora do Brasil!” Um estresse brutal, Deus me livre essa coisa absurda. E aí só em 1989, mas mesmo assim era muito difícil. Ninguém sabia como importar, coisas que eram novidades, coisa escriturária...

Luisa explica na mesma reportagem na revista *Bamboo* que só voltou à cena internacional após sua participação em uma das mais antigas feiras de arte, em 1989, a de Colônia, na Alemanha, em que entrou através da mediação do colecionador João Sattamini e do galerista Thomas Cohn. Dois anos depois, foi a primeira brasileira a ser convidada para participar da feira *Art Basel*, na Suíça, quando se consolidou então a sua internacionalização. No âmbito tenso da corrida pelo mercado, Strina acabou por adquirir uma rixa com o colega Thomas Cohn, que afirma ter aberto o caminho para ela adentrar a feira de Colônia, e que quando ela esteve presente na comissão da *Art Basel Miami* acabou por vetar sua entrada na mesma. Sobre o episódio tive a oportunidade de ouvir as duas versões do conflito.

Do ponto de Cohn, Luisa teria sido ingrata, tendo prejudicado sua inserção no mercado internacional:

Com Luisa, isso também é de conhecimento público, eu quem a levei para sua primeira feira em Colônia, na Alemanha. Levei Iberê Camargo, Adriana Varejão e um bocado de artistas, como Leonilson e Leda. Pedi, por favor, que não saíssem da galeria da Luisa. Luisa eu levei para a feira de Colônia e ela me barrou da feira de *Basel*. Essa é uma das razões que minha galeria não conseguiu projeção. Eu preciso de projeção internacional. Eu falo seis línguas. (...) Realmente não poder entrar na feira de Basel me transtornou totalmente. Hoje em dia para entrar numa feira como júri você não entra se não tiver feito *Basel*. (...) Simplesmente não dá. Fiquei relegado a uma posição de segunda.

Do ponto de vista de Luisa, Cohn se excedeu ao se assustar com o 11 de setembro que aconteceu durante a edição do evento:

Thomas Cohn é uma figura. Sempre foi briguento. Ele falou no jornal que eu tirei ele das feiras. Eu não tirei. Eu nem respondi. O que aconteceu foi o seguinte: ele estava na feira de *Basel Miami* e teve o *Nine Eleven*. E a feira ia acontecer. Eu recebi um e-mail da Márcia da Fortes Vilaça em que ele dizia que eu e ele pedíamos para todas as galerias da América Latina recusarem a feira por causa do episódio. Ele é um cara que fugiu da guerra e ficou com medo. E eu era do comitê da feira (...) E ele pôs o meu nome, ele não podia fazer isso. Daí ele foi retirado da feira, não fui eu quem o retirou da feira.

Elogiosa do aspecto “supostamente livre” da arte brasileira, por sua independência com relação ao mercado internacional nos anos 70 e em boa parte dos anos 80, Luisa é conhecida por ser “*mezzo milanese, mezzo calabrese*” no trato com seus artistas, apelido carinhosamente dado por Cildo Meireles para falar das oscilações de humor da galerista. Marion Strecker e Paula Alzugaray (2013:58) tentaram traçar um perfil da galerista na revista *Select* destacando sua coleção de cerca de mil obras e seu entendimento sobre o esfriamento do mercado nos anos 90, que teria voltado a aquecer

somente em 1995-96. Sobre esse momento de crise, Luisa comenta na entrevista que ficava vendo futebol na televisão na *Art Basel*, na Suíça. Ainda sobre as várias crises do mercado, a galerista afirmou noutra entrevista anteriormente publicada na revista *Poliester* (1994:56) que tentou burlá-las através do investimento na formação de novos colecionadores, ao produzir catálogos e patrocinar cursos, assim como afirmou ter estabelecido parcerias com museus.

Caetano de Almeida, artista que integra o time da galerista há mais de trinta anos discorre na revista *Bamboo* sobre a transformação da galeria aberta em 1974:

A capacidade de transformação é o grande trunfo de Luisa. Ela soube como atualizar e contemporizar sua galeria e consolidar seu prestígio nos mercados nacional e internacional. Não sem passar por crises econômicas e incertezas. Para Luisa, a dificuldade torna o jogo muito mais interessante. (...) Vi de perto a remodelação e a modernização do espaço da galeria e as iniciativas pioneiras de Luisa para a inserção da arte brasileira no mercado internacional, com as feiras. (Caetano de Almeida *apud* Joory 2014:68-69)

Raquel Arnaud através de uma exposição retrospectiva no Instituto Tomie Ohtake em 2014, foi homenageada por também completar quarenta anos de atuação no mercado. Fundadora em 1997 do Instituto de Arte Contemporânea⁷⁹, a galerista é igualmente considerada uma das mais importantes e atuantes na história do mercado primário brasileiro nos anos 80 e 90. Num ambiente marcado por vaidades, dandismos e ciúme, Raquel é definida como discreta e firme pelo crítico Rodrigo Naves (2005:9-10), e por alinhar seu entendimento do mercado próximo de uma sensibilidade de crítica de arte. Conforme argumenta Naves (2005:11-20), Raquel teve contato com os modernistas na infância, casou-se com o filho do artista Lasar Segall, frequentou o curso de história da arte de Wolfgang Pfeiffer e Pietro Bo Bardi no MASP, se formou

⁷⁹ Entrevistada pelo crítico Rodrigo Naves (2005:60-61,65), a galerista Raquel Arnaud comenta como se deu a ideia de abrir o Instituto de Arte Contemporânea, os envolvidos no projeto e os objetivos da instituição: “Após sua morte, para facilitar o inventário e a partilha, nomearam-me representante do espólio artístico dele [Sergio Camargo]. Foi essa situação que despertou em mim a vontade de fazer o Centro de Arte Contemporânea Sergio Camargo, com o comodato de suas esculturas. (...) Afinal eu também tinha trabalhado com Willys de Castro, Mira Schendel – artistas cuja obra eu adorava e que também foram grandes amigos meus. Então eu pensei em reuni-los num Instituto de Arte Contemporânea. Não se tratava apenas de um projeto sentimental; pensava em realizar um projeto institucional, que infelizmente ainda não temos no Brasil. Um centro de exposições e de pesquisa em que pudéssemos ver juntos momentos fortes da história de nossa arte. (...) Como já disse, penso-o como um lugar de pesquisa e de exposição. A ideia é organizar a documentação que já possuímos sobre esses artistas, oferecer condições de pesquisa com todos os recursos que a tecnologia eletrônica hoje nos oferece: banco de imagens e banco de dados sempre atualizados. Realizar exposições que tenham uma boa duração, tanto dos artistas que compõem atualmente o IAC como de outros. Nada impede que façamos exposições de artistas estrangeiros, estabelecendo também intercâmbios com instituições que adotem a mesma linguagem. Mas será preciso profissionalizar o IAC: ter um curador responsável, técnicos para manutenção do acervo, pesquisadores etc. (...) Se tudo correr bem, inauguramos em 2005.

na Escola de Sociologia e Política de São Paulo em 1954, trabalhou como “*public relations*” para Pietro Bo Bardi e Luiz Hossaka no MASP, até se casar com o cineasta Hector Babenco com quem viveu por 14 anos.

Antes de abrir sua galeria, Raquel Arnaud trabalhou em 1972 na galeria Collectio, da qual se afastou após o escândalo que envolveu seu diretor, acusado de estelionato. Nesse período ela estreitou relações com os artistas Willys de Castro, Hércules Barsotti e Tuneu, até conhecer o galerista Franco Terranova com quem trabalhou como diretora em sua galeria “Arte Global”, da Rede Globo, simultaneamente à sua atuação com Mônica Figueiras no “Gabinete de Artes Plásticas” entre 1973 e 1979 (:22,24-25,27-28).

Após desentendimentos com Mônica, Raquel abriu em outubro de 1980 sua própria galeria, com o apoio da arquiteta Lina Bo Bardi e teve os artistas José Resende, Iole de Freitas, Waltercio Caldas ao seu lado. Posteriormente representou outros artistas importantes como Sergio Camargo, Mira Schendel, Willys de Castro, Amilcar de Castro, Tunga, Cristina Fajardo, Sérgio Barsotti e Arthur Luiz Piza. Naves (2005:31-32) comenta ainda que Raquel conseguia obras impressionistas no exterior e as vendia para investir em seus artistas brasileiros, tendo entre seus clientes colecionadores que se tornaram posteriormente colegas galeristas, tais como: João Sattamini, Rubens Breitman, Marcantonio Vilaça e Thomas Cohn.

Raquel Arnaud também se credita certo pioneirismo na cena internacional. Ao ser entrevistada pela revista *Arte!Brasileiros* No. 9 (2001), ela afirma:

Minha experiência no mercado internacional é bem consistente. Sempre tive grande contato com as galerias de fora e frequentei muitas feiras internacionais. Trabalho com artistas que moram fora – Piza, Cruz-Diez, Soto, Frida Baranek e Maria-Carmen Perlingeiro -, além de brasileiros que vivem aqui e que represento fora do país, provendo seus trabalhos em galerias e museus estrangeiros. Temos boas relações na França, nos Estados Unidos e na Espanha, e temos pela frente mais uma SP-Arte, a FIAC (*Foire Internationale d'Art Contemporain*, da França) e, depois, vamos à *Art Basel* Miami. Sou privilegiada, pois não estou fazendo isso há pouco tempo. Conquistamos grande respeitabilidade no mercado externo. Acho que um dos fatores para esse respeito é o fato de representar artistas que são todos escolhidos por mim, e eu procuro sempre ter muita coerência e unidade em tudo o que faço. Tenho, há décadas, uma linha de trabalho muito bem definida e ter esse norte sempre foi muito importante.

Ao ser entrevistada pelo crítico de arte Rodrigo Naves, Raquel explica suas impressões sobre a transformação no campo, tais como a configuração de uma tradição

brasileira de arte contemporânea. Para a galerista, por mais que tenham existido transformações significativas, a cena ainda é, no entanto, repleta de amadores:

Com o tempo os artistas contemporâneos criaram seu espaço. Pode parecer incrível, mas muitas obras de exposições passadas que ficavam no meu acervo por não terem sido vendidas, hoje são mais solicitadas que as últimas obras de artistas vivos. Eu faço uma exposição do Waltercio Caldas e os colecionadores me pedem trabalhos mais antigos dele. O mesmo ocorre com o José Resende, com a Iole de Freitas, com vários outros. Aí você vê que as coisas de fato mudaram. Aos poucos se observa uma incipiente tradição de arte contemporânea no Brasil. Assim, minhas atividades ficaram mais fáceis, pois comecei a ter lucro com aqueles trabalhos que até então tinham ficado guardados – embora muitos deles eu não venda de jeito algum. (...) Houve um tempo em que chegavam a ridicularizar os trabalhos de arte que não eram feitos com materiais convencionais. Cansei de ouvir gracinhas sobre trabalhos de Tunga e até mesmo de Amilcar. Mas acho que isso praticamente acabou. (...) Houve certa profissionalização, mas ainda há muita gente de origem rica que parece ter vergonha de trabalhar, pessoas displicentes e pouco empenhadas. Há muita gente que pensa que uma galeria é um supermercado de variedades. Sem dúvida porque parcialmente tocado por amadores, sem convicção nem conhecimento artístico, o meio fica um tanto complicado. Outro problema são os decoradores. Enchem a casa de mesinhas e móveis duvidosos, cópias e depois ainda querem que o morador consiga colocar em sua casa um trabalho de arte contemporânea! (...) A verdade, infelizmente, é que eles ainda têm peso no mercado de arte (Naves 2005:38,42).

Thomas Cohn, judeu alemão refugiado no Uruguai e depois afixado na cidade do Rio de Janeiro, é considerado um dos mais importantes galeristas da história do mercado de artes visuais brasileiro. Recentemente Cohn fechou sua galeria, abriu uma loja de relógios de arte assinados por designers internacionais (chamada *Oklok*) e resolveu também encerrá-la para voltar com a galeria, dessa vez investindo no mercado de joias finas⁸⁰. Cohn começou sua “aventura” com as artes ao abrir sua galeria em 1983, na qual agenciou diversos artistas da geração 70 e 80 (Fioravante, Site do Fórum

⁸⁰ Sobre seu novo investimento no mercado de joias finas, Cohn (2013) ao me conceder uma entrevista relevou seu entendimento sobre a habilidade das mulheres artistas em contraposição a dos homens, o que me chamou atenção para pensar a manutenção dos estereótipos de gênero sobre uma suposta sensibilidade específica das mulheres para trabalhos manuais: “Joias de arte... Primeiro lugar: relógio não é sexy. Os homens já tem sua marca. Rolex, Tapeçili, de acordo com o seu bolso e vontade de brilhar. Mas é um tipo de status, transformar a galeria num símbolo de status, para que o status seja de bom gosto e não de riqueza. (...) Estou pesquisando descobri uma artista alemã, eu perdi a virgindade. Nunca tinha tocado numa joia de arte... (...) 100% dos artistas com que eu vou trabalhar são mulheres. Mas o que mais me surpreende e eu entendo o porquê são as mulheres. Enfim, os homens trabalham com as mãos: pinturas, esculturas. As mulheres desde os tempos imemoriais estão na casa. Os homens saem para fora, para o mundo. Para caçar renas ou para matar ursos. Vão para o mundo, fazem pinturas grandes com as mãos. As mulheres veem coisas pequenas, veem os detalhes. (...) Porque é uma coisa exclusiva de mulheres, donas de galerias. (...) Acho que quem faz um trabalho mais provocador são as mulheres.” No entanto, ao se referir a entrada da arte de rua nas galerias, o galerista faz uma analogia com a prostituição feminina: “O grafite dentro da galeria perde sua pureza. De certa forma se prostitui. Eu expus grafiteiros, mas hoje tenho uma distância maior com isso. E acho que é uma linguagem popular, das ruas, então, dentro da galeria, virando moda, aí é quando uma coisa vira moda e começa a se prostituir. E com isso dá dinheiro. (...) Aí começa a perder sua pureza. A mulher que transa com todo mundo por dinheiro é...? A mesma coisa se passa com a arte e muito fácil.”

Permanente). Tendo migrado para São Paulo após a crise do mercado interno nos anos 90, o galerista acabou por se envolver em polêmicas variadas com seus artistas como Carlos Vergara (por defender a presença de Leonilson na galeria), Adriana Varejão e Hilton Berredo. Esse último se retirou da galeria porque entendia que o estilo de Cohn (visando uma internacionalização agressiva) era como um “cabresto” que prejudicava a produção e o controle do artista sobre o valor de sua própria obra (*apud* Senise, Ferreira 2011:214).

Sobre a polêmica com a artista Adriana Varejão, artista que ajudou a lançar no mercado, Thomas Cohn contou-me sua versão da querela, tendo julgado a artista como “infel” ao contrato que possuíam:

Adriana veio duas vezes mostrar o seu trabalho. E eu rejeitei as duas vezes. E falei: “olha, você pinta bem. Mas não me interessa por seus temas, isso não me diz nada. E ela apareceu na galeria e eu disse “desculpa, mas estou ocupado, tenho uma exposição pela frente”. (...) Mas de tanto que ela insistiu eu falei que iria a seu ateliê. “Então tá, vou pela manhã.” (...) Isso foi em 87. (...) Decidimos que íamos trabalhar com ela. (...) E você vai expor suas obras sob uma condição. Ninguém vai olhar teu trabalho. Porque o que você está fazendo está na contramão do que está sendo feito em outros lugares. (...) Porque se alguém ver, eles vão se influenciar no teu trabalho. (...) O sucesso imediato é inimigo do artista. Não tenho inconveniência em dizer que eu disse a Adriana que ela tinha que escolher entre ter filho ou ter carreira. Ela escolheu ter carreira. (...) Uma mulher na hora que tem um filho é uma coisa inexplicável. Deixa, como o marido deixa de ser uma prioridade, a carreira deixa de ser uma prioridade, por causa dos filhos. (...) Falei com ela: “pode escolher, carreira ou filho”.

Márcia Fortes, atual *dealer* da artista Adriana Varejão, apresenta outra visão sobre a polêmica, e destaca um aspecto paternalista e personalista por parte da relação de agenciamento desenvolvida por Cohn com a artista. Quando eu a entrevistei, ela relatou:

Ele perdeu a Varejão não porque o Marcantonio tenha tirado ela de lá. Ele perdeu a Adriana Varejão porque o acordo que ele tinha com ela era absurdo. Era um acordo que não se faz com artista, um negócio escravocrata. Mandava a menina pintar, dava um dinheiro em troca de não se quantos metros lineares de pintura, uma coisa que não existe...

Entrevistado pela revista *Poliester* No. 8 (1994:59), Cohn afirmou que seu mercado era basicamente de pintura, 10% dedicado para escultura, fotografia e instalações, e que seus colecionadores eram em grande parte latino-americanos em decorrência da recessão europeia e norte-americana. Antes de migrar para São Paulo, ele afirmava ter esperança de que com o possível controle da inflação o mercado interno obtivesse um novo fôlego. A entrada de Cohn através de uma parceira com o galerista

Joel Edelstein na cidade de São Paulo em 1997 foi recebida com o reconhecimento dos seus pares, que entendiam que a chegada de um pioneiro experiente poderia animar o mercado.

Marcantonio Vilaça, a respeito do seu principal rival, postulou na *Folha de São Paulo* de 3 de setembro de 1997:

A entrada de Cohn Edelstein vai dinamizar o mercado. Em São Paulo há poucas galerias de qualidade e um acúmulo de artistas. Ela também pode promover a formação de colecionadores e aumentar o interesse pelas artes. As galerias não tem condições de trabalhar com mais artistas.

Thomas Cohn, num tom bastante confessional relatou-me como começou a inserção de sua galeria no mercado internacional, as viagens que realizou, assim como o seu entendimento do sentido desse ofício no país, em que é considerado um dos nomes centrais:

Mas acho que o sopro internacional teve muito a ver com a maior liberdade dos artistas, acho que foram nos anos 80, e acho que aí eu tinha apostado certo. (...) A primeira participação de uma galeria contemporânea foi a nossa em 84, na ARCO, fevereiro de 84. Havia uma disposição de que galeria com menos de 3 anos de atuação não poderia entrar. Eu entrei com 11 meses de atuação. Quebraram as normas não pela grandiosidade de nossa galeria, mas para poder acrescentar uma bandeira que não tinha. Pusemos a bandeira brasileira na ARCO. (...) Eu viajei. E nessa época eu viajava o México, Costa Rica, Porto Rico, Panamá, especialmente a Venezuela. Até que chegou [o presidente] Chávez. Na Venezuela era fantástico. (...) E eu levava somente o melhor do melhor do melhor para a Venezuela... (...) E realmente fui muito bem. A Venezuela foi um baita mercado. Porto Rico também. (...) Você nunca vai ver a crítica de um artista que está começando com um “eu aposto nesse cara”. Isso quem faz é o galerista. E tem que apostar sério, senão o artista vai descambar para a cópia de modelos europeus ou americanos. (...) Tem que comprar com o coração mais que com a cabeça. Vai chegar a um ponto que mais com a cabeça que com o coração. Mas não se pode pensar em investimento. Antes você não vai ao museu pensando no que ele vai fazer financeiramente, mas vai para educar o seu olhar. E pela chance de educar o seu olhar dentro da sua casa, vale muito dinheiro.

Ainda sobre a chegada de Tomas Cohn em São Paulo, Ricardo Trevisan, galerista da Casa Triângulo, afirmou ser um fato ótimo devido a: “falta espaço para este momento fértil da arte brasileira e há muitos jovens para serem garimpados”. André Millan, outro nome de relevo na cena, recebeu a notícia com entusiasmo: “Esse tipo de concorrência é muito saudável. Ela pode fortalecer o mercado e escoar a produção de muitos artistas que não possuem galerias que os representem” (*apud* Senise, Ferreira 2011:232).

André Millan (Ver prancha 32, figura 100) abriu sua galeria em 1986 e foi rapidamente foi associado a um dos nomes de respeito e relevo no mercado dos anos 90 por sua assinatura singular na condução da representação de seus artistas. Irmão do antiquário Joca Millan e filho de Fernando Millan, um ex-galerista e que também foi um antiquarista respeitado na cidade de São Paulo por ter participado da comissão das comemorações do 4º. centenário da cidade, André se formou em História e realizou um curso de História da Arte na França. De acordo com o depoimento concedido pelo galerista para a revista *Arte!Brasileiros* No. 4 (Millan 2010), que seu pai fechou a galeria em que trabalhavam quando ele ainda era jovem porque o mercado estava estagnado.

Millan representou por dez anos o espólio da artista Mira Schendel que era amiga da família, além de ter convivido na infância com artistas como Di Cavalcanti, que frequentava sua casa. Artistas importantes na história das artes visuais brasileiras, sobretudo os conceituais dos anos 70, como Tunga e Arthur Barrio, que também foram alguns dos nomes representados por sua galeria. Elogioso de um mercado global, sem fronteiras, mas também crítico do mercado atual por sua velocidade desenfreada, Millan entende que a atuação de uma galeria de arte deve ser lenta e gradual, na direção da construção de um trabalho sólido dentro e fora do país. E afirma na mesma publicação: “Tem que dar lastro às coisas e ao tempo. Não acredito em tendências, em modismos, em carreiras efêmeras”.

Tive a oportunidade de conversar com André em sua galeria na Vila Madalena, São Paulo, em 16 de janeiro de 2014. Cheguei num momento atribulado, quando obras do artista Nelson Leirner estavam sendo despachadas para uma exposição. O galerista me recebeu cordialmente e relatou num tom irritadiço e melancólico um pouco da transformação do mercado nas últimas décadas:

Até os anos 80 era bem difícil, o anos 90 também foram difíceis. Estávamos engatinhando. Agora é progressão geométrica, típico de Brasil, né? A relação com os artistas era muito diferente. (...) Acho muito triste... O mercado hoje é uma corrida de cavalo, é isso. (...) O trabalho era uma desculpa para estarmos todos juntos. As pessoas eram amigas, se encontravam, trocavam ideias e viviam efetivamente uma cena artística. E hoje isso não existe. (...) O Primeiro Mundo continua sendo o Primeiro Mundo. E querem comprar Carmem Miranda com bananas na cabeça. Caipirinha e não sei mais o quê. Acho lamentável. Eles chegam aqui e querem comprar um trabalho colorido, esse tipo de coisa, sabe? (...) O mercado funciona com avalista e só não ver quem não quer que não necessariamente o que se vende está relacionado à qualidade do produto. (...) É uma inversão de valores. (...) Não só no Brasil mas, também no exterior algumas galerias consideradas “de ponta” e que são

muito agressivas. (...) Eu sou totalmente contra isso, acho uma porcaria. Não trabalho assim. (...) É um almoço, é um jantar, para fazer exposição não sei aonde... O que conta hoje são as relações. (...) Eu trabalho aqui na sala de exposição, nas feiras, sabe? Mas não em eventos sociais. E é assim que funciona.

Ao lado de Millan, outro galerista que despontou em 1988 e passou a integrar o time dos mais destacados do mercado nos anos 90 foi Ricardo Trevisan (Ver prancha 32, figura 99) à frente da galeria Casa Triângulo, em São Paulo. Entrevistado pela *Poliester* No. 8 (2004:58), Trevisan afirma que seu público eram os jovens entre 25 e 40 anos interessados em consumir arte contemporânea, dentre eles, jovens jornalistas, professores universitários e pequenos empresários. Sintonizado com as demandas do novo mecenato e colecionadores na década, Trevisan se dispôs a representar apenas artistas dos anos 80 e 90, vendendo fotografia, escultura e objetos, se concentrando, sobretudo, em pintura.

Muitos outros nomes poderiam ser evocados e de forma inesgotável nesse trabalho. Mas, por uma questão de espaço e tempo, me concentro apenas naqueles que foram considerados os mais representativos do mercado primário nos anos 80 e 90, sobretudo, os que travei contato nesta pesquisa através de publicações, entrevistas e reportagens. Houve também o crescimento do mercado secundário⁸¹, totalmente dedicado à revenda de obras de arte, mas tampouco pretendo abordá-lo aqui.

De acordo com uma pesquisa setorial realizada pela socióloga Ana Letícia Fialho em 2012, por ocasião da abertura da ABACT/APEXBRASIL, é a partir dos anos 90 que também desponta a profissionalização do setor quando os artistas começam a ser “contratados” pelas galerias através de vínculos menos informais (pagos com CNPJ ou PF). As obras passam a ser adquiridas ou, como fazia a maioria delas, se trabalhava com a consignação das mesmas (realizando também em muitos casos a pré-aquisição ou co-produção da obra). O sociólogo Sergio Miceli (2002:89) menciona ainda que algumas galerias e espaços institucionais usualmente associados ao circuito criaram formas de vinculação com os artistas que passavam pelo pagamento de um pró-labore fixo e pelo

⁸¹ A socióloga Ana Letícia Fialho (2014:39-45) aborda o mercado secundário em um artigo recente publicado no livro “O Valor da Obra de Arte”. Fialho difere as operações de ambos mercados, destacando que enquanto o primário trabalha na construção gradual e sustentável dos preços, o secundário investe na maximização do mesmo. Não é a carreira do artista, portanto, que está em questão. Ambos operam de forma tensa e interdependente, sendo que o secundário privilegia a oferta de liquidez aos interessados em suas obras. Leilões são os principais agentes do mercado secundário, atraindo inexperientes no campo e sendo um dos indicadores de valor para galerias no mercado primário.

direito de exibição da obra ou da encomenda, quando senão através de uma remuneração mensal.

Conforme apontam os resultados da pesquisa realizada por Fialho (2012), além do amadurecimento no tocante à marcação do preço nas obras, em parte influenciada pela análise comparativa do mercado e pelo currículo do artista (com valores em 2012 como a média de R\$ 1100 para obras de menor custo, com variações entre R\$ 150 e R\$ 6000, e R\$ 540 mil para as de custo médio, com variações entre R\$ 10 mil a R\$ 2 milhões), novas convenções foram sendo estipuladas, como o caso da comissão paga aos artistas, uma média de 50% do valor do montante da venda, podendo variar entre 30% a 70%.

Com a profissionalização do mercado a partir dos anos 90, os serviços prestados pela galeria aos seus artistas começaram também a ser padronizados. Arquivo e documentação das obras, registro fotográfico, pré-financiamento e pré-aquisição dos trabalhos artísticos, publicações, organização de exposições individuais, parcerias internacionais para projetar os artistas representados (assim como sua colocação dentro das principais coleções internacionais europeias, norte-americanas e latino-americanas), e o acompanhamento crítico de sua produção através da elaboração de um *clipping* são algumas das atividades desenvolvidas pelas galerias *tops* do mercado⁸².

O número de artistas representados e a entrada de nomes internacionais no *casting* das galerias brasileiras também se tornou praxe, assim como a parceria realizada entre galeristas e diversos intermediários através do pagamento de comissões. No entanto, como veremos, esse cenário profissionalizado nem sempre se comportou dessa maneira. As incongruências de instituições, marcadas pelo personalismo e amadorismo, foram obstáculos para todos os atores envolvidos.

⁸² Pude observar parte desta realidade quando realizei o campo de pesquisa dentro da galeria Fortes Vilaça, na Vila Madalena, em São Paulo, quando o escopo da pesquisa era sobre as estratégias, práticas e discursos na representação de artistas realizada por esta galeria no mercado nacional e internacional. A pesquisa se revelou mais interessante em um espectro ampliado, mas no período em que estive na galeria participei da montagem de arquivo e clipping, realizando pacotes para clientes potenciais, atualizando currículos dos artistas e observando o telemarketing realizado pelas galeristas com colecionadores na cidade de São Paulo.

3.4 – Ansiedade e Desajuste

Retomando o quadro artístico, político e institucional brasileiro surgido a partir dos anos 90, o curador Agnaldo Farias (2007:29,31), alinhado com o debate traçado nesse trabalho, afirma que a “geração da virada” esteve pautada por um amplo polimorfismo e impactada pelo fluxo de ideias decorrentes da globalização e da internet, uma geração cuja produção transcendeu ao eixo Rio-São Paulo e surgiu “vocacionada” ao mercado internacional. Farias (2007:33,35,37) também concorda que existiu uma retomada do interesse pelos objetos (mas também pelo processo artístico) e pelo abjeto e periférico que pautou as questões poéticas do momento, boa parte delas uma revisão de questões postas nos anos 70, assim como teria surgido uma acusação de que esta produção estaria pautada de forma subserviente às demandas internacionais.

Também na década da virada houve o surgimento e a consolidação de museus de arte, centros culturais e de programas de apoio, quando ocorreu também um “boom” de leilões e exposições de arte espetaculares mais voltadas ao entretenimento e o lucro dos patrocinadores e indicadores do mercado do que visando uma formação estética-cultural voltada ao pensamento e à educação artística, era essa a percepção um tanto elitista da crítica de um modo geral sobre aquele momento.

Entre a carência estrutural vigente e a vitalidade momentânea decorrente dos novos investimentos empresariais no setor, vários novos museus de arte foram criados ou reaparelhados⁸³. Um montante de público desconhecido até então começou a frequentar as instituições antes habitualmente frequentadas pelas elites. Nesse novo cenário, as mostras promoviam o *marketing* com benefícios obtidos através das novidades da legislação federal, com custos amortizados e selos das patrocinadoras. Tornada evento e espetáculo, a cultura da década sobreviveu através de projetos frágeis com motivações políticas e sem prospecções de continuidade, sem recursos e sem financiamento estável. Através da nova parceria com o empresariado e de recursos advindos da lei Rouanet, as exposições foram sendo produzidas pelos novos artistas do

⁸³ Farias (2007:35) destaca o surgimento dos seguintes museus: Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar e Cultura (Fortaleza), Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (Recife), Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha, ES), Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e o Museu Oscar Niemeyer (Curitiba). Também nos anos 90 houve o reaparelhamento de algumas instituições já consolidadas. Dentre elas, o autor se refere às seguintes: Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador), Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte), Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

momento: o curador, protagonista do *mise-en-scène*, e seu coadjuvante, o cenógrafo. Boa parte dos artistas visuais foi tendo seus trabalhos apropriados e exibidos em eventos tidos pela crítica como “arrasa-quarteirão”, completamente desconectados com o sentido formador anterior dos museus e suas coleções.

Foi considerada uma década de imediatismo, de ansiedade de acesso e de “democratização”, e de influência do capital privado através do qual os museus foram sendo “domesticados” e perdendo seu papel original de discurso crítico com relação à produção contemporânea. Para Farias, essa “aceleração” da última década se deu em decorrência da institucionalização tardia pautada num paradoxo fundante: a má formação estrutural museológica *versus* as demandas de inserção e configuração de um padrão internacional cada vez mais ditado pelo mercado. Um “desajuste sistêmico”, afirma (2007:39-40), cuja saída para o modelo conservador e rígido dos museus brasileiros teria sido a elaboração de “fissuras”, entendidas como projetos e premiações alternativas⁸⁴ e com duração e abrangência variáveis, produzidas pelos curadores das instituições insurgentes.

Premiações⁸⁵ que foram questionadas, por sua vez, pela crítica Aracy Amaral (2006a:222) desde os anos 80, quando se indagou acerca do sentido usual dessa modalidade de incentivo, que mais visava “enriquecer a coleção dos museus” que estimular a carreira dos artistas através do financiamento de bolsas e viagens de pesquisa. Amaral disparou críticas mordazes sobre a inexistência de uma política de inclusão e atração de público para os museus brasileiros, que além de serem desaparelhados, estariam “encalhados” (:223). Talvez ela não imaginasse àquela altura o efeito *blockbuster* da década seguinte. Ainda sobre a situação dos museus de arte no país, ela menciona a instabilidade estrutural, a displicência e a falta de profissionais qualificados, o fantasma da descontinuidade, o temor da paralisação ou do retrocesso, a

⁸⁴ Farias (2007:41) menciona alguns dos projetos daquele momento tais como: Artista Pesquisador (Museu de Arte Contemporânea de Niterói), Artista Invador (Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura), o MAMAM no Pátio, o espaço de experimentação do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, o espaço de pesquisa poética do Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁸⁵ Aracy Amaral está se referindo aos prêmios de aquisição dos salões estaduais de arte contemporânea, que deixariam os museus numa situação de acomodação por apenas guardarem as obras recebidas sem se indagar acerca da pertinência ou não de estarem em suas coleções. O que está em jogo, ao que parece, é o papel dos museus em formar um olhar sensível à estética e não apenas ser subserviente depositário de obras questionáveis. Segundo Amaral (2006a:224): “Daí porque quem deve impor as regras é a entidade museológica, em função de sua atividade cultural, e não “o salão”, em decorrência de seu desejo de animação e projeção da criatividade que emerge anualmente. As funções do Museu e do salão são diversas e somente do respeito mútuo é que pode nascer uma interação positiva.”

inexistência de aquisição de obras e os critérios duvidosos de aceitação de doações, assim como a “eventificação” da cultura, o personalismo e, sobretudo, “o baixo nível cultural do país, e com reflexo direto no desrespeito pela cultura nutrido, em geral, pelas autoridades” (:219).

Realidade denunciada pela crítica paulista desde os anos 80, e que se aprofunda, conforme aponta a historiadora Lia Calabre (2005, 2007) nos 90, quando o ocorre a reestruturação radical do campo na gestão do presidente Fernando Collor de Mello. Com a promulgação da Lei No. 8.029, diversos órgãos da administração federal na área cultural foram extintos de uma só vez, como a FUNARTE (transformada em Instituto Brasileiro de Arte e cultura, IBAC), a Pró-Memória, a FUNDACEN, a FCB, a Pró-Leitura, a EMBRAFILME e o SPHAN (transformado em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural).

O processo de desmantelamento da cultura foi se dando paulatinamente, como o caso dos projetos interrompidos e que vinham sendo realizados por mais de uma década, ao lado do fechamento do próprio Ministério da Cultura, tornado uma secretaria. Calabre (2005:7) menciona que foi nesse contexto que surgia em 23 de dezembro de 1991, através da lei no. 8.313, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que instituiu a lei Rouanet, substituta da antiga lei Sarney, promulgada em 1986, durante a gestão do ministro Celso Furtado.

A historiadora relata que em 1992 o presidente Itamar Franco retomou o MinC, a FUNARTE, o IPHAN, tendo Antônio Houaiss como Ministro da Cultura, que implementou em 1993 uma lei específica para o audiovisual e o cinema brasileiro, que renasce desde então. Adiante, em 1995, o presidente Fernando Henrique poria Francisco Weffort à frente do ministério e desenvolveria o programa “Mais Cultura”, tendo ainda ampliando os mecanismos de renúncia fiscal da lei Rouanet de modo que a participação dos investimentos públicos advindos do governo federal decresceu em favor da iniciativa privada. Desse modo, se que podia decidir individualmente para onde os recursos obtidos seriam direcionados, assim a forma como a concessão do patrocínio seria dada. Os projetos com mais apelo comercial obtiveram mais financiamento, evidenciando o esgarçamento da cena, cada vez mais voltada para o *marketing* e o espetáculo.

Ainda que nos anos 90 ocorresse o crescimento da descentralização do eixo Rio-São Paulo⁸⁶, produtores e artistas já renomados, sobretudo da região do Sudeste do país, ainda eram os que mais conseguiam obter os benefícios advindos da nova lei, afirma Calabre:

A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador. Em síntese isso significa que o capital investido na empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago de impostos. O resultado é o da aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica de investidor do setor privado. Essa passou a ser a política cultural do Ministério na gestão Weffort. O resultado de todo esse processo foi o de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região Sudeste (Calabre 2007:8).

Dinheiro público, projetos privados e a “alienação” com relação às demandas do sistema das artes brasileiro pautaram uma ação crítica e independente de diversos artistas agrupados em novos coletivos⁸⁷ que foram surgindo naquele momento. Ao contrário do antagonismo ao circuito artístico, da crítica ao *status quo* e da ausência de mercado realizada pelos coletivos dos anos 70, os coletivos da última década produziram uma reflexão que apostava em alternativas de difusão e financiamento, tentando criar parcerias, mobilizando o circuito e o mercado a redefinirem suas práticas.

⁸⁶ Moacir dos Anjos (2005:51-70) afirma que é a partir dos anos 90 que o Nordeste surge como espaço cuja produção cultural local que poderia dispor novos imaginários para a reconstrução dos projetos e do estatuto da arte brasileira diante do circuito internacional. A reafirmação da identidade nordestina – algo que possui um horizonte mais amplo e já era esboçado desde o modernismo – é retomado na cena cultural com o surgimento do movimento *mangue beat*, através da atuação dos grupos Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. DJ Dolores e dos artistas Marepe, Delson Uchôa, José Patrício, Martinho Patrício, Efrain Almeida, dentre outros, também teriam surgido a partir da “redescoberta” do Nordeste. Luiz Camillo Osório (2011:64-65) corrobora o argumento da descentralização ao contemplar outros nomes como igualmente importantes para a renovação da cena surgidos nesse mesmo momento e advindos de Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, tais como: Lucia Koch, José Rufino, Franz Manata, Éder Santos, Oriana Duarte, Marcelo Coutinho, Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander.

⁸⁷ Farias (2007:45) revela que outra parte dos artistas se manteve produzindo de forma alternativa àquela apenas subserviente ao sistema artístico convencional cuja inserção advinha dos museus, salões, feiras e galerias. Novos coletivos surgiram e desenvolveram atividades variadas, ainda que muitas das vezes sem regularidade ou continuidade. Alguns deles foram: Areal (Porto Alegre), Agora (Rio de Janeiro), Alpendre (Fortaleza), Apic! (Rio Grande do Sul), Atelier Aberto (Campinas, SP), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro), Bijari (São Paulo), Branco do Olho (Recife), Camisa Listrada (Fortaleza), Capacete (Rio de Janeiro) – tendo realizado ações conjuntas com o Agora, Camelo (Recife), Carga e Descarga (Recife), Clube da Lata (Rio Grande do Sul), Espaço Coringa (São Paulo), Empreza (Goiânia), Linha Imaginária (São Paulo), Mico (São Paulo), N.A.V.E. (Recife), Rés-do-Chão (Rio de Janeiro), spmb (São Paulo), Submarino (Recife), Torreão (Porto Alegre), Visorama (Rio de Janeiro). Torreão, Bijari e Atelier Aberto são mais antigos. Já o Visorama, Agora/Capacete e Alpendre tiveram vida curta, mas intensa. Luiz Camillo Osório (2011:66) lembra ainda de outros coletivos/canais que surgiram a partir dos anos 90: Canal Contemporâneo, Radial, Imaginário Periférico e o Hapax.

A ideia era abrir novos espaços de visibilização e circulação dos trabalhos e borrar através de novas formas de agenciamento artístico as fronteiras e os limites entre crítica, produção e curadoria (Farias 2007:47).

Nesse cenário o Banco do Brasil, o Banco Itaú, o Banco Santos, dentre vários outros entraram em cena, e novos centros culturais⁸⁸ apareceram diversificando a oferta de produtos culturais. Os arte-educadores, responsáveis por criar pontes de democratização e acesso ao mundo da arte contemporânea, ganharam destaque e se tornaram lugar comum nos quadros das novas instituições. Mas foram vistos como estratégia do novo *marketing* cultural em sua ânsia de “encher a casa”. Novos projetos⁸⁹ surgiram tentando conciliar um mapa⁹⁰ da produção nacional, contando com a participação de vários curadores locais. Aliado ao crescimento do mercado, que passa cada vez mais a atuar como uma espécie de “curador” num contexto de profissionalização e descentralização do meio queixoso das oscilações do mercado interno e da chegada de públicos não-cultivados nos templos das elites artísticas, Farias (2007:47,65) identifica ainda um ressentimento, um “desejo de mercado” voltado à internacionalização, mas simultaneamente afirmativo de nossa produção diante daquela de outras partes do mundo.

É no contexto dessa suposta “vertigem neo-desenvolvimentista” das artes que mais parecia acenar para o exterior que para dentro do país, que surgem personagens

⁸⁸ Ligados a instituições financeiras, tendo seus recursos reinvestidos devido à Receita Federal, os centros culturais que surgiram no período foram: Itaú Cultural (1987), Centro Cultural Banco do Brasil (1989), Instituto Moreira Salles (1990), Centro Cultural Correios (1993), e Santander Cultural (2001). Além destes, surgiram centros culturais privados como o Instituto Tomie Ohtake (2001), assim como espaços públicos não-museológicos como o Paço da Artes (1994) (Farias 2007:45). Glória Ferreira (2011:206,208,216,218,222,225,228,230,234,238,240) mostra ainda a reinauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1989), a abertura da Casa França Brasil no Rio de Janeiro (1990), do Instituto Moreira Salles em Poços de Caldas (1992), do Centro Universitário Maria Antônia-USP em São Paulo (1993), do Centro Cultural Light no Rio de Janeiro (1994), do Museu da Escultura em São Paulo (1995), do Centro Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (1996), do Instituto Moreira Salles de Minas Gerais (1997), da Galeria do Poste em Niterói (1998), do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (1999), do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude no Rio de Janeiro (1999), e do Centro Cultural do Banco do Brasil no Distrito Federal (2000). No âmbito internacional, a Tate Modern de Londres (2000), e a Fundação Cisneros na Venezuela (2000), com a maior coleção de arte brasileira do continente americano.

⁸⁹ Como mostram Farias (2007:43) e Glória Ferreira (2011:235,242), esse foi o caso do programa Rumos⁸⁹ do Itaú Cultural que surge nos anos 90, mais exatamente em 1998 a 1ª. edição dedicada ao cinema e vídeo, tendo premiado sete trabalhos, dentre eles, “*Santo Forte*”, de Eduardo Coutinho; e em 2000 a 1ª. edição dedicada às artes visuais, cujos trabalhos premiados foram expostos na exposição “*Investigações: Rumos Visuais*”.

⁹⁰ Vale destacar como produto do crescimento de galerias e da consolidação do circuito e do mercado a partir dos anos 90, a publicação bimestral nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo do *Mapa das Artes*, um guia-folheto de iniciativa de Celso Fioravante, contendo a programação dos principais museus e galerias com mostras de arte contemporânea nestas cidades (Farias 2007:59).

como o banqueiro Edegar Cid Ferreira, ex-presidente da Bienal de São Paulo, acionista majoritário do Banco Santos e organizador da Mostra do Redescobrimento. Como vimos, envolvido posteriormente num escândalo de corrupção, estelionato e desvio de verbas, foi enquadrado por lavagem de dinheiro, formação de quadrilha e evasão de divisas, acusado de ter se envolvido com o traficante norte-americano “Capitão América”, e com PC Farias. Na derrocada final do seu império, teve sua coleção confiscada pela justiça e vive hoje de favor na casa de amigos (*Folha de São Paulo*, 27/02/2011).

Proveniente de uma família de classe média de Santos e ex-militante do Partido Comunista na juventude, Edegar Cid Ferreira atuou no mercado financeiro através da Santos, sua corretora antes de entrar no mundo das artes, onde encontrou a chance para fazer negócio num meio desarticulado e sem instituições fortes, revela Naves (2007). O crítico afirma que Ferreira estava sintonizado com o cenário da “culturalização da arte” do momento, para quem o objeto artístico é tornada artifício, cultura, evento, cenário e sentido pré-determinado. “A cultura é um abre-alas. A gente vem atrás fazendo negócio” é uma frase de Edegar que Naves destaca para criticar o ex-presidente da Bienal e toda sua Mostra do Redescobrimento. O crítico entende que ela esteve totalmente marcada por um “conservadorismo pós-moderno” que “põe tudo no mesmo saco”, produzindo um “mundo de faz de conta”, um “reino da fantasia”, uma “terra de ninguém”⁹¹.

Em 2000, a Mostra do Redescobrimento, organizada pela Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, entidade criada dentro da Fundação Bienal de São Paulo por Edegar (e que depois se tornaria *Brasil Connects*) sofreu inúmeras críticas pelo dinheiro nela investido (US\$ 2 milhões advindos de Furnas, US\$ 2 milhões da Petrobras, R\$ 1,2 milhão do MinC, US\$ 40 milhões do empresariado) que se julgou que poderiam ter sido investidos não apenas na própria Fundação Bienal (através da 25ª edição do evento que fora adiado), assim como na equipagem dos museus paulistanos, advogam Alambert e Canhête (2004:224). Sintonizada com o imaginário de Brasil de

⁹¹ Algo que deste ponto de vista estaria numa posição diametralmente oposta àquela do papel desenvolvido pelos salões nacionais ao longo dos anos 90. Embora exista uma crítica que entenda que o crescimento do número de salões seja indicativo da fragilidade institucional que demanda nova inserção a qualquer custo – argumento elitista? – o fato é que os salões tinham o papel de difundir a produção nacional, dispor recursos para os artistas financiarem seus projetos e formar acervos para as instituições do país. Farias (2007:53) considera o Salão da Bahia como aquele que produziu um modelo para a política cultural institucional na década, dentre diversas razões, pelo alto valor da premiação aos seus artistas.

interesse internacional, tendo obtido um público recorde de 1,9 milhão de pessoas, a mostra do Redescobrimento fechou uma década de “casa cheia”, fenômeno que começou nas filas da exposição da mostra do Rodin no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e na Pinacoteca de São Paulo em 1994, a primeira de várias sucessivas megaexposições dos anos 90.

As exposições do Redescobrimento produziram reações díspares, como a dos artistas Ernesto Neto, Vik Muniz, Rivane Neuenschwander e Rosângela Rennó que se recusaram a ceder suas obras para os nichos internacionalmente itinerantes da mostra (:223), mas também o apoio de intelectuais que produziram leituras críticas e por vezes generosas publicadas nos principais periódicos do país, como o sociólogo Sergio Miceli, a historiadora Laura de Mello e Souza, e a antropóloga Lilia Schwarcz. Sobre o segmento “*Negro de Corpo e Alma*”, pela chave da crítica da brasilidade, Schwarcz indagou na Folha de São Paulo de 12 de agosto de 2000:

Marcado por uma mistura de povos que, compulsoriamente, conviveram em condições desiguais, formou-se no país um certo idioma próprio. No entanto, se essa é a nação das práticas mestiças, exaltadas como tal, é também o local da aplicação de um racismo silencioso, que escapa da lei para ganhar a intimidade. E aí está um dos grandes méritos de “*Negro de Corpo e Alma*”, que abandona a fórmula fácil da exotização. (...) Essas diferentes exposições parecem mesmo orquestradas por uma só melodia. Várias linguagens refazem um movimento contínuo de relembrar e idealizar um certo passado, no qual as relações com a África nunca estiveram tão presentes: nas formas, nos corpos, nas sensações. É como se, abandonada a história, na linha da sincronia e mediante reiterações, fosse se desenhando uma forma própria de contar a brasilidade. Na contramão da oficialidade, as mostras emocionam ao deixar falar a grande sensibilidade de um povo de tantas cores, que, mesmo sem saber, querer ou suspeitar, faz arte e desfila um imaginário explosivo. Se fosse só isso já seria muito.

Além dos bancos e do empresariado envolvidos nas controversas e questionadas dinâmicas de patrocínio (que visavam superar as lacunas do meio das artes visuais no país, mas eram entendidas como efêmeras e sem impacto na estrutura cultural do país) estavam diversos conglomerados industriais e de serviços. Dentre eles, a Fundação Roberto Marinho (ligada às Organizações Globo), a Fundação Odebrecht (da construtora Norberto Odebrecht), e os braços gerenciais da Petrobrás, da Eletrobrás, da Souza Cruz, e mesmo algumas empresas no setor das telecomunicações, afirma Sergio Miceli (2002:86-87). O efeito da entrada desses novos “macro-personagens” na cena foi a “transformação de contrato em conceito” na produção artística, quando surgem “*holdings* culturais” e o modelo empresarial de financiamento passa a alterar profundamente os caminhos da política cultural. Segundo o sociólogo:

Em lugar da interação costumeira e direta entre clientes privados e criadores no ambiente dos ateliês, ou então, das aquisições de obras de arte intermediadas por *marchands* e galeristas, ou ainda dos arremates efetivados em leilões, o acesso aos espaços de exposição ou aos elencos de mostras sob o patrocínio desses grandes investidores institucionais passou a constituir um dos elementos básicos de diferenciação para se entender os rumos e as perspectivas de êxito artístico e comercial dos artistas. (...) O fato de um determinado artista se ajustar ou não aos critérios e recortes temáticos, conceituais e estilísticos, mobilizados por curadores e críticos de arte, acaba se traduzindo numa espécie de atestado de capacitação, nos moldes de uma certa representação do que veio a se impor como a marca por excelência da legitimidade artística contemporânea (Miceli 2002:87).

Na reconfiguração da vertebração do jogo político do circuito e do mercado nos anos 80 e 90, surgiram novos elementos além dos financiamentos privados, mega-exposições, consórcios corporativos, acertos fiscais, convênios e do comércio entre galeristas, artistas e colecionadores. O sistema universitário passou a fazer parte da manutenção do que Miceli (de uma forma um tanto preconceituosa e restrita) chama de uma “sociabilidade ostentatória” (2002:90), ao disponibilizar um exército de professores e intelectuais para o *front* simultaneamente crítico e aliado do mercado, quando da criação de departamentos de história da arte, dos programas de pós-graduação e das revistas acadêmicas específicas para a área. É neste contexto que surgiu o mestrado em Artes Visuais da ECA/USP em 1974, o da UFRJ em 1985, o Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio em 1980, e posteriormente, um mestrado específico para linguagens visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ em 1997, destaca Glória Ferreira (2011:232).

3.5 – Papéis e Práticas

Houve também o crescimento do mercado editorial, como apontam Miceli (2002:90,94) e a antropóloga Fernanda Peixoto (2000). Além da abertura da importante editora Cosac Naify em 1997, surgiram novos espaços regulares nos cadernos de cultura, suplementos de livros, guias, roteiros de consumo de artes e espetáculos, cobertura de exposições e eventos. Até colunas sociais passam a mostrar personagens e os bastidores do mundo das artes visuais contribuindo à sua popularização.

É através de um amplo processo que começou nos anos 60 e 70 com o surgimento das indústrias do disco, do livro, da publicidade e da televisão, que começou

a despontar no país um mercado de bens culturais, destaca Fernanda Peixoto (2000:1). Sobre o mercado editorial propriamente dito e voltado para as artes visuais, ele surgiu tímido no final dos anos 60 para o consumo de uma elite artística que o patrocinava através de suas empresas e bancos. A Editora Abril foi pioneira nesse sentido, tendo sido responsável pelas coleções “*Gênios da Pintura*”, de 1967 (reeditada por sua vez em 1972 e 1980). No seu esteio vieram outros projetos como o “*Biblioteca de Arte*”, da Editora Três, o “*Mundo dos Museus*”, da Editora Codex, e o “*História da Arte*”, da Editora Salvat, todos publicados com baixíssima tiragem entre 1973 e 1978.

Também nos anos 70 que surgiram publicações específicas voltadas para a arte brasileira moderna e contemporânea, parte delas advindas no esteio da fundação da FUNARTE em 1978, como a *Malasartes*, *Destaque Art's*, *Módulo*, *Galeria de Arte Moderna*, *Arte Hoje* e *Vida das Artes*, todas em circulação entre 1966 e 1979. Nos anos 80, através do recurso da lei Sarney, o mercado editorial cresceu significativamente e começaram a surgir os primeiros catálogos de arte, quando surgiram ainda editoras específicas voltadas para o setor, como a Pinakoteke e a Spala (Peixoto 2000:8). A revista *Galeria*, vinculada a Marcantonio Vilaça, e *Gávea*, revista associada ao curso de pós-graduação lato sensu de História da Arte da PUC, eram consideradas algumas das mais relevantes e tiveram bastante êxito nos anos 80.

Sobre a importância *Malasartes* para as artes visuais no país nos anos 70, o crítico Ronaldo Brito comenta sua participação como redator na publicação, que teria objetivado ser um veículo político contra a força do mercado e o obscurantismo presente no meio. Possuía nove editores cujas reflexões estavam no nível de uma “sociologia da arte”, afirma (2005:95). A revista era uma iniciativa dos artistas envolvidos que posteriormente se dividiram com relação ao seu futuro. Sem apoio cultural e institucional, *Malasartes* terminou fechando no final daquela década:

Para este redator, o seu único crítico de arte, a revista significou quase a primeira intervenção direta na política cultural do país. (...) Com *Malasartes* fiz a experiência do “real” do circuito de arte, sobretudo me expus ao contato com artistas e demais elementos desse circuito. (...) Claro, na sua força reside sua franqueza – órgão muito mais político, espécie de frente contemporânea contra o descaso e o obscurantismo que cercavam então o trabalho de arte, ela implodiu antes de fixar a aprofundar as suas questões. (...) Como não podia deixar de ser, *Malasartes* se passava principalmente no nível de uma “sociologia” da arte. Uma deliberação, unindo elementos do Rio e de São Paulo, de interferir sobre um processo que ameaçava se desvincular por completo das instâncias de atribuição de valor cultural estabelecidas. A nova força de mercado parecia, naquele momento, se substituir aos mecanismos normais de juízo cultural. (...) Ora, tudo girando entre indivíduos, diminuem

as chances de solução – por que, entre eles somente, formar compromissos que sempre acarretam desgastes e desgostos pessoais? (...) Vejo assim. Existem, porém, oito outras versões autorizadas. Pessoalmente acho que Malasartes foi demais. E de menos. (Brito 2005:95-98).

Nos anos 90, com a extinção da FUNARTE pelo governo Collor e a implantação da lei Rouanet, as publicações adentraram ao mercado através da diversificação da oferta advinda com o investimento privado e o barateamento das publicações. Fernanda Peixoto (2000:9-10) chama a atenção para o fato de que a USP começou a publicar a coleção “*Artistas Brasileiros*” em 1995, logo seguida pela abertura da editora mineira C/Arte no mesmo ano. Na sequência de uma década de “artes no papel”, a editora Cosac Naify abriria suas portas em 1996, quando também na mesma década surgem revistas como a *BRAVO!* e *CULT*, com tiragens maiores que aquelas anteriores, além de terem obtido bastante receptividade entre o público brasileiro.

Na cena internacional, a revista inglesa *Third Text*, para citar outro exemplo, publicava artigos sobre artistas brasileiros desde 1978, ocasião do seu primeiro número, quando o crítico Guy Brett escreveu sobre a obra de Lygia Clark. Sergio Bruno Martins (2012:3) afirma que o engajamento da publicação com a arte brasileira sempre existiu, tendo publicado ao longo de sua história reflexões de curadores e críticos como Sônia Salzstein, Alberto Tassinari, Christina Freire, Laymert Garcia dos Santos, Renato Rodrigues da Silva, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osório e Felipe Scovino.

Outra publicação internacional importante foi a revista mexicana *Poliester*, que desde o seu surgimento nos anos 90 sempre problematizou a arte brasileira em suas páginas, tendo chegado (como vimos através de referências diversas mencionadas ao longo do texto) a ter uma edição exclusivamente dedicada ao Brasil em 1994. *Poliester* obteve bastante prestígio por divulgar uma produção alternativa de interesse internacional, além de se posicionar de forma crítica acerca das desigualdades do circuito e do mercado de arte global. De acordo com texto publicado no site da publicação, o editor Kurt Hollander afirma:

Le pusimos el nombre de *Poliester*, en parte por la película de John Waters del mismo nombre, que era un ejercicio de mal gusto, o sea popular, corriente, naco. *Poliester* presentaba la obra de artistas profesionales pero también de artistas y arquitectos no profesionales, de pacientes de hospitales psiquiátricos, presos, grafiteros, y también se enfocó mucho al arte popular urbano, como las pinturas en los camiones de la Ruta 100, las historietas, las revistas como *Alarma!* e *Insólito* y tatuajes. En lugar de quedar dentro del gueto del mundo de arte mexicano, la idea era unir productores culturales de todas las Américas, desde las pampas hasta Canadá, siempre dentro de números temáticos (Basura, Texto, Drogas, Peligro, Turismo), o de países

(Cuba, Brasil, Colombia). La revista se oponía al nacionalismo y al malinchismo que solamente veía hacia Estados Unidos y Europa, y se enfocaba en artistas marginales y los inmigrantes de cada país más que a las estrellas europeas o gringas. (...) Aunque en sus ocho años sirvió como catálogo para muchos curadores y directores de museos internacionales, y así ayudó a lanzar la carrera de varios artistas de México y América Latina al mundo del arte institucional y comercial de Estados Unidos y Europa, la intención de *Poliester* era más bien ayudar a artistas a expandir sus horizontes y conocer la obra que se hacía en otros lugares de las Américas en la década de los noventa (Hollander 2011).

Além das publicações propriamente ditas, como vimos, a curadoria⁹² foi cada vez mais substituindo o texto da crítica e mobilizando debate sobre o papel destes profissionais. As críticas sofridas por Jean Clair, curador da Bienal de Veneza de 1995, por Tadeu Chiarelli, curador do Panorama do MAM-SP em 1997, e por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, à frente da bienal antropofágica de 1998, permitiram, como já tratamos em alguns momentos dessa tese, acusações de que os curadores teriam se tornado “*régisseur do espetáculo*” para “*the audience*” – palavra mágica no Primeiro Mundo, afirma Aracy Amaral. Segundo a autora, foi através da mediação entre curadores nacionais e internacionais que teria surgido o segmento de mercado “*Latin America art*” posto em questão pela revista *Poliester*, e que a crítica questionava veemente:

Não existe arte latino-americana, nem artistas latino-americanos. (...) Essa introdução é para mencionar que as tendências dos artistas da América do Sul são muito diversas. (...) Assim, vivemos num tempo em que há uma proliferação de eventos, mas somos iconoclastas não porque destruamos imagens, mas por fabricarmos uma profusão de imagens em que não há nada a ver (Amaral 2006b:51-54).

Num dos seus vários artigos produzidos ao longo dos anos 80 e 90, Amaral (2006a:286-288) diferenciou curadorias que se fazem no exterior para o exterior (exemplificando com as mostras “*Zeitgeist*”, “*Magiciens de la Terre*”, e “*Metropolis*”), que se fazem no exterior a partir do Terceiro Mundo e da América Latina, pautadas pelo desconhecimento e desinteresse genuíno e reiterado sobre nossos universos (destacando a exposição “*Modernidade*”, de Marie Odile Briot), e as curadorias feitas no Brasil. Sobre as curadorias no país, embora tenha destacado o êxito de algumas mostras da

⁹² Sobre o prestígio adquirido pelos curadores, sobretudo em decorrência em parte do panorama das megaexposições, investimentos, galeria e público a partir dos anos 90, quando surgem também curadores independentes, vale destacar a dissertação de mestrado de Guilherme Marcondes de Souza (2014) defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Guilherme, com base nas entrevistas que realizou com diferentes gerações de críticos e curadores, defende que desde o surgimento da curadoria no país no pós-guerra (e da afirmação desde personagem, sobretudo a partir dos anos 70 e 80, tendo o seu apogeu nos 90), curadores e críticos mantêm um debate pela legitimidade e autoridade dentro do campo, marcado ora pela demarcação de fronteiras e diferentes papéis, ora afirmando um entrecruzamento entre as atividades do crítico, do curador e mesmo dos artistas.

Pinacoteca e no MAC-USP nos anos 70 e 80 (algumas dentre as quais participou como “*ExpoProjeção*” e “*Modernidade*”), ela afirma que a perigosa centralidade e destaque dados aos curadores nos anos 90 no país (seguindo a moda internacional) contribuem para escamotear o cenário de carência, falta de estrutura, da ausência de uma política cultural no país, do compadrio presente nos quadros profissionais das instituições com “gente saindo pelo ladrão” e simultaneamente a existência de “um deserto, em museus em crise permanente, vazios”. Todavia, Amaral (2006a:288-290) elogia a profissionalização de escritórios de arte especializados na publicação de livros de arte e na montagem de exposições, como a Expomus, que considera produzir em nível internacional.

Conforme apontam Alambert e Canhête, após uma década de ataque ao arbítrio exercido pelos curadores, Adriano Pedrosa, logo após sua atuação como co-curador da Bienal de 98, escreveu em defesa do ofício na *Folha de São Paulo*:

A Bienal de São Paulo enfatizou uma vocação que a distingue da grande maioria das bienais do resto do mundo: a importância do processo curatorial, compreendido como processo de reflexão, e não apenas de escolha de objetos e de seus autores, desenvolvido em grupo e em discussão com um time de especialistas (*apud* Alambert, Canhête 2004:240).

Enquanto curadores cresciam em seu prestígio mobilizando encantamento e rancores, a crítica de arte não acompanhou esse processo e se tornou cada vez mais resenhas superficiais em periódicos de grande circulação, ou textos de catálogos à serventia dos curadores, concordam Farias (2007:61) e Miceli (2006:91-92). O “mal-estar” decorrente da suposta conversão da crítica de arte em curadoria, ou ainda, do fato do mercado estar dando mais as cartas que o circuito já estava presente desde os anos 70, quando havia a sensação de que o ensaio crítico poderia ter uma circulação e impacto social maior que o obtido desde sua existência. É o que revela Ronaldo Brito ao escrever na revista *Malasartes* em 1975:

A arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural (Brito 2005:63).

De modo semelhante, o crítico Luiz Camillo Osório afirma que é papel da crítica fazer sua auto-crítica diante do mercado, de encontrar um lugar que esteja além dos veículos tradicionais e se encontre com a curadoria. Caberia a crítica o estabelecimento

de uma fala compartilhada num terreno que é o das obras. Quando o entrevistei em sua sala no Museu de Arte Moderna do Rio, no dia 21 de setembro de 2012, ele me relatou seu entendimento sobre as relações entre a crítica, a curadoria e o mercado:

É óbvio que o circuito está totalmente atravessado pelo mercado. (...) Não obstante, diante dessa presença do mercado é um pouco o papel da curadoria e das instituições resistir a um “padrão mercado”, ao tempo do mercado, a gestão da obra via mercado no sentido de buscar elementos nas obras que não tem tanta viabilidade mercadológica. (...) Tem uma dimensão das instituições artísticas que é crítica, reflexiva, é a de produzir um espaço de reflexão e temporalidade mais maturada, em que a obra aconteça com menos aceleração pelo consumo. (...) A dimensão crítica não é apenas a atividade crítica e seus veículos e canais tradicionais, como o jornal, por exemplo. Esse espaço está muito esvaziado. Mas ter uma dimensão da crítica no sentido da recepção das obras, o que acontece no papel desenvolvido pela curadoria. (...) Não como uma escrita que se opõe às obras no sentido que problematize e produza uma negação da experiência da obra. (...) O desdobramento de uma experiência na obra. (...) É uma outra propensão de produção de sentido que está na obra, na relação da obra com o público, mas que está também nesse corpo, nessa experiência numa fala que seja compartilhada. O papel da crítica é estabelecer esse terreno de uma discussão que se constitui diante das obras, que parte das obras. E isso as curadorias fazem, isso os textos críticos fazem. (...) É buscar os canais da reverberação dessa discussão que a gente está vivendo nesse momento. Acho que a internet é um canal. (...) O que interessa é o modo como essas obras vão reverberando e repercutindo esse desdobramento reflexivo. Esse desdobramento reflexivo já é por si só uma resistência às imposições do mercado e seu consumo não reflexivo “porque a obra vale tanto”. (...) Para o mercado esse valor é um valor de troca e a discussão qualitativa fica de lado. (...) No que essa obra se singulariza? Que sentidos ela produz?

Outro artista e crítico de arte que se posicionou contra a “euforia” de mercado desde o retorno à pintura dos anos 80 foi Ricardo Basbaum (1999), quem também viria a pensar os rumos da crítica de arte no artigo “*Cica e sede de crítica*”, escrito no final dos anos 90. Nele o autor entende que a “crítica de arte” se tornara obsoleta e inoperante, que deveria ser resgatada em sua potência original como uma literatura menor⁹³ e “etnográfica” de diálogo, como frequentação e cumplicidade com a produção de determinados artistas – e cada vez mais tornada um olhar distanciado voltado ao mercado. Basbaum entende que a ideia da “crítica de arte” teria um aspecto positivista, paternalista e romântico, que suporia uma voz autorizada isenta e objetiva: “um ator juiz encastelado no púlpito, escriturário do gosto” (:83), que escamoteia a dimensão ética e a responsabilidade diante de suas escolhas interpretativas. E radicaliza ao perguntar em sintonia com as questões postas por autores pós-modernos e pós-coloniais nos anos 80 e

⁹³ Basbaum se apropria neste artigo de uma conceitualização deleuziana (Deleuze, Guattari 2014) – elaborada, por sua vez, a partir da literatura kafkiana – que entende por “menor” a elaboração de um dispositivo de abertura e transformação do texto crítico a partir das deformações/reinvenções das convenções estilísticas de legitimação dos discursos, que seriam por oposição, “maiores” em sua normatividade.

90: Quem é o autor? A quem pertence a crítica? Aos artistas? Ao público? Ao crítico? “Todo mundo é crítico” (:89).

Basbaum afirma que o olho do final do século não é o mesmo do alvorecer da crítica. O olhar contemporâneo seria mais tátil e territorial, demandando novas enunciações e visibilidades. Enquanto “fenomenologia do conceito com uma sensorialidade ampla”, a crítica deve se localizar entre uma “psicografia” manifesta do êxtase oceânico e latente diante da obra. Deve ser uma construção engenhosa, combinatória e resistente, de modo a aparar arestas e assimetrias através de uma tessitura que inclua a *presença* da obra (mais do que sua representação), sem retirar o seu impacto, aposta o autor (:82-83). Dito de outra forma, potencializar sua circulação e conexão com os outros de modo que a crítica e o crítico, mais que um sujeito de autoridade, seja apenas uma *localidade* perspectiva que convoca à partilha e experimentação de impasses produtivos.

Evocando “a morte do autor” em Barthes e se aproximando de Deleuze, afirma que o crítico deveria produzir uma tecnologia discursiva das multiplicidades, *devires* e diferenças, agregando valor à obra *sem julgá-la*, entretanto. A ideia seria fazê-la existir de modo a evocar suas forças e potencialidades, apresentando suas frestas e espaços vazios, de modo a desafiá-la ela mesma enquanto crítica. “Possibilidade de expansão”, “desvio do pensamento”, “opor resistência ou oferecer fluidez aos acontecimentos”, “membranas e superfícies de contato” são imagens que Basbaum (1999:89-90) utiliza questionar a objetificação da crítica como discurso autorizado e embalagem de produtos num mercado hiper-institucionalizado e veloz em seus agenciamentos.

Ao mencionar a relação entre críticos e historiadores, Basbaum defende que o texto crítico, como intervenção crítica-plástica-discursiva deve ter cuidado ao se filiar a Clio, para não converter a falada autonomia da obra de arte em “fardo da oratória da história”. Ancorados na tradição, a crítica tradicional e o mercado resistem ao experimentalismo, afirma (1999:85-86). Experimentalismo que também se faz tímido entre os próprios artistas, que ao não escreverem textos sobre si próprios – um exercício de auto-reflexividade –, tornariam a dinâmica do circuito frouxa, laçaia dos *releases* do mercado e de textos acadêmicos. Sobre a defesa de uma crítica produzida por artistas, ele afirma:

O efeito é conhecer e instaurar novos circuitos para a circulação de suas ideias e... suas obras. Esta aliança entre produção plástica e projeto discursivo é vista em geral com cautela pelos artistas brasileiros, sobretudo por trazer complicações junto às relações com o mercado – extremamente frágeis e totalmente dependentes de relacionamentos pessoais. Certamente uma maior preocupação de rigor discursivo é fator a trazer alguma complexidade ao trabalho e sua inserção – acreditamos ser este também um valor de aceleração e eficiência da produção, possibilitando-a voar mais longe em suas tramas junto ao pensamento e sua circulação, para além de seu congelamento academizante ou sua fetichização simplificadora pelo mercado (Basbaum 1999:87).

O otimismo de Basbaum, no entanto, não era compartilhado pelos seus colegas. Com a iminência do fim do milênio, o apagar das luzes da última década do século não poderia ter sido mais “escatológico” para a Fundação Bienal de São Paulo, instituição central para a internacionalização da arte brasileira, como tentei demonstrar ao longo desse trabalho. Após a enxurrada de críticas sobre a mostra de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, decidiu-se adiar a 25ª. Bienal de São Paulo em decorrência da Mostra do Redescobrimento, que acontecera em 2000, e também pelo argumento de que era necessária a realização de diversas obras estruturais no prédio, afirmam os historiadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004:221-222).

Na verdade, havia uma crise interna em que os dirigentes e o conselho consultivo da Fundação Bienal estavam envolvidos, iniciada no começo do ano 2000 e que gerou a demissão do “ex-futuro curador” da 25ª. edição da mostra, Ivo Mesquita. O “jogo de prestígio e vaidades”, como alguns personagens envolvidos naquele momento traduziram o que estava acontecendo, teve repercussão internacional. A imagem da instituição ficou abalada no exterior, se veiculou a existência de uma crise estrutural decorrente da ausência de uma política cultural permanente e efetiva.

Ivo Mesquita obteve apoio de artistas e curadores no país e no Exterior, acabou por retomar o cargo e após novas dissidências internas demitiu-se novamente. Decidiu-se que a 25ª. Bienal seria realizada em 2002, e que em 2001 haveria uma mostra em homenagem ao seu mecenas, Ciccillo Matarazzo, por ocasião dos 50 anos da instituição. O símbolo da mostra comemorativa foi uma mosca que era projetada na cidade através de um vídeo da artista Regina Silveira. Não faltaram críticas, entretanto. Estaria a Bienal de São Paulo à deriva, “abandonada às moscas?” Ou como sugeriu a artista Maria Bonomi, estaria cada vez mais sendo frequentada por personagens “moscas”, “alienígenas” ao meio? Na mesma ocasião, Aracy Amaral comparou a expografia a um “parque de diversões”, Ivo Mesquita apontou a inexistência de referências à Matarazzo,

e falou-se ainda que a mostra comemorativa com suas “pretensões faraônicas” terminou na tumba, o público teria escoado para a exposição “A Arte Egípcia no Tempo dos Faraós” que ocorria simultaneamente no Museu de Arte Brasileira da FAAP.

Na era dos curadores à frente das Bienais de que falam Alambert e Canhête, as indagações do curador Ivo Mesquita talvez possam traduzir o espírito do que estavam se tornando as bienais nos anos 90:

Estão as Bienais definindo novas relações sociais/políticas/culturais no mundo globalizado? Estão elas mudando o entendimento da arte e sua relação com o mundo? (...) Estão seus curadores ajudando a melhorar o diálogo entre diversos grupos étnicos e culturais, ou são eles apenas agentes sofisticados do capital globalizado que promovem/apoiam mostras bienais? (*apud* Alambert, Canhête 2004:239).

Da mesma forma, Alambert e Canhête apresentam questões similares:

Pode ainda a Bienal (e a arte) pensar em formar um público cidadão ao invés de consumidor? Ou, de outro modo: o cosmopolitismo internacionalista da Bienal ainda tem algo a dizer à formação e emancipação da cultura nacional? Pois caso não tenha, estará mesmo destinada a se tornar um evento de “culturetes”, alimento para colunas sociais, um passeio de parque aos domingos, ou apenas um *shopping center* de excentricidades a serem consumidas e esquecidas (2004:240).

As muitas demandas da Bienal de São Paulo no tocante aos papéis que deve cumprir no imaginário de críticos e curadores é algo intrigante. Como tenteni demonstrar, originalmente aberta para afirmar o “cosmopolitismo internacionalista” da cidade de São Paulo, a instituição esteve às voltas com reclames de que sua atuação não correspondia efetivamente à “emancipação da cultura nacional”, como se pode notar dentre vários personagens aqui mencionados. No entanto, quando a mesma instituição resolve fazer uma edição direcionada a pensar as artes visuais internacionais do ponto de vista “brasileiro”, como foi o caso da edição “antropofágica” de 98, as críticas também estiveram intensamente presentes.

É curioso observar o argumento elitista não apenas dos participantes do campo, mas de seus comentadores acerca da entrada do novo público “alienígena”, “pouco esclarecido” nos quadros e circuitos de bens simbólicos usualmente frequentados pelas elites que os detém, e os coordenam em suas infindas genealogias. Será *apenas* uma questão de “eventificação/culturalização” da arte? E o que pensar do sentido e do lugar desta instituição no país quando na atualidade se registra um “boom” de bienais no mundo? E qual seria o estatuto da bienal brasileira nesse panorama, sobretudo quando

cada vez mais se tem convidado curadores estrangeiros⁹⁴ em suas mais recentes edições?

3.6 – Tupi or Not Tupi?

À guisa de conclusão dessa reflexão, pretendo retomar uma questão que atravessou a tessitura desse texto, a saber, o problema do estatuto da identidade da arte brasileira. Inflexão nodal presente desde a constituição do campo das artes visuais no país, passando pela afirmação da Escola Fluminense de Pintura, pelo Modernismo e pelo Tropicalismo, eis que a problemática persiste nos anos 80 entre transvanguarda e moreninhas, “Grande Tela” com “grandes” e “pequenos” artistas, e se acentua nos anos 90 com a globalização, o debate sobre a arte latina, e a bienal “antropofágica” de 98. Qual identidade (ou identidades) da arte brasileira nas duas últimas décadas do século XX? Arte brasileira? Arte no Brasil? “Arte-Brasil” como produto do mercado ou pensamento crítico, expressão de nossa vitalidade? Ainda faz sentido falar de um eu nas obras de arte diante de um mercado e circuito cada vez mais globalizados? Globalização para quem? Entre euforia, crises, novas utopias, “prazeres” e “dores”, enquadramentos e gambiarras, derivas e devires, visadas para dentro e para fora do país, o tema da identidade e da necessidade de se posicionar diante das desigualdades e orquestrações do mercado internacional foi recorrente nas avaliações proféticas de críticos, curadores e artistas daquele momento. E esse debate persiste até a atualidade. De *nowhere* à *now here*, quais caminhos a seguir?

Retomando a “24ª. Bienal de São Paulo” e sua repercussão elogiosa na cena internacional para pensar essas questões, Ana Letícia Fialho entende que há uma relativa abertura e interesse na produção nacional em decorrência da multiplicação dos discursos de legitimação nos anos 80 e 90. Para a socióloga, houve uma crescente descentralização do sistema internacional que passou a absorver a produção advinda das “zonas de silêncio”, através de uma “renovação controlada”. Fialho acredita ainda que

⁹⁴ Como exemplo desse fenômeno se poderia destacar como exemplo a 30ª. edição da Bienal de São Paulo, de 2012, com a curadoria geral do historiador e poeta venezuelano Luis Pérez-Oramas, e a atual edição, em 2014, com curadoria geral do escritor escocês Charles Esche, tendo a presença de outros curadores assistentes estrangeiros como os espanhóis Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, e os israelitas Galit Eilat e Oren Sagiv.

há a perda de prestígio dos agentes já “totemizados” na cena internacional como o *MoMA*, a *Tate Modern*, a *Documenta* de Kassel, a Bienal de Veneza e a feira *Art Basel*, movimento que se dá ao lado da profusão de novas feiras, bienais internacionais e do advento do “boom” da arte chinesa no mercado global. Sobre a internacionalização brasileira nos anos 90, afirma:

O mercado de artes no Brasil vem conquistando um espaço importante no cenário internacional e que, em consequência à sua crescente internacionalização, funciona também como catalisador da internacionalização do nosso sistema das artes. Desde os anos 90, as galerias brasileiras mais consolidadas marcam presença em feiras internacionais, como Art Basel, Frieze, Arco, Miami Basel. Novas feiras, que surgem em torno das mais tradicionais, como Pulse ou Scope, vêm atraindo galerias recentemente estabelecidas. (...) Atualmente, os países que mais importam arte contemporânea do Brasil são: Espanha, Estados Unidos, Suíça, Argentina, França, Inglaterra e Venezuela. Outro aspecto interessante é que as galerias de arte contemporânea, que até os anos 90 trabalhavam quase que exclusivamente com artistas brasileiros, hoje, exibem, com frequência, artistas internacionais e algumas galerias criadas recentemente já se estabeleceram com essa vocação. (...) Tem crescido também o número de residências para artistas e os programas de intercâmbio com galeristas do exterior, estratégias que favorecem a internacionalização do nosso sistema das artes e também a inserção da nossa produção fora do Brasil (Fialho 2010:103).

No entanto, a renovação controlada de que fala Ana Letícia Fialho talvez esteja relacionada a permanência de certos estereótipos e “folclore” acerca da cultura brasileira que produziriam um tipo de demanda específica no mercado internacional. Quiçá o fato de inventar uma bienal “canibal” que deglute o mundo euro-americano e o inverte tenha produzido uma “recanibalização” às avessas, passamos a ser vistos como *fundamentalmente* antropofágicos e tropicais. O que fugisse deste modelo teria uma inserção diferenciada e minoritária. Sendo assim, samba, caipirinha, cordialidade, mestiçagem, malemolência e tropicalidade persistiriam – ainda que com relativas mudanças – como adjetivos estereotípicos eficazes tornados quase conceitos ontológicos para representar a imagem do brasileiro lá fora. Zé Carioca, Carmen Miranda, Pelé, dentre tantos outros ícones míticos que vem no esteio da manutenção do imaginário docilizado do país lá fora. Isso sem desconsiderar o sangue das chacinas, a violência e as favelas, outras recorrências estigmatizantes. Na apropriação internacional de nossa produção artística não poderia ter sido diferente. De Tarsila à Portinari, de Oiticica à Ernesto Neto, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, por vezes, a *démarche* da “*Brazilian typical art*” para exportação (e sua matriz modernista) nos faz lembrar a marcha de carnaval “*Yes! Nós temos bananas*”, composta por João de Barro e Alberto Ribeiro em 1938.

Como exemplo, poderíamos destacar a obra da artista Adriana Varejão (Ver prancha 30, figuras 94, 95 e 96), sucesso atual em leilões internacionais ao lado de sua companheira de geração Beatriz Milhazes, “coloridíssimas”. Nem latina, nem portuguesa, muito pelo contrário: brasileira – eis a fórmula para pensá-la proposta pela antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz. Através de uma leitura entusiasta e emotiva do belo trabalho da artista (que também intensamente explora o corpo em sua obra, sobretudo nos anos 90), a autora apresenta uma abordagem que faz lembrar uma figura de convite da azulejaria portuguesa, sintonizada com a recepção da produção brasileira no exterior, encarnada pelo mito do hibridismo, da afetuosidade, da falta de modernidade e do improviso, genuinamente nacionais. Tal qual uma “testemunha ocular” que aparece nas obras de Adriana, Schwarcz esmerilha os ladrilhos e azulejos da artista:

E o que dizer dos azulejos que revestem os açougues? Limpos na sua exterioridade, que evita a contaminação e a sujeira, são devidamente rasgados em sua identidade, quando o dentro se faz fora e o fora resulta dentro. (...) Há carne de açougue e carne seca, nessa tradição tão brasileira de conservar para ter, ter algo para comer, nem que seja uma carne ressecada pelo tempo. (...) Assim na contramão do projeto moderno, que pretende contornar a ação do tempo e “estabilizar o meio” (purificando e isolando), ou buscar transformar o naturalismo em empresa científica, e assim sanear inseguranças e ambivalências, Adriana faz o oposto: retorna ao naturalismo, devidamente manipulado, devidamente misturado e culturalizado (Schwarcz 2009).

E é nessa direção que vai a crítica de Ana Letícia Fialho (2005), que identificou na internacionalização da arte brasileira e latino-americana nos anos 90 a existência simultânea de um discurso de assimilação/homogeneização que defendia uma arte sem fronteiras (para além dos parâmetros culturais e dos contextos sócio-políticos), ao lado de outro discurso com ênfase na diferença, afirmativo das características regionais, locais e nacionais (boa parte deles pautado na ideia de mestiçagem e multiculturalismo). Se aproximando das críticas postuladas para mostras em que se mesclou arte euro-americana com arte do/no Brasil/América Latina, Fialho afirma que o problema das mesmas é a manutenção do equilíbrio de poder e das hierarquias do sistema artístico internacional, que acabaria por tornar a produção periférica um item fetichista reafirmativo da centralidade euro-americana.

Um exemplo possível destacado pela autora é a sugestão de proximidade entre Tunga (artista brasileiro conceitual) e Louise Bourgeois (artista francesa produtora de uma arte confessional influenciada pela psicanálise) feita pelo crítico Paul Ardenne na revista *ArtPress* por ocasião de sua visibilidade no que afirma ter sido o “boom” da arte

latina em Nova York, em 1995. Bourgeois é vista como mais inteligível que o artista brasileiro:

De origem brasileira, Tunga faz parte desses artistas ‘exóticos’. (...) Tunga, antes de tudo, tem uma força inventiva plástica pouco comum, fator que, para o expectador, é frequentemente desestabilizador. (...) Os contornos de um simbolismo sustentado sensível pode incomodar pelo aspecto anacrônico, para dizer fácil (esse é um ponto que explora, por exemplo, Louise Bourgeois, cujo objetivo é mais inteligível do que o do artista brasileiro). (Paul Ardenne *apud* Fialho 2005:700)

A solução que Fialho propõe para a questão é a superação total da antropofagia, ruptura sugerida que faz lembrar a querela entre antigos e modernos travada no século XVIII. Ou ainda a diferenciação que teria sido estabelecida pelos modernos entre “arte” e “história da arte” (Mammi 2012:25). Recorda também o debate entre Hélio Oiticica e os críticos de sua época, que defendiam uma arte brasileira livre das “contaminações” internacionais. Hélio se manifesta contra essa posição em seu ‘manifesto’ “*Brasil Diarréia*” em que sugere que se deveria “consumir o consumo” e reinventar-se no diálogo com o “perigo imperialista”, ao invés da manutenção de um folclorismo nacionalista moribundo:

Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é sem dúvida *consumir o consumo* como parte dessa linguagem. (...) Chega de luto no Brasil! (Oiticica *apud* Lagnado 2012:31)

Fica a pergunta: como “canibalizar” sem ser “canibalizado”? Crítica da presença de agentes internacionais oportunistas, das concessões excessivas dos agentes brasileiros, e da permanência de uma certa interpretação de Brasil, a autora questiona:

A fim de participar da cena internacional, os agentes brasileiros estão, em geral, sempre prontos para fazer concessões excessivas: aceitar e/ou participar na promoção de estereótipos da cultura brasileira; pagar caro, muitas vezes com dinheiro público, o ‘aluguel’ de espaços de legitimação; aprender a sua própria história com os agentes internacionais mal informados; abrir a cena nacional para agentes oportunistas etc. (...) É necessário ultrapassar o sentimento de orgulho nacionalista que nos dá uma imagem da cultura brasileira que não corresponde à imagem dada pela maior parte dos eventos realizados no exterior. (...) Seria necessário talvez superar nosso passado antropofágico. A antropofagia, nos parece, tornou-se um conceito por demais aberto e tem sido usado para justificar a importação de modelos que nos são, na verdade, impostos. (Fialho 2005:706-707)

Esse debate da afirmação do produto nacional pela via identitária, no entanto, não é novo e tem diversos matizes. O historiador Rafael Cardoso (2012) mostra que já no século XIX houve intensa polêmica quando o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre, em 1855, foi nomeado diretor da Academia Imperial de Belas Artes e resolveu em seu

espírito reformista sugerir a existência de uma escola brasileira de pintura. No Salão Nacional de 1879, uma parte da coleção da academia foi apresentada como constitutiva de uma escola brasileira (:18). A *Revista Ilustrada* e o famoso crítico Gonzaga Duque foram extremamente reativos, se perguntando o que havia de “genuinamente brasileiro” numa produção toda realizada sob cânones europeus e cujos artistas faziam formação na Europa com financiamento do Estado. Antipático da pintura histórica e elogioso de temas universalistas, Gonzaga Duque afirmou que a pintura da Academia Imperial de Belas Artes era cosmopolita e que seus artistas estavam conectados com as novidades internacionais, não podendo existir, portanto, a ideia de uma produção brasileira.

Cardoso (2012:19-20) mostra que o romantismo tentou retomar a questão e os povos ditos primitivos e selvagens presentes no país recém-inventado foram acionados para compor um cenário de identidade original, quando não a imagem do próprio imperador e posteriormente da república brasileira, inspirados obviamente nos modelos francês e norte-americano. O historiador afirma que símbolos eruditos e populares foram sendo instrumentalizados na elaboração de uma autenticidade e singularidade nacional, sem originalidade, no entanto, em decorrência de apropriações diversas como, por exemplo, a pintura dos tipos sociais excluídos de Gustave Courbet e o formalismo cubista. Monteiro Lobato e seu Jeca Tatu, Mário de Andrade e Macunaíma, Almeida Júnior e seu caipira/caboclo derrubador brasileiro, as pinturas de Tarsila e Portinari, a industrialização do país e o modernismo construtivo, assim como a descoberta eufórica do barroco de Aleijadinho pelo IPHAN e por Lucio Costa são alguns exemplos das tentativas de pensar o estatuto de uma identidade cultural brasileira e subsequentemente, uma arte nacional, apontam o historiador Rafael Cardoso (2012:22-28) e a socióloga Glaucia Villas Bôas (2011:493).

O problema do dilema entre os dualismos encarceradores “arte brasileira” e “arte latina” *versus* uma “arte euro-americana” (ou outra variação conceitual que melhor traduza as polarizações desiguais entre o *mainstream* e as periferias) é a manutenção ela mesma dos critérios geopolíticos de classificação da arte, afirma Glaucia Villas Bôas (2011:488-489). Centro e periferia, nação e universalismo, olhar estrangeiro e olhar brasileiro, e exotismo e civilização são polos que deveriam ser suspensos em prol de uma circulação e interação que permitissem visibilizar as tênues nuances presentes na complexidade dos processos de criação artística. Segundo a autora, seria preciso superar as relações de dominação ancoradas na “bênção autorizada” de “peritos escafandristas”

dos modos e gostos artísticos tradicionalmente valorizados. Só dessa maneira seria possível reestabelecer papéis outrora bem definidos na instabilidade e relativismos estratégicos do sistema artístico internacional.

Até quando Franz Post e Albert Eckhout serão vistos como produtores de um olhar exótico, “pintura etnográfica”? Ou até quando a produção realizada pelos pacientes da psiquiatra Nise da Silveira serão vistas mais pelo seu valor científico e terapêutico que artístico? – se indaga (Villas Bôas 2011:491-492). Glaucia menciona ainda, que mesmo a AICA, *International Association of Art Critics*, que contou com a atuação do crítico brasileiro Mario Pedrosa entre os anos de 1949 e 1959, sempre esteve pautada por critérios classificatórios orientados por procedência nacional. E acaba por concluir:

A circulação regular e constante de artistas e objetos põe definitivamente em questão os critérios geopolíticos e contribui para descortinar disputas e tensões constantes entre indivíduos e grupos, qualquer que seja sua procedência. Os indivíduos e grupos voltados para a criação artística integram uma rede social cosmopolita com regras e autoridade própria. Tal dimensão da vida social inclui não somente a atividade artística em si, mas também o aprendizado da arte, professores, escolas, exposições, galerias, museus, o mecenato privado e estatal, a crítica de arte, curadoria, peritos, restauradores, meios vários de comunicação, público, mercado. Somente um estudo das nuances finas das interações entre os que são *chamados* de civilizados ou nativos, habitantes de centros ou de periferias levaria à compreensão da complexidade dos processos de criação artística, libertando as obras dos limites de categorias classificatórias geopolíticas e permitindo seu trânsito em zonas ainda desconhecidas. (Villas Bôas:496-497)

Também se indagando sobre quais estratégias discursivas e políticas seriam as mais adequadas para a afirmação internacional da arte produzida no país e na América Latina, pensando numa direção próxima a das questões postas por Ana Letícia Fialho e Glaucia Villas Bôas está o crítico de arte Michael Asbury. Ele escreve informado pelos debates em torno da tentativa de subverter as usuais polaridades e hierarquias do sistema internacional, sobretudo a partir de autores como Gerardo Mosquera e o seu artigo “*against Latin America*”, diferenciando arte *da* América Latina, de arte *na* América Latina, uma alternativa proposta para evitar a permanência do dualismo “national” *versus* “estrangeiro”, ainda norteador de nossa imaginação colonizada e periférica.

Asbury sugere que episódios como o desenvolvimento da ideia de antropofagia na “24ª. Bienal de São Paulo” e posteriormente na 31ª. edição do Panorama do MAM-SP (com curadoria de Adriano Pedrosa), podem produzir o efeito de “auto-devoração”

que ele chama de “*uroborus effect*”. “*Uroborus*” é a imagem da cobra que devora o próprio rabo, imagem evocada para pensar a constituição de uma “re-dependência” na insistência em legitimar a produção do/no Brasil/América Latina através da colocação de suas obras artísticas nas coleções dos museus europeus e norte-americanos. As obras seriam “valorizadas”, seus valores de mercado certamente aumentariam, mas a desigualdade não. O crítico exemplifica mencionando que embora os grandes templos da arte contemporânea internacional como o *MoMA* e a *Tate* possuam cargos como o de “*Latin American curator*” dentro dos seus quadros institucionais, as hierarquias e os exotismos permanecem. E ao se perguntar sobre os investimentos nas instituições brasileiras, afirma:

Yet is there not a trace of dependency that re-emerges here? After all, why does art from what was previously described as the periphery still become primarily legitimized by entering collections in Europe and the USA? What are the conditions of the Brazilian museum collections? The pact with the devil to which Mosquera refers seems to pertain not so much to the success of those ‘star’ artists within the international art market or the insertion of works previously deemed peripheral in the collections of key international museums. The devil resides instead in the assumption that these facts are enough to disqualify the need for a critical analysis in the way Brazilian contemporary art relates to the troubled national history and that in order to achieve this a first step would be to establish federal policies of support for Brazilian institutions such as museums, public galleries and the São Paulo Biennial itself. (...) Local institutions with their precarious conditions of existence are left hopelessly to emulate their First World peers rather than devising alternative, critically productive means of operating. In this way the complex historiography of Oswald de Andrade’s notion of anthropophagy, and the way in which it has held distinct significations in different historical moments, is turned upon itself, and as it bites its own tail its critical potential is consumed as commodity. (Asbury 2012:147)

Por outro lado, Aracy Amaral demonstra que desde os anos 80 existe uma sensibilidade dos artistas e dos curadores latino-americanos sobre a urgência do desenvolvimento e reaparelhamento de nossos equipamentos culturais, para uma contraofensiva aos mecanismos de institucionalização e afirmação artísticos pautados pelos centros internacionais. No entanto, ao tentarmos nos equiparar/reorientar pelos “grandes”, acabamos por *nublar* nossas distinções e singularidades, fragilizando por sua vez as usuais convenções e valorações internacionais, assim como os seus critérios:

Os meios artísticos do Terceiro Mundo têm hoje lucidez suficiente para se dar conta de que a emergência de um artista de nível internacional, somente se dá na medida em que esse país goza de importância econômica internacional. (...) Entre os artistas contemporâneos que se constituem dentro da mentalidade de nosso tempo, participantes da “aldeia global”, há, em todos os nossos países, aqueles de talento igual ou maior aos de centros mais desenvolvidos (como Nova York, Milão, Munique, Berlim ou Paris). Porém, exatamente por serem as suas obras de tendências similares às desses centros,

ou porque seus países não são economicamente poderosos, não são solicitados, ou sequer observados pelos curadores de eventos de importância. Neste ponto, a pergunta pertinente deveria ser: “mas, afinal, quem copia quem?” (Amaral 2006b:55)

Tornando a questão ainda mais complexa, Laymert Garcia dos Santos (2010) no belo artigo “*Como a arte global transforma a arte étnica*” problematiza, a partir do crítico de arte paraguaio Ticio Escobar, a economia moral e geopolítica do sistema internacional de artes com a entrada dos povos “outrora ditos primitivos” na cena a partir dos anos 90. Usualmente tidos como a origem e a alternativa às mazelas da civilização ocidental – de Montaigne até “*Magiciens de la Terre*”, os “primitivos” *mundos* afora (índios, africanos, aborígenes australianos etc.) têm mais que nunca se tornado sujeitos de direito, agentes de um capitalismo tribal e produtores “glocais” de uma arte que é simultaneamente “indígena contemporânea” (imersa e subserviente à lógica euro-americana), mas também “contemporânea dos índios” (imersa e submetida às suas próprias sócio-cosmo-lógicas). De um lado, podemos localizar lógicas indígenas *new age* e/ou movimentos *remix* como *Post-Indian*, de onde surgem personagens como Fritz Scholder, mas, de outro, uma produção que costuma ser enquadrada em rótulos tais como “arte étnica” ou “arte primitiva/primeira”, que certamente nada tem a ver com suas tradições, mas que os curadores internacionais insistem em ignorar⁹⁵.

Através de um processo amplo e inexorável que ganha força nos anos 90, e que diante de um cenário de intensificação e cruzamento das interações dos muitos atores no

⁹⁵ Ambos fazem a crítica também do conceito de “arte contemporânea” quando este é utilizado para pensar a produção indígena com inserção no sistema artístico internacional. Ticio Escobar (2008:40-47) afirma no texto que escreveu para o catálogo da exposição “*Trópicos: Visões a Partir do Centro do Globo*”: “Quando dizemos contemporâneo, estamos pensando na arte de filiação ilustrada. Mas a arte indígena atual também é contemporânea. Não só porque pode tornar contingente a autonomia da forma e negociar espaços, mas porque tem vigência com sua própria época. Sustentar a contemporaneidade do “primitivo” permite eludir o preconceito etnocentrista de que todo tempo presente esgota-se no modelo ocidental. Ainda que a ideia de “contemporaneidade” se encontre determinada por esse modelo hegemônico, é inconcebível a existência de uma contemporaneidade única, absoluta. A ideia de contemporaneidade envolve as estratégias para enfrentar cada hoje em particular. E destaca um sentido fragmentário/incompleto na definição do presente, sentido que descarta toda unidade de tempo, toda sucessão linear própria. A arte desempenha um papel nessa operação, pois seu trabalho consiste em perturbar a ilusão de um trajeto temporal progressivo: desorganizar a ordem da memória, imaginar erros da história, antecipar momentos vindouros, nomear tempos paralelos (...) produzir movimentos dissonantes/inadequados no sentido oposto da representação sequencial: operações extemporâneas, que, ao discutir com seu próprio presente, tornam problemática toda pretensão de plena atualidade: tornam paradoxal o conceito de “arte contemporânea”. E Laymert Garcia dos Santos (2010:46) corrobora: “Assim, para lidar com o seu próprio paradoxo, a arte contemporânea precisa reconhecer o valor intrínseco da arte indígena, étnica, não como um tesouro da cultura universal nem como um legado de outros tempos, mas como arte que é também contemporânea.”

sistema internacional das artes, a arte brasileira contemporânea também tem tido crescente destaque, como tentei demonstrar ao longo deste trabalho. Esse complexo processo é visto com euforia e otimismo por alguns atores que entendem essa circulação externa como reconhecimento e internacionalização genuína (com presença em feiras, bienais e cifras recordes em leilões de peso no mercado). Mas por outros, entretanto, o quadro é desolador e melancólico já que a arte teria perdido o seu papel de problematizar, potencializar o mundo e desafiá-lo, de ser instrumento utópico das experiências imaginativas e estéticas de um humano romantizado, tendo se tornado *commodity*, uma reles mercadoria, e seus artistas, fornecedores de matérias-primas para consumidores de artigos de luxo.

A saída proposta por Laymert (2010:15-16,42-3) e ancorada pelas indagações dos historiadores Peter Sellers e Ticio Escobar é que a arte de modo geral deve “desacelerar” e revisitar a fundação do modernismo para superá-lo em favor de uma produção para além dos seus formalismos vários, se reconectando com a vida (algo, por sinal, que não é novo, e que o artista Joseph Beuys talvez seja o nome maior desse tipo de proposição). O que nos devolve outra questão presente ao longo desta reflexão, para além da relação entre arte e nação: a identidade *mesma* do objeto artístico.

No entanto, como sugere o crítico Rodrigo Naves, esse tipo de raciocínio também apresenta limitações e paradoxos. Fazer o elogio da relação entre arte e vida, como saída alternativa às conversões impostas pelo mercado, pode produzir questionamentos tais como: serão os artistas os melhores tradutores das experiências vitais? Quem é o artista e quem não o é? Quem e onde os objetos artísticos são “consagrados”? Qual é o papel da obra de arte? Ao falar sobre a obra de artistas como Ernesto Neto e Ana Gallardo, cujas poéticas estariam aproximadas da ideia de uma “arte para a vida”, Naves sentencia:

Por chamar a atenção para os gestos dos participantes, elas teriam a capacidade de ampliar nossa percepção do dia a dia e de nos preparar para interirmos nele de maneira mais lúcida. Por outro lado, receio que a forte inscrição institucional desses eventos contribua para colocá-los num plano incompatível com a vida cotidiana. (...) Como a dimensão emancipatória da própria realidade social se veria reduzida, já que ela poderia ser vista como privilégio de uma camada social específica – os artistas –, e assim sem dúvida o tiro sai pela culatra. (...) A aparente renúncia de muitos artistas contemporâneos a uma atividade diferenciada termina por vezes elevando-os à condição de supercidadãos, criaturas inespecíficas que teriam o dom de intervir nos interstícios da sociedade, colocando tintura em episódios que os demais mortais deixariam passar ao largo. Por outro lado, ainda que a própria arte se mostre aí submetida a todo tipo de autocrítica e autolimitação, sempre

fica o sentimento de que a essa abdicação de seus poderes subjaz uma intenção muito mais ambiciosa: a quase reafirmação do caráter religioso e místico da arte, esse sim capaz de abolir quaisquer limites entre instâncias sociais, profissões, materiais e instituições. (Naves 2014:87-89)

Devolver a arte à vida ou reavivar o mercado através da entrada de novos protagonistas? Sob quais estratégias e com quais marcadores sociais? Esse debate atravessou os anos 80 e 90 e avançou pela década seguinte quando, para citar um exemplo, em 2008, o Instituto Goethe de São Paulo organizou o seminário “A virada global da arte contemporânea nas coleções brasileiras (Site do Fórum Permanente). Na terceira mesa do evento o tema do mercado e sua relação com os artistas foi foco da discussão que contou com a participação da socióloga Ana Letícia Fialho, do crítico e artista visual Ricardo Basbaum, do representante do MinC Afonso Luz, e teve a coordenação do antropólogo Laymert Garcia dos Santos.

A sugestão de que é preciso “revitalizar” a arte, e romper com sua subserviência aos eixos de poder centrais supostamente enfraquecidos, foi um dos motes norteadores da discussão. “Como superar as zonas de silêncio e problematizar a renovação controlada e desigual?”, “como superar a descontextualização das obras brasileiras e latinas ocorrida no ambiente das feiras?”, “como superar a infantilização do artista brasileiro em um meio repleto de informalidades e pseudo-altruísmos em amor à arte?”, “como fidelizar o público para manter o sentido da arte sem culturalizá-la em mostras-espetáculos *blockbusters*?”, “como manter a embalagem brasileira ou romper com esse rótulo de mercado?”, “como superar a vontade de ter uma “vaguinha” no cenário internacional e criar outras vias de reconhecimento e valoração?” – foram algumas das muitas perguntas presentes em um debate que não cessa.

Desde “*Magiciens de la Terre*”, muitos curadores e críticos tentaram reinventar saídas para a questão sobre como apresentar e desenquadrar a arte brasileira e/ou produzida no Brasil no exterior. Um deles foi o crítico Tadeu Chiarelli, curador de uma exposição acontecida entre setembro de 2006 e janeiro de 2007, no *Instituto Valenciano de Arte Moderno*, em Valência, Espanha. A mostra “*Desidentidad: Arte brasileño contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de São Paulo*” apresentava obras produzidas por artistas brasileiros que problematizavam os estereótipos de Brasil a partir de imagens fotográficas como a bandeira nacional, o indígena, e os Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo como símbolos da pujança do país. Chiarelli (2010) comenta que a exposição objetivava flagrar peculiaridades da complexidade social do

país de forma a um apagamento da noção essencializada de brasilidade, tendo retomado questões postas em um artigo publicado na revista *Poliester* em 1994, e na exposição de “fotografias contaminadas” intitulada “*Identidade/Não Identidade*”, que organizou em 1997, no MAM-SP e no Centro Cultural Light no Rio de Janeiro.

Pós-Muro, pós-Marcantonio, as porteiras do inferno ou do paraíso estavam abertas. Dependia, portanto, do gosto do freguês... Em um tom notadamente irritadiço, a curadora Lisette Lagnado (2012:30) se posiciona contra a pregação moral generalizada acerca do futuro da arte brasileira, dividida por ela em posições progressistas e pessimistas. O circuito *pessimista*, talvez partidário da noção de “arte e vida”, reclama a imanência da obra de arte (e o fim da textualização e teorização infernal em torno da mesma), o resgate do estético, o virtuosismo técnico, o objeto artístico crítico da conjuntura sócio-política da arte. O circuito *progressista*, que poderia ser estigmatizado como “defensores da arte como mercadoria”, continua acreditando na arte e em sua conexão com uma realidade social e política, como foi o caso no passado de artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark, Willys de Castro, Mira Schendel e Aluísio Carvão, e hoje em dia permaneceria através de nomes como Cildo Meireles, Regina Silveira, Rivane Neuenschwander, Laura Lima e Marepe.

Ela comenta que a reação crítica ao mercado de arte sempre existiu da parte dos artistas através de um movimento pendular (ora elogioso, ora crítico do mesmo) e se notou com mais veemência nos anos 70, como vimos a partir da evocação das críticas de Ronaldo Brito, Luiz Camillo Osório, André Millan e dos trabalhos de Nelson Leirner, todos presentes nesse trabalho. Sobre essa polarização, ela cita de um lado “*A higiene da arte*”, projeto crítico do artista Hervé Fischer em 1971, que convocou 350 artistas de diversos países para lhe enviar peças que poderiam ser destruídas e que integrariam na sequência as “exposições higiênicas” ao serem apresentadas dentro de sacos plásticos. E do outro, Lagnado (2012:30) menciona “*Ballade de Trotski*”, do artista Maurizio Cattelan, em que apresenta um cavalo em taxidermia suspenso no ar, leiloado na casa de leilões *Sotheby's* pela “bagatela” de dois milhões de dólares. A obra foi interpretada pelos leiloeiros como um “monumento à paralisia de uma utopia universal – o comunismo”.

A defesa de Lagnado não é, entretanto, de uma arte mercadoria, de um artista operário alienado num sistema de fornecimento, compra e revenda numa leitura

marxista vulgar em que o sujeito da criação é objetificado. Mas tampouco é partidária de um olhar romântico e idealizado, inspirado na genialidade ou marginalidade do artista e seu papel de transformação do mundo. Ela inclusive evoca Paulo Venancio Filho em sua tese de que devido a inexistência de uma tradição que afirme e valorize efetivamente a produção estética nacional, a saída reacionária e conservadora de boa parte da crítica tem sido sua valorização pela expressão capital obtida em leilões internacionais.

A ideia no final das contas é ao que me parece tentar combater certo moralismo vigente na cena e presente em livros e artigos atuais⁹⁶ de críticos de gerações anteriores, ou nomes recentes que parecem sucumbir à solução fácil que encerra a questão ao concluir rapidamente que “está tudo dominado” pelo capital. Nesse sentido, Lagnado adverte:

Analisar o mercado de arte contemporânea é uma tarefa que exige um foco duplo: ao mesmo tempo em que é preciso observar as características atuais da arte, é indispensável também abandonar a visão idealista de um artista à margem dos processos econômicos da sociedade. (...) Afirmar que a “verdadeira arte” só pode urdir uma negação do mercado (as galerias e as feiras de arte) e das instituições que orbitam em torno dele (os museus, os centros culturais, coleções públicas, bolsas de pesquisa artística, premiações, bienais de arte etc.) é um grito de alerta necessário, mas quando extremado, ignora a dimensão cultural da arte e eventuais êxitos nesse campo. (...) Esse partido não significa endossar os desmanches operados pelas leis de oferta e procura, mas compreender a remuneração da atividade artística dentro de uma necessária emancipação moral (da “culpa”) frente às engrenagens da máquina do capital. (...) É um trabalho comunicativo, ligado a redes de informação interdependentes; um trabalho de parcerias múltiplas nos planos da análise simbólica e de resolução de problemas; um *trabalho de produção e manipulação de afetos* (com gratificações que não são quantificáveis exclusivamente em termos monetários). (Lagnado 2012:29)

Próxima de Lagnado, outra posição mais recente do tipo “*keep calm*”, algo mais suave e menos beligerante que a angustiada proposta pelos detratores do mercado e do rótulo “arte brasileira” (como problema à desestigmatização na cena internacional) é a do crítico Luiz Camillo Osorio, que ainda que distinga o papel da crítica daquele realizado pelo mercado, afirma:

Nossa presença na história da arte do século XX vai aos poucos sendo revista, substituindo o interesse pelo exótico e multiplicando as chaves de

⁹⁶ Alguns exemplos possíveis dessa produção “melancólica” recente são: “A Grande Feira: Uma Reação ao Vale Tudo na Arte Contemporânea”, de Luciano Trigo (2009), publicado pela Civilização Brasileira, e “Descontruir Duchamp: Arte na Hora da Revisão”, de Affonso Rommano de Sant’Anna (2004), publicado pela Vieira & Lent. Outra publicação mais antiga, mas que ainda reflete a posição atual do autor sobre o estado da arte *da arte* é: “Argumentação contra a Morte da Arte”, de Ferreira Gullar (1982), publicado pela Revan.

leitura e compreensão da arte moderna. O diálogo contemporâneo passou a ser de fato de mão dupla, centralizando as periferias e diversificando os centros. (...) Enfim, não obstante a persistência de nossos problemas sociais e institucionais, alguma luz parece indicar que da nossa adversidade foi se constituindo uma produção artística vibrante e complexa que se insere no circuito internacional com voz própria e energia poética singular. (Osorio 2011:66)

Capitais monetários, capitais humanos, valores artísticos, valores de mercado, onde estamos e quem somos nas interações várias dentro e fora, entre a “casa” e o “mundo” e suas múltiplas perspectivas, diferenças intensivas/extensivas e fronteiras... Curto-circuito: quantas questões e classificações! Olhar para fora sem deixar de olhar para dentro e vice-versa... Como evitar o moralismo e o diagnóstico de um neocolonialismo via mercado, mas também o “*Uroborus effect*”? Ser “estrangeiro” cá dentro, ser “nacional” lá fora... Qual saída possível? Talvez uma via, próxima da proposta por Oiticica, fosse assumir o *fora* como possibilidade e se abrir efetivamente, ainda que com mediações, para uma experiência que está auto-contida, *de dentro*, e que acaba por retornar para dentro. Olhar para dentro, estar de fora, “tomar um fora” de quem está “de dentro”. Transcender as classificações e fronteiras... Existe o *fora*?

Sobre essa discussão, para pensar os rumos da arte contemporânea “brasileira” diante das “aguras” do(s) mercado(s), “canibalizo” parte das indagações que a escritora Tatiana Salem Levy, via Deleuze, elaborou para pensar os rumos da filosofia e da literatura contemporâneas:

A experiência do Fora é a experiência impessoal, que se abre ao outro, ao desconhecido. Resistir é devir-outro, é despertar o outro que existe em nós mesmos, como o impensado que existe no pensamento. Resistir é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, é devir-menor, tornar-se nômade, exilado, errante. Quando a literatura, a arte em geral ou o pensamento alcançam a experiência do Fora, eles colocam em xeque o presente para pensar novas maneiras de existir. Inventar novas dobras, novos estilos de vida, novos modos de existência são maneiras de resistir ao intolerável do presente. É preciso, portanto, criar novas estratégias de subjetividade, para que se possa escapar do aprisionamento em que o presente nos confina. A arte e a filosofia têm a ver, portanto, com a invenção de um futuro, mas não de um futuro da história. O futuro que elas inventam é antes “o infinito Agora, o *Nûn* que Platão já distinguia de todo presente, o Intensivo ou Intempestivo, não um instante, mas um devir”. Inventar um futuro é fazer apelo à nova terra, ao novo povo. A realidade – o povo, a terra – não precisa ser representada, mas inventada. Inventar um povo que falta, afirma Deleuze. A paixão do Fora, o pensamento do Fora e a crença no Fora constituem, assim, a abertura de um futuro a se fazer, a escrita de um livro sempre por vir (Levy 2003:127).

Diante de tanto pós, pós-modernismo, pós-colonialismo, *Post-Black*, *Post-Indian*, prós e contras de uma discussão que não cessa, o que dizer? Talvez a solução

desatadora dos *nós* (ora, pois!) fosse “parar e relaxar” – tornar-se paralaxe – (esperar decantar, voltar ao pó!) e ser mais que partidário “de dentro” ou “de fora” (da etiqueta do capital ou da etiqueta da vida), mas estar “significante flutuante” – de que fala o antropólogo Lévi-Strauss (2003:43), papel de toda arte, e descobrir em outros cantos e esquinas, a sua própria potência intrínseca e disruptiva. Diante do “pecado capital”, ser ou não ser latino, brasileiro, carnaval, eis a questão...! Que se ancore em velhos-novos meios (convencionalizando invenções e reinventando convenções) ou que se liberte dos atuais “marcadores sociais” de institucionalização e reconhecimento para poder ser *outros* e ir além...

em mim
eu vejo outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas
o outro que há em mim
é você
você
e você
assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós
(Paulo Leminski)

Quebre, requebre
Mexa, remexa
Bole, rebole
Volva, revolva
Corra, recorra
Mate, remate
Morra, renasça
Morra, renasça
Morra, renasça
(Caetano Veloso/Pedro Novis)

(In)conclusões: Para dar o Fora

Chegou a hora do ponto final, de voltar ao quadro, fechar a forma para sair dela e dar o fora. O *fora* aqui é a assunção de uma alternativa a vários problemas postos ao longo deste trabalho, sobretudo aqueles que se referem à busca de saídas diante dos dilemas da arte brasileira que se referem ao fato dela estar, supostamente, numa condição subserviente e periférica. Isso se a posicionamos em relação aos centros de produção e difusão euro-americanos. Mais que isso, o fora é o elogio do *devenir*, da transformação, da *invenção da tradição* inscrita na *tradição de inventar*, re-obviando convenções e diferenciações, que vazam e se ramificam sem síntese (Deleuze 1995, Sahlins 1997, Wagner 2010).

Ao longo desta pesquisa, com base nas entrevistas, documentos e transcrições de debates que tive acesso, identifiquei uma angústia e ansiedade em torno do futuro da arte brasileira por parte, sobretudo, de alguns críticos e curadores hoje em posição

estratégica na cena, meus interlocutores. Para uma tese cujo aporte é um “tempo passado”, me vi em diversos momentos tratando de questões acerca do futuro e do presente. Lembrei muitas vezes de Hannah Arendt quando ela afirma que: “esse passado (...) estirando-se por todo o seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado” (2009:36).

Esse tempo misturado de registros de arquivos com memórias pessoais e textos acadêmicos foi compondo esse trajeto em que o norte foi o problema da identidade, questão desgastada e banal, provinciana e reacionária para alguns (Viveiros de Castro 2008:216-223), alternativa “com aspas” para outros (Carneiro da Cunha 2009, Schwarcz 2011:434). Esse tema mobilizou muita tinta, sobretudo, de uma artilharia pós-colonial que viria a questionar determinadas visões cristalizadas e essencializadas do tema.

James Clifford em seu célebre livro “*Routes*” já falava de culturas em trânsito no final do século XX, dos museus como zonas de contato, de mundos diaspóricos e de refugiados no horizonte porvir... Stuart Hall igualmente viria a destacar os incessantes fluxos de mercadorias, imagens, estilos e identidades entre o “*Rest*” e o “*West*” de modo a reelaborar a economia geopolítica e fazer ressurgir “contra-etnias” (Hall 2004:85), tradições em transição... Homi Babha (2010) trataria ainda de “dissemi-nações” ambivalentes em movimentos de inclusão e exclusão dos novos agentes no sistema global... Gayatri Spivak (2010) lamentaria o estatuto desigual da mulher nessa nova configuração perfilando exemplos de Freud ao mundo hindu... O tema foi se tornando uma verdadeira coqueluche.

O que mais faz recordar um certo mal-humor do antropólogo Marshall Sahlins que ironiza esse deslocamento da tendência das pesquisas acadêmicas nos anos 90. Se antes era o “poder” o “grande vilão” norteador da decifração dos diversos campos da vida social, agora a nova moda é a política de identidade, cada vez mais frequente por todos os lados:

Há um certo inflacionário nos paradigmas das ciências sociais, que os desvaloriza rapidamente. (...) Os paradigmas nas ciências sociais mudam porque, como sua capacidade de persuasão é, na verdade, mais política que empírica, eles se transformam em lugares comuns universais. As pessoas se cansam. Elas ficam entediadas. Téééééedio!! Na virada do milênio, o novo eterno paradigma *du jour* é a política de identidade. Acabei de saber que pescar truta é um modo pelo qual a burguesia inglesa do final do século XIX construiu uma identidade nacional. (...) Em breve: a política da identidade no boliche, nos X-games, nos campeonatos de sinuca femininos, e nas corridas de Nascar (Sahlins 2004:95-96).

Não me interessa aqui aprofundar todas essas teorias, mas apenas evocá-las ao final para demonstrar a existência de alguma cartografia sobre essa questão na paisagem intelectual desde então. Para poder ser *outro* se afirmou a identidade menos como entidade e mais como perspectiva, como posição para uma ação afetiva em direção da sublevação das desigualdades inscritas na suposta inclusão das diversidades das artes globais. E isso tentei demonstrar neste trabalho (com muitas indas e vindas ao longo da narrativa), desde o elogio de uma pintura supostamente livre nos anos 80, e que se afastava das convenções do conceitualismo e da arte política dos anos 70, mas também da arte que problematizou o feminino, o corpo esgarçado/abjeto, as novas tecnologias de representação e a pós-humanidade nos anos 90.

Defendo ainda que a questão da nacionalidade evocada no retorno à subjetividade e a descoberta da marginalidade e da favela pelos artistas neoconcretistas estaria de alguma maneira “supostamente recalcada” nos anos 80. Não é porque a transvanguarda italiana e o neoexpressionismo foram moda, que o problema de uma assinatura nacional na pintura não tenha se transformado em questão central, mesmo que não tenha sido a protagonista até então. Como já havia esse ambiente e *background* em circulação, a questão da identidade da arte brasileira e também latino-americana voltou com força diante do cenário internacional dos anos 90.

Entretanto, a recepção das variações locais e periféricas das questões estéticas e políticas partilhadas em um âmbito global foi acusada de ter sido estigmatizante, aliás, como vimos à exaustão. E esse debate não é recente, vem de longa data nas relações de nosso mundo artístico com os outros através dos quais nos constituímos, reagimos e reinventamos – ora com posições mais para dentro, e ora para fora. Destaquei as lamúrias sem fim de todos os lados, mostrando o “perverso do capital” em absorver os pequenos e lhes dar ilusões de que seriam grandes através de inversões de inversões, avessos do avesso... No final das contas, parece que tudo se mantinha igual, a estrutura sorria em suas hierarquias soberanas, assim postulava os mais pessimistas. Diante dessa desolação, qual seria a saída?

“Temos que criar um outro conceito de criação”, afirma Eduardo Viveiros de Castro, que numa entrevista com o antropólogo Pedro Cesarino e o escritor Sergio Cohn, demonstra que esse debate já povoava a imaginação dos tropicalistas e de integrantes do Centro Popular de Cultura, uns partidários da mistura, e outros da manutenção dos repertórios “nacionais”:

Havia um conflito entre o pessoal do chamado nacionalismo-popular, do CPC, que possuía um projeto de revolução ligado a uma ideia de cultura autenticamente nacional, radical-reativa, pseudo-proletária-camponesa, e os tropicalistas, que eram internacionalistas, simbioticistas, geléio-generalistas, tecno-primitivistas, que saíam por cima (ou por fora) e por baixo (ou por dentro) da mediocridade visada pelo projeto nacional-popular. Esse debate reencenava a grande discussão anterior, a da Semana de Arte Moderna. Ele penetrava completamente na academia, que estava organicamente ligada ao assunto, até porque vários teóricos faziam parte dela, sobretudo no lado do nacional-popular. (Viveiros de Castro 2008:166).

Outro que se mostrou pouco afeito a afirmação de um “essencialismo estratégico” para visibilizar um lugar desigual na trama relacional do circuito e do mercado de arte global foi, com anos de antecedência, o artista Helio Oiticica. Ele refutou reiteradamente ser taxado como artista latino-americano. Para Oiticica, esse debate apresentava nuances reacionárias:

Eu nunca gostei de separar arte latino-americana como coisa isolada, por várias razões. Uma, é que eu não gostaria de estar incluído nisso. Outra, é que acho muito provincianismo na maneira como você se coloca, além de que América Latina é formada por coisas heterogêneas e tudo isso torna tudo muito problemático. Por exemplo, o Brasil não tem nada a ver com o Peru e outras coisas assim. Acho que fica uma coisa artificial – uma maneira forçada – mesmo. Em Nova York, eu já era contra, porque achava que eu era uma minoria fabricada, num país que já está cheio de minorias. Então fica uma coisa reacionaríssima ao meu ver. Mas tudo isso é em relação à situação de lá, em Nova York, que não tem nada a ver com aqui, mas eu acho que o Brasil tem mais a ver com os Estados Unidos do que com outros países da América Latina. Ou com tradições europeias. Por exemplo, a Alemanha está mais perto do Brasil do que o Peru, sob um certo aspecto. Em termos de linguagem artística, é verdade. Eu não sei o que as pessoas querem definir aqui quando falam em arte latino-americana. Fica uma coisa muito problemática. Seria uma arte feita aqui? Em geral, os exemplos que dão é que são coisas importadas – se é que se pode dizer isso – coisas de segunda mão (Oiticica *apud* Lagnado; Pedrosa 2009:103).

Diante desse impasse, tendo a concordar com Néstor Canclini (2011:352) quando ele afirma que houve neste longo processo de montagem do campo cultural na América Latina não apenas uma postura “de colônia”, algo subserviente e aflita diante de uma condição de laiaio diante do centro euro-americano. Para o antropólogo, houve emancipação decorrente da secularização dos campos culturais, uma renovação inscrita no crescimento da educação e na tecnologização dos sistemas artísticos e artesanais locais, e uma democratização mobilizada pela expansão educativa, difusão da arte e da ciência, pelos novos meios de comunicação e organizações políticas não-tradicionais juvenis, urbanas, ecológicas e feministas.

No caso brasileiro, o reaparelhamento das instituições, o surgimento de novos museus e centros culturais, das leis de incentivos, e da presença do empresariado permitiram uma ampliação do escopo da cultura institucional, da política cultural e da inclusão de novos atores de forma descentralizada nos anos 80 e 90. Embora o argumento elitista afirme certa “ansiedade democrática”, ou ainda, uma “culturalização/eventificação da arte”, penso que esse movimento pós-ditadura, crises/oscilações do mercado e dilemas de uma economia global, teve muitos ganhos. Sem sombra de dúvida, maior que aquele horizonte pretérito em que os bens, ideias e instituições culturais de prestígio e autoridade estavam no norte do planeta, ou ainda, quando chegavam aqui permitindo Semana de 22, concretismo e neoconcretismo etc. como deleite, diletantismo e cultivo de uma genealogia ilustrada.

Evidentemente as hierarquias se mantêm, assim como as desigualdades entre as periferias e os centros no sistema artístico internacional. Mas como defendo aqui, periferia e centro, *establishment* e *outsiders* não existem *per si*, mas apenas em relação como diria Lévi-Strauss (2007). Para dentro de cada *eu* local há mundos a descobrir, parangolés em trânsito, grupos de transformação e ontologias variáveis... Há margem de manobra, jeitinhos, agência, gambiarra e malemolência dos atores brasileiros, internacionalistas, provincianos, cosmopolitas e tribais.

Sou partidário do fora, da mistura, do contágio, o que não quer dizer necessariamente da “antropofagia”. A antropofagia é uma ideia local, essa devoração dos outros como possibilidade de ser *outrem* pode também parecer inscrita em nossas ficções cumulativas e patrimonialistas ocidentais. Mais ainda, tem sido re-canibalizada, como também se demonstrou neste texto. Há, portanto, que se regurgitar. Ou melhor, ficar dentro e fora incessantemente, perto e longe, num “coito doido” entre antropofagizar e regurgitar que permita visibilizar novas *figuras* (e fulgurações) advindas das multiplicidades e dos *fundos* contidos a partir de nossas muitas relações.

Algo próximo do que o crítico de arte Lorenzo Mammì nos fala quando problematiza o espaço da obra no espaço que a cerca, sua forma e suas bordas, seu texto e seus contextos, defendendo um zigue-zague entre ambos:

Muita arte, hoje, nasce pelas bordas. Perdida a confiança nas defesas tradicionais da moldura e do pedestal, que a separavam de antemão do mundo, e já não podendo contar com a coerência formal para manter a identidade, as obras contemporâneas são obrigadas a encontrar estratégias específicas para que possamos entender onde começam e onde acabam. Todo objeto artístico atual apresenta, então, não apenas (e não necessariamente)

uma configuração interna que é única e característica, mas também (e necessariamente) uma articulação única e característica com o espaço ao redor. (...) Mudar de lugar pode significar mudar de obra. (...) O espaço em que a obra se põe é, por isso mesmo, carregado de sentido, e esse sentido há de ser determinado pela obra, como se nela já estivesse em potencial, mesmo que as condições atuais de exposição não tenham sido previstas pelo artista. (...) Acredito que essas mudanças também estejam embutidas na obra, na medida em que ela se enriquece, com o tempo, de novas significações, sem perder sua individualidade. (...) Em outras palavras, se quisermos alcançar uma descrição dos limites físicos de uma obra de arte, neste exato momento, mas a partir de sua gênese, deveremos necessariamente seguir um percurso em zigue-zague, pulando de dentro para fora da obra e vice-versa – de sua estrutura interna à estrutura do espaço expositivo e, de modo geral, dos espaços públicos; da maneira como as coisas se mostram dentro da obra à maneira como todas as coisas são mostradas, na época e no ambiente em que a obra foi criada –, pagando o preço da fragmentação, já que o limite se define justamente por aquilo que divide (Mammi 2012:54-55).

Embora o crítico se refira ao problema da natureza da obra de arte em relação com o espaço que a circunda, ou ainda, por onde ela vaza, evoquei o trecho para pensar a questão inicial do fora, como saída à reinvenção de possibilidades e clivagens para uma possível re-posição da arte “brasileira” na estrutura do circuito e do mercado global, cada vez mais atravessado por agentes de todo o planeta. Concordo com Ana Letícia Fialho (2005:706-707) quando ela sugere superar a antropofagia. A antropofagia – ideia *potente* de abertura às diferenças – foi tão apropriada e desgastada, também foi canibalizada e, ao que parece, “despotencializada”. Quando somos todos canibais, quem é o englobante e quem é o englobado? Quem é Oswald? Quem é Montaigne?

Seria o caso de desdobrarmos a antropofagia no barroco?

Penso o barroco aqui através da filosofia deleuziana (1991), que entende que a característica estruturante do barroco é a *dobra*, experiência aberta e infinita, virtualidade que se atualiza através de relações diferenciais intermitentes entre o interior e o exterior, o alto e o baixo, o ordinário e o relevante, a dobra que se desdobra e se redobra. A experiência barroca enquanto dobra, afirma Deleuze (1991), supõe um atravessamento do/no vivente que passa a compartilhar da interioridade absoluta da mônada através da exterioridade da matéria.

Deleuze (1991) menciona ainda dobras como obra ou operação infinita, conciliação indireta, mas harmônica entre interior e exterior, zonas comunicantes infinitamente pequenas através de formas de percepções atualizadas na experiência. Mas que estratégias, essas táticas persuasivas estéticas e políticas presentes na cultura barroca talvez nos façam sair do problema da representação da arte brasileira, e sua

identidade, para outra, muito cara ao barroco, que é a da *presença*. Não se trataria, portanto, de abandonar a questão da identidade e da representação, mas numa direção deleuziana, integrar presença e representação como dobras desdobradas, cultura e cultura com aspas.

O desdobramento desta reflexão do problema da representação da arte brasileira para a presença, assim como das fronteiras e abertura da obra de arte em sua potência, agência e abertura, nos remete ao trabalho de Bruno Latour (2000), para quem os objetos em laboratório também são agentes – *actantes* –, e a Alfred Gell (1998) que advoga que as obras de arte seriam pessoas, povoadas da agência humana que as constitui, distribuídas e abertas em sua relação expandida com aqueles que as completam, a saber, o público.

Se obras de arte são pessoas, estão abertas e “transbordam”, como sugerem Gell e Mammi, o *fora* já se faz presente desde as próprias obras que transcendem ao nosso controle metafísico. É preciso, portanto, outra conceitualização para pensar alternativas, não apenas para o estatuto identitário das obras de arte nacionais, mas para a noção mesma de obra de arte, construída e construtora, agente de nós e de si próprias. Nesse sentido, teremos que lidar com as “contra-interpretações” que as obras fazem de nossas interpretações.

E desde essa perspectiva, enquanto artistas e obras de arte que passamos a estar na imaginação de mundos por vir, há que se criar alternativas táteis, mãos à obra, *bricolages*, tradução em forma, imanência e a transcrição da estrutura em modelos reduzidos, conforme nos fala Lévi-Strauss. Desdobramentos que mais que reproduções invertidas e miméticas de outros mundos sejam deslocamentos, transformações, adaptações e gambiarras.

Que sejamos gambiarras.

Arquivos e Fontes Consultadas:

1. Arquivo Histórico Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo), São Paulo:

Periódicos: *O Globo, Jornal do Brasil, Jornal da Tarde, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Estado de Minas, O Popular, O Liberal, Jornal do Commercio, Correio Braziliense e O Fluminense.*

Revistas: *Isto É, Manchete, Módulo e Políester.*

2. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro:

Revistas: *Módulo, Galeria.*

3. Arquivo Privado da galerista Márcia Fortes:

Correspondências com Marcantonio Vilaça ao longo dos anos 90.

4. Websites na Internet:

Revistas: *TPM e Arte!Brasileiros.*

Entrevistas:

- **André Millan**, galerista, galeria na Vila Madalena, São Paulo, 16 de janeiro de 2014.
- **Daniel Senise**, artista plástico, ateliê na Lapa, Rio de Janeiro, 28 de março de 2013.
- **Ernesto Neto**, artista plástico, ateliê no Centro, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 2012.
- **Glória Ferreira**, crítica de arte e curadora, residência no Leme, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 2013.
- **Inês Sadalla**, ex-galerista, residência na Chácara Klabin, São Paulo, 9 de abril de 2014.
- **Jac Leirner**, artista plástico, residência em Perdizes, São Paulo, 10 de julho de 2013.

- **Lauro Cavalcanti**, curador, Paço Imperial no Centro, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 2013.
- **Leda Catunda**, artista plástico, ateliê no Butantã, São Paulo, 12 de julho de 2013.
- **Luisa Strina**, galerista, galeria no Jardins, São Paulo, 16 de abril de 2013.
- **Luiz Alphonsus**, artista plástico, ateliê no Leblon, Rio de Janeiro, 22 de março de 2013.
- **Luiz Camillo Osório**, crítico de arte e curador, MAM-Rio no Centro, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2012.
- **Márcia Fortes**, galerista, residência em Higienópolis, São Paulo, 4 de junho de 2012.
- **Marcos Vinícios Vilaça**, colecionador, residência em Copacabana, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 2013.
- **Miguel Chaia**, colecionador, residência na Vila Mariana, São Paulo, 20 de agosto de 2012.
- **Nelson Leirner**, artista plástico, residência no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 22 de junho de 2012.
- **Nuno Ramos**, artista plástico, ateliê no Cambuci, São Paulo, 2 de julho de 2013.
- **Thomas Cohn**, residência em Higienópolis, São Paulo, 26 de junho de 2013.

Referências Bibliográficas:

AJZENBERG, Elza (org.). **Marcantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo**. São Paulo: MAC USP, 2003.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. Bienais ou Da Impossibilidade de Reter o Tempo. In: **Revista da USP**. No. 52. São Paulo. 2001. pp. 16-25.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2006a.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005). Vol. 3: Bienais e Artistas Contemporâneos no Brasil**. São Paulo. Editora 34, 2006b.

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

- ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.
- ANJOS, Moacir dos (org.). **Invenção de Mundos: Coleção Marcantonio Vilaça**. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2006.
- _____. Arte Menor, Gambiarra e Sotaque. In: FIALHO *et alli*. **Depois do Muro**. Recife: Joaquim Nabuco/Massangana, 2010. pp. 111-128.
- _____. **Local/Global: Arte em Trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARNAUD, Raquel; NAVES, Rodrigo (org.). **Raquel Arnaud e o Olhar Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ASBURY, Michael. The Uroborus Effect. In: **Third Text**. 26:1. 2012. pp. 141-147.
- BARDI, Pietro Bo Bardi. Cooper Malfeito. In: FILHO, Paulo Venâncio (org.); FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30XBienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª. à 30ª. Edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. pp. 151-152.
- BASBAUM, Ricardo. Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde. In: **O Carioca**. No. 5. 1998. pp. 1-5.
- _____. Cica & Sede de Crítica. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, Vol. 10, No. 19. 1999. pp. 79-92.
- _____. Pintura dos Anos 80: Algumas Observações Críticas. In: CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma Geração**. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2010. pp. 224-233.
- BAUDELAIRE, Charles. O Dândi. In: TADEU, Thomas (org.). **Manual do Dândi: A Vida com Estilo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. pp. 11.20.
- _____. O Pintor da Vida Moderna. In: **O Pintor da Vida Moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 851-881.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2008.
- BERTOLOSSI, Leonardo. **Diferentes, Iguais: A Pan-Indianidade do National Museum of the American Indian e suas Variações**. Dissertação (Mestrado) – Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. 237 p.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2008.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 53-63.

_____. Malasartes: Um Depoimento Pessoal. In: **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 95-98.

BUENO, Maria Lúcia Bueno. O Mercado de Arte de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos Anos 1950-1960. In: **Sociedade e Estado**. Vol. 20. No. 2. 2005. pp. 377-402.

_____. O Mercado de Arte no Brasil em Meados do Século XX. In: BUENO, Maria Lucia (org.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012. pp. 75-95.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BYRD, Cathy. Is There a “Post-Black” Art? Investigating the Legacy of the “Freestyle” Show. In: **Art Papers**. No. 6. 2002. pp. 35-39.

CALABRE, Lia. **Política Cultural no Brasil: Um Histórico**. Trabalho apresentado no I ENECULT realizado entre os dias 14-15/4/2007, na UFBa, Salvador, Bahia. 2005.

_____. **Políticas Culturais no Brasil: Balanço e Perspectivas**. Trabalho apresentado no III ENECULT realizado entre os dias 23-25/5/2005, na UFBa, Salvador, Bahia. 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2011.

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika: Explorações Etnográficas sobre Artes Contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma Geração**. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2010.

CANTON, Katia. A Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Experiências Contemporâneas: Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP**. Brasília: Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, 2009.

CARDOSO, Rafael. The Brazilianness of Brazilian Art. In: **Third Text**. 26:1. 2012. pp. 17-28.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. “Cultura” e Cultura: Conhecimentos Tradicionais e Direitos Intelectuais. In: **Cultura com Aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 311-373.

CARVALHAES, Maria Helena. A Nova Velha Pintura: Uma Problemática do Grupo Casa 7 no Âmbito da Geração 80. In: **17º. Encontro Nacional da ANAP: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**. 2008. pp. 481-492.

_____. Geração 80: A Pós-Modernidade Pictórica. In: **Marcelina: Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 2. No. 3. 2009. pp. 98-108.

CAVALCANTI, Lauro. Ares e Tempos. In: VILAÇA, Marcos Vinícios; CARMO, Maria do. **Mensagens a Marcantonio: 2000-2005**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 93-94.

CERON, Ileana Pradilla. Rastros de um Meteoro. In: ANJOS, Moacir dos (org.). **Invenção de Mundos: Coleção Marcantonio Vilaça**. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2006. pp. 179-187.

CHIARELLI, Tadeu. Como explicar Arte Contemporânea Brasileira para um Público Internacional. In: FERREIRA, Glória (org.). **Sobre o Ofício do Curador**. São Paulo: Zouk, 2010.

_____. **No Calor da Hora: Dossiê Jovens Artistas Paulistas, Década de 1980**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____. Uma Resenha, Mesmo que Tardia: Roberto Pontual e a Sobrevida da Questão da Identidade na Arte Brasileira dos Anos 80. In: **ARS**. Vol. 15. 2010. pp. 94-105.

CLIFFORD, James. **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997.

_____. **The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1988.

COCCHIARALE, Fernando. A Volta da Pintura na Era das Exposições. In: CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma Geração**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010. pp. 234-236.

CONDURU, Roberto. Arte com Filtro. In: FILHO, Paulo Venâncio (org.); FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30XBienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª. à 30ª. Edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. pp. 178-182.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A Pintura em Questão: Arte e Crítica nos Anos 80. In: **Poiésis**. No. 17. 2011. pp. 17-28.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano. Vol. 1: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

DIAS, Caio Gonçalves. **Da “Antropologia Filosófica” ao “Do-In Antropológico”: Um Estudo Crítico da Produção da Ideia de Políticas Culturais no Brasil (1985-2013)**. Tese (Doutorado) – Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como Opção, Regional como Prisão: Trajetórias Artísticas no Modernismo Pernambucano**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. 331 p.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A Pulsão Romântica e as Ciências Humanas no Ocidente. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 19. No. 55. 2004. pp. 5-19.

DURAND, José Carlos. Mercado de Arte e Campo Artístico em São Paulo, 1947-1980. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo. Vol. 13. No. 13. 1990. pp. 101-111.

ESCOBAR, Ticio. Os Mapas da Arte: Divagações sobre a Linha do Trópico. In: HUG, Alfons; JUNGE, Peter; KÖNIG, Viola. **Os Trópicos: Visões a Partir do Centro do Globo**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2007. pp. 40-47.

FARIAS, Agnaldo. Anos 80,90: Um Retrato em 3x4 a Cores. In: **80/90: Modernos, Pós-Modernos Etc**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. pp. 15-125.

____; ANJOS, Moacir dos. Geração da Virada: 10+1, os Anos Recentes da Arte Brasileira. In: **Geração da Virada: 10+1, os Anos Recentes da Arte Brasileira**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007. pp. 27-69.

FERREIRA, Gloria. Daniel Senise: Cronologia Crítica. In: SENISE, Daniel; KATZ, Renina (org.). **Vai que Nós Levamos as Partes que te Faltam**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. pp. 158-275.

FIALHO, Ana Letícia de. O Brasil está no Mapa? In: FIALHO *et alli*. **Depois do Muro**. Recife: Joaquim Nabuco/Massangana, 2010. pp. 97-109.

____. As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: Discursos, Práticas e Interesses em Jogo. In: **Sociedade e Estado**. Vol. 20. No. 3. 2005. pp. 689-713.

FIORAVANTE, Celso. O Marchand, o Artista e o Mercado. In: Fórum Permanente. Acesso em 28 de novembro de 2014. http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado

____. Pimenta no Prato da Arte. In: VILAÇA, Marcos Vinícios; CARMO, Maria do. **Mensagens a Marcantonio: 2000-2005**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 69-70.

FOSTER, Hal. O Artista como Etnógrafo. In: **O Retorno do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 159-185.

____. O que Aconteceu com o Pós-Modernismo? In: **O Retorno do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 187-210.

GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: O Cotidiano e as Ideias de um Moleiro Perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana. Autoria, Autenticidade e Apropriação: Reflexões a partir da Pintura Aborígine Australiana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol.27. No. 79. 2012. pp. 81-106.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Experiências Contemporâneas: Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP**. Brasília: Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009.

GUINLE, Jorge. Papai era Surfista Profissional, Mamãe Fazia Mapa Astral Legal. “Geração 80” ou como Matei uma Aula de Arte num Shopping Center. In: CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma Geração**. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2010. pp. 215-218.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HEARTNEY, Eleanor. The Whole Earth Show: Parte II. In: **Art in America**. No. 77 (July). 1989. pp. 90-97.

HERKENHOFF, Paulo. Europa de Almuerzo: Receta para el Arte Brasileño. In: **Poliester**. No. 8. 1994. pp. 8-15.

HILL, Richard W. The Institute of American Indian Arts and Contemporary Native Art. In: SIMS, Lowery Stokes; LOWE, Truman T.; SMITH, Paul Chaat. **Fritz Scholder: Indian/Not Indian**. Munich/New York: Prestel, 2008. pp. 121-135.

HOLLANDER, Kurt. **Poliester: Una Revista Mexicana de Arte en los Noventa**. <http://revistareplicante.com/poliester/> Acesso em 25/08/2014.

INGOLD, Tim. Trazendo as Coisas de Volta à Vida: Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 18. No. 37. Jan./Jun. 2012. pp. 25-44.

JOORY, Eva. As Lições de Luisa. In: **Bamboo**. No. 34. Abril de 2014. pp. 68-69.

KLINTOWITZ, Jacob. Mas, afinal, para que serve a Grande Tela? In: FILHO, Paulo Venâncio (org.); FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30XBienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª. à 30ª. Edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. pp. 149-150.

- KNAACK, Bianca. Questões sobre Arte Brasileira nas Bienais do Mercosul. In: **Visualidades**. Vol. 9. No. 1. 2011. pp. 09-23.
- LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. II Seminário Semestral de Curadoria. In: **Marcelina: Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 2. No. 2. 2009. pp. 96-104.
- _____. Mercado de Arte Contemporânea. In: **Revista D'Art**. No. 12. 2012. pp. 29-31.
- LATOUR, Bruno. **Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art**. Germany: MIT Press and ZKM Karlsruhe, 2002.
- _____. **Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. Por uma Antropologia do Centro. In: **Mana: Estudos de Antropologia Social**. Vol. 10. No. 2. 2004. pp. 397-414.
- _____. **Reflexão sobre o Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches**. Bauru: Editora EDUSC, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à Obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 11-46.
- _____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus, 2007.
- LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LINDEMANN, Adam. **Coleccionar Arte Contemporâneo**. Cologne: Taschen, 2011.
- MACHADO, Arlindo. *Video Art: The Brazilian Adventure*. In: **Leonardo**. Vol. 29. No. 3. 1996. pp. 225-231.
- MAMMÌ, Lorenzo. As Bordas. In: **O Que Resta: Arte e Crítica de Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 54-117.
- MARTINS, Sérgio Bruno. Bursting on the Scene: An Introduction. In: **Third Text**. 26:1. 2012. pp. 1-4.
- MATOS, Diego Nogueira. **Curador e Arquiteto em Diálogo: Os Casos das Bienais Internacionais de São Paulo de 1981 e 1985**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 313 p.
- McEVILLEY, Thomas. Abertura da Cilada: A Exposição Pós-Moderna e Magiciens de la Terre. In: **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Número 13. Ano 13. 2006. pp. 176-186.
- MELLO, Christine. Arte e Novas Mídias: Práticas e Contextos no Brasil a Partir dos Anos 90. In: **ARS**. Vol. 3. No. 5. 2005. pp. 117-132.

MICELI, Sergio. Mercado de Arte: Brasil 2000. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.). **Valores: Arte, Mercado, Política**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abrelac, 2002. pp. 79-105.

_____. **Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Angélica de. Senhor do Engenho. In: VILAÇA, Marcos Vinícios; CARMO, Maria do. **Mensagens a Marcantonio: 2000-2005**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 65-68.

MORAIS, Frederico. *Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você? In: CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma Geração**. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2010. pp. 212-215.

MORESCHI, Bruno. Abre alas que lá vem Bolo-de-Rolo. In: **Revista Piauí**. No. 32. Ano 3. Maio de 2009. pp. 32-37.

MOSQUERA, Geraldo. Além da Antropofagia: Arte, Internacionalização e Dinâmica Cultural. In: PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). **Histórias Mestiças: Antologia de Textos**. São Paulo: Cobogó, 2014. pp. 328-338.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado de Arte: Mundialização e Novas Tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURA, Tatiana Drummond de Oliveira Faria. Algumas Considerações sobre Ricardo Basbaum e Márcia X. In: **20º. Encontro Nacional da ANAP: Subjetividades, Utopias e Fabulações**. 2011. pp. 1-10.

_____. Década de Oitenta: Arte das Ruas e Arte das Galerias. In: XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH 50 Anos. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-São Paulo. 2011. pp. 1-16.

NAVES, Rodrigo. Ainda sobre Arte e Vida. In: **A Calma dos Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 85-89.

_____. Entrevista a Angela Pimenta. In: In: FILHO, Paulo Venâncio (org.); FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **30XBienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª. à 30ª. Edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. pp. 175-177.

_____. **O Vento e o Moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira. In: **São Paulo em Perspectiva**. Vol. 15. No. 3. 2001. pp. 18-28.

OSORIO, Luiz Camillo. Arte Contemporânea Brasileira: Multiplicidade Poética e Inserção Internacional. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). **Agenda**

Brasileira: Temas de uma Sociedade em Mudança. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 56-67.

OWENS, Craig. O Impulso Alegórico: Sobre uma Teoria do Pós-Modernismo. In: **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Número 11. 2004. pp. 112-125.

PEDROSA, Adriano. El Arte de la Vida: Una Nueva Generación. In: **Poliester**. No. 8. 1994. pp. 16-23.

PEIXOTO, Fernanda. **Artes no Papel: Livros e Revistas de Artes Plásticas no Brasil, Décadas de 80 e 90**. Mimeografado. 2000.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Helena Pereira. **Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª. Bienal de São Paulo**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. 128 p.

REINALDIM, Ivair. A Grande Tela: Curadoria e Discurso Crítico da Pintura na Década de 1980. In: **Anais do II Seminário de Pesquisadores do PPGArtes – UERJ**. Rio de Janeiro. Vol. 2. 2008. pp. 1-6.

_____. Em Torno de Uma Ação de “A Moreninha”: Algumas Questões Acerca do Debate Crítico na Década de 1980. In: **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. Vol. 25. 2013. pp. 34-43.

_____. Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/FUNARTE (Dossiê). In: **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. Vol. 20. 2010. pp. 112-167.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROUANET, Sergio Paulo. **As Razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, Ainda**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTOS, Guilherme Marcondes dos. **Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade. Dissertação**. (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. 163 p.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Como a Arte Global Transforma a Arte Étnica. In: FIALHO et *alli*. **Depois do Muro**. Recife: Joaquim Nabuco/Massangana, 2010. pp. 11-46.

_____. Sobre o Futuro do Humano. In: **Nada**. No. 11, 2008. pp. 134-149.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História: Indagações na Passagem para o Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARCZ, Lilia. Ladrilhar, Azulejar, Varejar. In: DIEGUES, Isabel (org.). **Adriana Varejão entre Carnes e Mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. pp. 129-155.

_____. Pois Tudo nesse Mundo é Burla: Sobre o Livro de Nelson Leirner. In: SESI (org.). Nelson Leirner 2011 – 1961 = 50 Anos. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012. Vol. 1. pp. 39-59.

_____. Racismo no Brasil: Quando Inclusão combina com Exclusão. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). **Agenda Brasileira: Temas de uma Sociedade em Mudança**. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 430-443.

_____. Um Idioma Local. In: **Folha de São Paulo**. 12/08/2000.

SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-Orgânico: Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Priscilla Ramos da. **Corpo e Artes Visuais nos Anos 1990: Panorama de 97 e Bienal de 98**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. 158 p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O Corpo Inacessível: As Mulheres e o Ensino Artístico nas Academias do Século XIX**. In: *ArtCultura*. Vol. 9. No. 14. 2007. pp. 83-97.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRATHERN, Marilyn. **Fora de Contexto: As Ficções Persuasivas da Antropologia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

STRECKER, Marion; ALZUGARAY, Paula. Mezzo Calabresa, Mezzo Milanese. In: **Select**. Ano 3. Edição 14. Outubro/Novembro de 2013. pp. 56-59.

STRINA, Luisa. Expansão de Valor. In: QUEMIN, Alan *et alli*. **O Valor da Obra de Arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. pp. 206-238.

THOMPSON, Don. **O Tubarão de 12 Milhões de Dólares: A Curiosa Economia da Arte Contemporânea**. São Paulo :BEI Comunicação, 2012.

TÓTORA, Silvana. Liberações: Desencarcerar a Vida. In: CHAIA, Miguel (org.). **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. pp. 209-224.

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. Geração 80, Que História é Essa? Dizer e Viver na Pintura: Questões sobre Arte, História e Política. In: **História e Perspectivas**. Vol. 44. 2011. pp. 9-28.

VELTHUIS, Olav. **Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art**. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2005.

____. **The Return of the 90s: The Art Market in Times of Crisis**. Organized by Juicing the Equilibrium (JEQU): Critique, Value, Markets, Prices. New York. March 5, 2010: <http://www.jequ.org/files/olav-velthuis.pdf> Acesso em 28 de novembro de 2014.

VILAÇA, Marcantonio. Entrevista com Marcantonio Vilaça. In: CARMO, Maria do; VILAÇA, Marcos Vinícios. **Mensagens a Marcantonio Vilaça: 2000-2005**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. pp. 181-185.

____ *et alli*. **Marcantonio Vilaça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

____; CARMO, Maria do. **Mensagens a Marcantonio Vilaça: 2000-2005**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Arte e Geopolítica: A Lógica das Interpretações. In: **Revista Sociedade e Estado**. Vol. 26. No. 3. 2011. pp. 487-499.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. In: **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 345-399.

____. Temos que Criar um Outro Conceito de Criação. In: SZTUTMAN, Renato (org.). **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. pp. 162-187.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

____. The Theatre of Fact and Its Critics. In: **Anthropological Quarterly**. No. 59. 1986. pp. 97-99.

WEINER *et alli*. Aesthetics is a Cross-Cultural Category? In: INGOLD, Tim (ed.). **Key Debates in Anthropology**. London/New York: Routledge, 1996. pp. 249-293.

YSLA, Nelson Herrera. Muros Caídos, Muros Erguidos. In: FIALHO *et alli*. **Depois do Muro**. Recife: Joaquim Nabuco/Massangana, 2010. pp. 57-72.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. Vol. 18. 2009. pp. 115-147.

Prancha 01

FIGURA 01

Hélio Oiticica

Parangolés em moradores da Mangueira, no Rio de Janeiro.

Reprodução.

FIGURA 02

Hélio Oiticica

Tropicália, 1968

Instalação.

Reprodução.

FIGURA 03

Lygia Clark

Bicho, 1958

Objeto de Metal.

Reprodução.

FIGURA 04

Lygia Clark.

Baba Antropofágica, 1973

Proposição.

Reprodução.

FIGURA 05
Tunga
Êxtases, 1987
Chumbo, Latão, Ferrite,
4000x2500x300mm, 450 kg.
Reprodução.

FIGURA 06
Carlos Vergara
Cacique de Ramos, 1970
Fotografia retrabalhada.
Reprodução.

FIGURA 07
José Resende
Vênus, 1991
Aço Corten, 350x600x150cm.
Reprodução.

FIGURA 08
Victor Arruda
Sem Título, 1998
Serigrafia, 50x70cm.
Reprodução.

FIGURA 09
Julio Plaza
Brasssilpaissdooofuturoboross, 1990.
Reprodução.

FIGURA 10
Luiz Alphonsus
Yvonne Copacabana, 1980
Pintura e Fotografia, 100x70cm.
Reprodução.

FIGURA 11
Reportagem de capa do *Jornal do Brasil* noticiando o incêndio do MAM do Rio em 1978.
Reprodução.

FIGURA 12
REX Time, periódico do grupo REX, encabeçado por Nelson Leirner.
Reprodução.

FIGURA 13
Happening “*Exposição-Não-Exposição*” na galeria REX, São Paulo
Reprodução.

FIGURA 14

Abertura e Cartaz da Exposição “*Como vai você, geração 80?*” – EAV /Parque Lage, 1984.
Reprodução.

FIGURA 15

Abertura da Exposição “*Como vai você, geração 80?*” – EAV / Parque Lage.
Reprodução.

FIGURA 16

Sérgio Romagnolo, Ciro Cozzolino,
Leda Catunda e Leonilson
em São Paulo, 1985.
Reprodução.

FIGURA 17

Entrada da exposição "*Pintura como Meio*", MAC-USP, 1983. Reprodução.

FIGURA 18

"*A Grande Tela*", 18a. Bienal de São Paulo, 1985. Curadoria de Sheila Leirner. Reprodução.

FIGURA 19

"*Triciclage*", performance de Márcia X. durante a apresentação do artista John Cage na Sala Cecília Meireles. Reprodução.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Quarta-feira, 25 de fevereiro de 1987

Cultura sambista

Crítico italiano investe

contra grandes nomes da arte brasileira

e põe direita e PC no mesmo saco

FIGURA 20

Reportagem no *Jornal do Brasil* de 25.2.87 sobre a polêmica entre *A Moreninha* e ABO. Reprodução.

ROTEIRO BONITO OLIVA

- 1- CONCENTRAÇÃO ATENÇÃO BERNARDO ABO. 17h
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO ORENTAS (PAULO COMPRA)
BARBANTINHOS (TESTE - HILTON COMPRA) E DISCUSSÃO
- 2- 20h CHEGADA NA SARAMENHA. A MORENINHA SE ESPANTA NAS CADERNAS E OS GATYONS SE ESKONDEM
- 3- INÍCIO DA PAUSTRAL. A MORENINHA ACENDE OS BARBANTES
- 4- AOS "CINCO MINUTOS" DE PAUSTRAL INICIA O SENTA-LEVANTA. SENTA BEMBO.
- 5- IMEDIATAMENTE APÓS, ENTAM OS GATYONS SETWINDO MODAS DE CITOLOATE E TORÇÕES
- 6- A MORENINHA COMEÇA AS ORENTAS
- 7- ~~PAULO COMPRA O ROTEIRO~~
OS GATYONS ANUNCIAM "O DOCE ACABOU"
- 8- A MORENINHA EXCLAMA "OH! AH!"
- 9- PAULO LIGA O RÁDIO ENÉAS CANTA ÓPERA E OCORREM OUTRAS MANIFESTAÇÕES INDIVIDUAIS.

FIGURA 21

Roteiro da Performance do grupo *A Moreninha* na galeria Saramenha, em 1987, na palestra do crítico Achile Bonito Oliva. Reprodução.

Fotos de Ricardo Leoni

No final da maratona, com o resultado do trabalho impressionista nas mãos, o grupo se reuniu para a pose clássica

FIGURA 22

Registro da Maratona Impressionista do grupo *A Moreninha* em Paquetá. Reprodução.

FIGURA 24

Julian Schnabel

Pomme de Terre, 1980

Óleo e Cera sobre Tela, 90x84 cm.

Reprodução

FIGURA 23

Jean-Michel Basquiat

Untitled (Skull), 1984

Lápis e Acrílico sobre Tela, 207x175,9cm.

Reprodução.

FIGURA 25

Anselm Kiefer

The Paths of World Wisdom

Hermann's Battle, 1982-93

Técnica Mista, 490x612cm.

Reprodução.

FIGURA 26

Luiz Zerbini

Eu Paisagem, 1998

Acrílica sobre Tela, 295x280 cm.

Reprodução

FIGURA 27

Vik Muniz

Valentina, a Mais Veloz, 1996

Cópia Fotográfica de Emulsão de Prata, 35,6x29,7cm.

Reprodução

FIGURA 28

Nuno Ramos

Sem Título, 2004

Latão, Cobre, Alumínio,
Pelúcia, Plásticos, Tecidos,
Espelho, Acrílico, Tinta e Óleo,
Canos de Aço Inoxidável,
321x663x235cm.

Reprodução.

FIGURA 29
Adriana Varejão
Natividade, 1987
Óleo sobre Tela, 24x18cm.
Reprodução.

FIGURA 30
Adriana Varejão
Parede com Incisões a la Fontana, 2011
Óleo sobre Tela, Poliuretano e Alumínio e Madeira.
Reprodução.

FIGURA 32
Beatriz Milhazes
Tonga II, 1994
Acrílico sobre Tela, 160x160 cm.
Reprodução.

FIGURA 31
Beatriz Milhazes
Meu Limão, 2000
Acrílico sobre Tela, 248,9x318,8cm.
Reprodução.

FIGURA 33

Jorge Guinle

Red Day, 1979

Óleo sobre Tela, 105x60cm.

Reprodução.

FIGURA 34

Daniel Senise

Sem Título, 1984

Acrílico sobre Tela, 225x185cm.

Reprodução.

FIGURA 35

Luiz Áquila

Sem Título, 1983

Acrílico sobre Tela, 240x260cm.

Reprodução.

FIGURA 36

José Leonilson

Leo Não Consegue Mudar o Mundo, 1989

Acrílica sobre Lona, 156-x95cm.

Reprodução.

FIGURA 37

José Leonilson.

Reprodução.

FIGURA 38

Angelo Venosa

Sem Título, 1986

Madeira, Tecido e Tinta, 220x89x40cm.

Reprodução

FIGURA 39

Sergio Romagnolo

Amós, 1992

Plástico Modelado.

Reprodução.

FIGURA 40

Jac Leirner

Os Cem (Roda), 1986

Papel-Moeda e Aço, 7x66cm.

Reprodução.

FIGURA 41

Nuno Ramos

Sem Título, 1989

Técnica Mista, 340x280cm.

Reprodução.

FIGURA 42

Paulo Pasta

Sem Título, 1997

Óleo sobre Tela, 130x170cm.

Reprodução.

FIGURA 43

Rodrigo Andrade

Sem Título, 1993

Óleo sobre Tela, 130x150cm.

Reprodução.

FIGURA 44

Leda Catunda

Onça Pintada I, 1984

Acrílica sobre Cobertor, 185x150cm.

Reprodução.

FIGURA 45

Paulo Monteiro

Sem Título, 1988

Alumínio, 35x35x9cm.

Reprodução.

FIGURA 46

Fábio Miguez

Sem Título, 1989

Óleo sobre Tela, 280x300cm.

Reprodução.

FIGURAS 48 e 49

Cartazes das exposições "*Primitivism in the XXth Century*" em 1984 no MoMA e "*Magiciens de la Terre*" em 1989 no Centre Pompidou. Reprodução.

FIGURA 47
Cildo Meireles
Missões, 1987
Instalação apresentada na exposição 'Magiciens de la Terre', no Centre Georges Pompidou em 1989. Reprodução.

FIGURA 50
Mestre Didi
Dan, a Serpente do Além, 1994
Técnica Mista. Reprodução.

FIGURA 51

Desenho erótico de Ismael Nery (anos 1920) que mobilizou uma intensa polêmica no Panorama do MAM, 1997. Reprodução.

FIGURA 52

Gilvan Samico
A Fonte, 1990 – 1o. artista da coleção de M. Vilaça
Xilogravura, 89,5x53,5cm.
Reprodução.

FIGURA 53

Paola Fonticoli
Tavola, 1987
Técnica Mista.
A artista esteve em exibição na *Saramenha* quando ABO e a *Moreninha* polemizaram em 1987.
Reprodução.

FIGURA 54

Karen Appel
People, Birds and Sun, 1954
Óleo sobre Tela, 173x242,8m.
O artista pertenceu ao grupo *CoBrA* que teve exibição na Bienal de 1985.
Reprodução.

FIGURA 55

Catálogo da exposição “*Abject Art*”
no Whitney Museum of American
Art, 1993. Reprodução.

FIGURA 56

Exposição “*Sensation - Young British Artist
from The Saatchi Collection*”.
Reprodução.

FIGURA 57

Catálogo da exposição
“*Post-Human*”, 1992, com
curadoria de Jeffrey Deitch
Reprodução.

FIGURA 58

Damien Hirst

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991

Técnica Mista, Escultura, 2770x5420x1800 mm, 85,5x213,4x70,9 in.

Reprodução.

FIGURA 59

Ron Mueck

Mask II, 2001

Técnica Mista, 30 38x4612x3312 in.

Reprodução.

FIGURA 60

Matthew Barney

Cremaster I, 1995

Vídeo, 40'.

Reprodução.

FIGURA 61

Robert Gober

Untitled (Leg), 1989-90

Cera, Algodão, Cabelo Humano, Madeira.

Reprodução.

FIGURA 62

Robert Mapplethorpe
Self Portrait with Whip, 1978
Fotografia.
Reprodução.

FIGURA 63

Chris Ofili
The Holy Virgin Mary, 1996
Técnica Mista, 243,8x182,9cm.
Reprodução.

FIGURA 64

Marcus Harvey
Myra, 1995
Acrílico sobre Tela, 392,2x320cm.
Reprodução.

FIGURA 65

Andres Serrano
Piss Christ, 1987
Fotografia, 1,52x1,02m.
Reprodução.

FIGURA 66
Cindy Sherman
Untitled #153, 1985
Fotografia.
Reprodução.

FIGURA 67
Kiki Smith
Wolf Girl, 1999
Ilustração, 7,9x6,3cm.
Reprodução.

FIGURA 68
Jeff Koons
*Michael Jackson
and Bubbles*, 1988
Escultura de porcelana.
106,7x179,1x82,6cm.
Reprodução.

FIGURA 69

Fritz Scholder
Monster Indian, 1968
Óleo sobre Tela, 45,7x50,8cm.
Reprodução.

FIGURA 70

Fritz Scholder
Super Indian No. 2, 1971
Acrílico sobre Tela, 228,6x152,4cm
Reprodução.

FIGURA 71

Fritz Scholder
Vampire Kissing Fallen Angel No. 3, 1997
Acrílico sobre tela, 101,6x76,2cm.
Reprodução.

FIGURA 72

Hank Willis Thomas

A Place To Call Home (Africa-America), 2009

Alumínio, 80x66cm.

Reprodução.

FIGURA 73

Mickalene Thomas

Din, une très belle négresse #2, 2012,

Acrílico e Óleo sobre Madeira, 102x84x2 in.

Reprodução.

FIGURA 74

Kara Walker

Renaissance Society Installation, 1997

Papel e adesivo – essa artista integrou a exposição Post-Black da curadora Thelma Golden.

Reprodução.

FIGURA 75

Pinturas de Albert Eckhout na 24a. edição da Bienal de São Paulo, conhecida como a 'bienal antropofágica', com curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Reprodução.

FIGURA 76

Reportagem da *Folha de São Paulo* de 3.10.98 sobre a abertura da 24a. Bienal de São Paulo. Reprodução.

FIGURA 77

Tarsila do Amaral
Antropofagia, 1929
Óleo sobre Tela, 126x142cm.
Reprodução.

Prancha 25

FIGURA 78

Emmanuel Nassar

A Fachada, 1989

Tinta Industrial sobre Chapas Metálicas, 350x1000cm.

Reprodução.

FIGURA 80

Marepe

Filtros, 1999

Filtros de cerâmica, bancos de madeira
e copos de água, dimensões variáveis.

Reprodução

FIGURA 79

Efrain Almeida

Cabrita, 2007

Umburana e Óleo, 46x14x58cm.

Reprodução.

FIGURA 81
Eduardo Kac
Alba, 2000
Coelho modificado geneticamente.
Reprodução.

FIGURA 82
Sandra Kogut
Parabolic People
Vídeo-arte, 1'45".
Reprodução.

FIGURA 83
Raul Mourão
Autorretrato com Maça, 1996
Fotografia, 980x689cm.
Reprodução.

FIGURA 84
Ernesto Neto
Navedenga, 1998
Técnica mista (poliamidade, areia etc.), 365,8x457,2x640,1cm.
Reprodução.

FIGURA 85
Rosângela Rennó
Hipocampo, 1995-1997
Instalação.
Reprodução.

FIGURA 86
Valesca Soares
Untitled (from Vanishing Point), 1998
Instalação.
Reprodução.

FIGURA 87

Nuno Ramos

III, 1992

Instalação feita a partir do assassinato de 111 presidiários no Complexo Penitenciário do Carandiru em outubro de 1991.

Reprodução.

FIGURA 88

Dora Longo Bahia

DLB Grávida de 6 Meses foi Espancada pelo Marido porque o Jantar não Estava Pronto Itaquaquecetuba 10.09.95, 1996

Óleo sobre Tela, 200x125cm.

Reprodução.

FIGURA 89

Nazareth Pacheco

Sem Título, 1999

Acrílico e Agulhas, 7x50x24cm.

Reprodução.

FIGURA 90

Rosana Paulino

Série Bastidores, 1997

Xerox transferido sobre tecido com bordados, 31,3x310x1,1cm.

Reprodução.

FIGURA 91
Márcia X
Boneca, 1996
Objeto.
Reprodução.

FIGURA 92
Rivane Neuenschwander
I Wish Your Wish, 2003
Instalação.
Reprodução.

FIGURA 93
Rochelle Costi
Vesga eu Sou, 199-
Série Museu Imaginário
Técnica mista e objetos.
Reprodução.

FIGURA 94

Adriana Varejão

Milagre dos Peixes, 1991

Gesso sobre tela, pintado a óleo, 210x170cm.

Reprodução.

FIGURA 95

Adriana Varejão

Polvo Portraits (China Series), 2014

Óleo sobre Tema, 52x45,5cm

Reprodução.

FIGURA 96

Adriana Varejão

Heróis, 1997

Óleo sobre Tela, 140x160cm.

Reprodução.

Prancha 3 I

FIGURA 97
Jean Boghici
Reprodução.

FIGURA 98
Franco Terranova
Reprodução.

Prancha 32

FIGURA 99

Ricardo Trevisan
Reprodução.

FIGURA 100

André Millan
Reprodução.

FIGURA 101

Luisa Strina
Reprodução.

FIGURA 102

Raquel Arnaud
Reprodução.

FIGURA 103

Thomas Cohn
Reprodução.

FIGURA 104

Márcia Fortes
Reprodução.

FIGURA 105

Marcantonio Vilaça
Reprodução.