UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ARTHUR VIEIRA DE MEDEIROS

Gastão de Magalhães:
os sentidos de uma carreira curta - anos 1970/80

São Paulo

2014

ARTHUR VIEIRA DE MEDEIROS

**Gastão de Magalhães:
os sentidos de uma carreira curta - anos 1970/80**

Dissertação apresentada ao
Programa Interunidade em Estética
e História da Arte para a obtenção
do título de Mestre.

Área de concentração: Teoria e
Crítica de Arte

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria
Cristina Machado Freire

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total e parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Medeiros, Arthur Vieira de.

Gastão de Magalhães : os sentidos de uma carreira curta – anos 1970/80 /
Arthur Vieira de Medeiros ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São
Paulo, 2014.

182 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Arte Conceitual – Brasil – Século 20. 2. Videoarte. 3. Acervo
Museológico. 4. Magalhães, Gastão de, 1953-. 5. Universidade de São Paulo.
Museu de Arte Contemporânea. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 759.0675

Nome: MEDEIROS, Arthur Vieira de

Título: Gastão de Magalhães: os sentidos de uma carreira curta - anos 1970/80

Dissertação apresentada ao Programa
Interunidade em Estética e História da
Arte para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a)_____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof(a). Dr(a)_____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof(a). Dr(a)_____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

À Jasmim e à Luna.

AGRADECIMENTOS

À minha carinhosa família, que por tantos caminhos me apoiou e me incentivou começar esta pesquisa e, também, a conseguir terminá-la.

À minha estimada orientadora, Cristina Freire, não apenas pela fundamental contribuição teórica para que este trabalho se concretizasse, mas por me abrir os horizontes do mundo das artes, me ajudar a escolher caminhos férteis e me ensinar tanto sobre o trabalho de pesquisa que, apesar de sua face solitária, é fruto de muitas trocas e esforços coletivos.

Aos companheiros de trabalho do GEACC - Adriana Palma, Bárbara Kanashiro, Bruno Sayão, Carolina Castanheda, Eduardo Akio, Emanuelle Atania, Fernanda Porto, Heloisa Louzada, Jonas Pimentel, Julia Coelho e Luiza Mader.

Aos funcionários do MAC/USP e amigos, que me ajudaram imensamente durante todo o projeto: Sara Vieira, Andréa Pacheco, Ana Lúcia Siqueira, Mônica Nave, Paulo Marquezini, Fernando Piola, Silvana Karpinski, Anderson Tobita, Águida Mantegna, além dos inúmeros outros que não foram aqui citados.

À equipe do Acervo da Fundação Bienal de São Paulo e da Pinacoteca do Estado, pela gentileza, pelo acolhimento e pela disponibilidade em auxiliar esta pesquisa com materiais diversos.

Aos professores Vera Pallamin, Annateresa Fabris, Maria Cecília França Lourenço, José Carlos Durand, Arlindo Machado e Cacilda Teixeira da Costa, pela atenção e pela contribuição das leituras críticas e entrevistas, mostrando-me que o mundo da pesquisa é um lugar extremamente generoso.

A Raquel Arnaud, pela disposição em me receber e contribuir com este trabalho. Aos artistas Hervé Fischer, Donato Ferrari e Genilson Soares que cruzaram o caminho deste estudo e puderam contribuir imensamente para o amadurecimento de minhas ideias.

Em especial, a Gastão de Magalhães, que esteve sempre pronto a ajudar, a conversar, a ser entrevistado e a colaborar com materiais e reflexões.

Aos generosos Luciano Medeiros, Simon Widman, Vera Yarshell e Mercedes Ferreira que com atenção e disposição ajudaram a revisar o texto.

Aos amigos que direta e indiretamente me inspiraram e contribuíram para acertar (e derivar) meus rumos: Pedro Terra, Tom Ribeiro, Laila Terra, Rafael Geraissate e Bruno Follador.

"Contudo, a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais do que revela. Como assinala Brecht, uma foto da fábrica Krupp não revela quase nada a respeito dessa organização. Em contraste com a relação amorosa, que se baseia na aparência, a compreensão se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá no tempo e deve ser explicado no tempo. Só o que narra pode levar-nos a compreender."

Susan Sontag

RESUMO

Este estudo pretende apresentar e analisar a trajetória do artista Gastão de Magalhães (1953 -), nos anos 1970 e 80, denominada aqui 'carreira curta'. A pesquisa, em princípio, parte de suas obras encontradas no Acervo de Arte Conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e, posteriormente, em outras instituições. Diante das poucas e dispersas informações encontradas sobre elas, o trabalho busca trazer à luz documentos que tornem possível identificá-las. Para analisá-las, é preciso se apoiar numa visão transdisciplinar, estabelecendo relações entre elas e os arranjos políticos, econômicos e sociais que lhe são subjacentes. Da mesma forma, se faz necessário discutir a construção da narrativa histórica em que este e outros artistas não são incluídos, como forma de compreender os conflitos envolvidos em sua poética.

Palavras-chave: Gastão de Magalhães; Décadas de 1970-80; Arte Conceitual; Carreira Curta.

ABSTRACT

This work seeks to present and analyse the trajectory of the 1970's-80's artist Gastão de Magalhães (1953 -), called here a 'short career'. This study starts with his work found in the Archive of the University of São Paulo's Contemporary Art Museum (MAC/USP), and later includes work found in other institutions. Facing the fact that his work has little and disperse information about it, this research tries to bring to light documents which make their identification possible. Their analysis demands a transdisciplinary effort, identifying the political, economical and social aspects that underlie them. It is also necessary to discuss the construction of the historical narrative in which this and other artists are not included, as a mean of understanding the conflicts involved in his poetics.

Keywords: Gastão de Magalhães; 1970-80 decades; Conceptual Art; Short Career.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Transferência de uma *Zona Imaterial de Sensibilidade Pictórica* a Michael Blankfort, Paris, (1962). Fonte: www.yveskleinarchives.org

Tabela 1 - Distribuição de Rendimento do Trabalho: anos 1960-70-80 (tabela). Fonte: IBGE

Figura 2 - Folheto de divulgação da exposição *Pague Para Ver* (1980), de Nelson Leirner na Galeria Múltipla. Fonte: <http://www.nelsonleirner.com.br>

Figura 3 - Sorteio dos lotes na VI Jovem Arte Contemporânea (1972). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 4 - Permuta e venda dos lotes na VI JAC (1972). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 5 - Debate das propostas na VI JAC (1972). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 6 - Montagem da VI JAC (1972). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 7 - Ficha de Inscrição para a VI JAC (1972). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 8 - Pedaco do gramado do Parque trazido para o lote 74 da VI JAC (1972). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 9 - Algumas das fotografias apresentadas no lote 74, durante a VI JAC (1972). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 10 - Algumas das fotografias apresentadas no lote 74, durante a VI JAC (1972). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 11 - Texto apresentado no catálogo da VI JAC descrevendo a proposta dos artistas sobre a ocupação do lote 74 (1972). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 12 - *Auto-enterro (projeto de interferência televisiva)*, Keith Arnatt (1969). Fonte: <http://www.tate.org.uk>

Figura 13 - Inscrição do artista feita na XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 14 - Proposta da obra *Retrato do Artista* apresentada à XII Bienal (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 15 - Fotografia da obra *Retrato de Artista* (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 16 - Fotografia da obra *Retrato de Artista* (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 17 - Texto presente no catálogo da VII JAC sobre o projeto apresentado na exposição (1973). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 18 - Imagem da obra *Imagem Não Indicada* apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 19 - Imagem de *Uma e Três Fotografias*, de Joseph Kosuth (1965). Fonte: <http://www.spruethmagers.com>

Figura 20 - Imagens de *Metafizyka*, de Jarosław Kozłowski (1972). Fonte: <http://www.fundacjaprofile.pl/>

Figura 21 - Obra *O Canto - Operação Camuflagem*, apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 22 - Imagem da obra *O Canto - Relações Triangulares* apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Pôster de divulgação para a XIV Bienal Internacional de São Paulo

Figura 23 - Parte da obra *O Canto - +Luz +Sombra*, apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 24 - Obra *Perspectiva Corrigida - 5 estacas (5 piles)*, de Jan Dibbets (1970). Fonte: <http://www.ilikethisblog.net>

Figura 25 - Proposta de *Trajetória Percorrida*, apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 26 - Fotografia e descrição da obra *Atividade Operacional/Deslocamento*, apresentada na Prospectiva '74 (1974). Fonte: Álbum doado pelo artista - Acervo MAC/USP

Figura 27 - Fotografia da obra *The box - In/Out the cube*, apresentada na Prospectiva '74 (1974). Fonte: Álbum doado pelo artista - Acervo MAC/USP

Figura 28 - Imagem da obra *A exibição imaginária da 'TRAJETÓRIA PERCORRIDA' pela carta*, apresentada na exposição "Image and Words", no CAYC (1977). A ficha é preenchida por Magalhães a partir da obra de Medina, *Uma Obra Permanente*, de 1974. Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 29 - Texto presente no catálogo da VIII JAC (1974). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 30 - Proposta do projeto a ser realizado na VIII JAC (1974). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 31 - Imagem da obra *Identificações* exibida na VIII JAC (1974). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 32 - Imagem de uma parte da obra *Nuvem 2-10-74*, exibida na VIII JAC (1974). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 33 - Obra *Circulação Postal* apresentada na exposição Aquisições e Doações Recentes (1976). Fonte: Acervo MAC/USP e Arquivo Fundação Bienal

Figura 34 - Texto explicativo da proposição *Circulação Postal*, impresso em documento enviado pelo artista ao Museu (1976). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 35 - Imagem da obra *This is Art*, apresentada na exposição "Eighteen Modern Artists from Brazil", impressa em documentação enviada pelo artista ao Museu (1976). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 36 - Fac-símile da obra *Circulação Postal*, exibida na Bienal Nacional (1976)

Figura 37 - Imagens da obra *Caixas de Art-icul-ações* apresentada na Bienal Nacional (1976). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 38 - Fotografia do vídeo *This is Art*, apresentado na exposição METARTE (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 39 - Imagem da obra *Travessia do Túnel*, apresentada na exposição METARTE (1977). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 40 - Imagem de *Nuens Dissolventes*, de Peter Hutchinson (1970). Fonte: <http://artnet.com>

Figura 41 - Fac-símile da obra *Memory*, apresentada na exposição METARTE (1977)

Figura 42 - Folheto informativo do CAYC enviado à Zanini (1977). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 43 - Imagem da obra *I'm Still Alive*, de Om Kawara (1979). Fonte: <http://www.bukowskis.com>

Figura 44 - Imagem da obra *This is Poem*, apresentada na exposição Poéticas Visuais (1977). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 45 - Inscrição do projeto *Composição e Sombras* para a XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 46 - Projeto/Proposta de *Composição e Sombras* para a XIV Bienal (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 47 - Esboço do projeto de *Composição e Sombras* para a XIV Bienal (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 48 - Desenho da peça escultural que compunha a obra *Composição e Sombras* na XIV Bienal (1977). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 49 - Fotografia da montagem da exposição (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 50 - Fotografia da "Peça Escultural 'A'", parte de *Composição e Sombras* (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 51 - Fotografia da "Peça Escultural 'A'", parte de *Composição e Sombras* (1977). Fonte: Pôster da exposição Ocupação Topológica realizada no CAYC (1979)

Figura 52 - Fotografias de *Processo de Construção*, exibidas no espaço de *Composição e Sombras* (1977): Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 53 - Fotografia de *Pontos de Vista* - XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Fonte: <http://www.lydiaokumura.com>

Figura 54 - Detalhes de *Pontos de Vista* - XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Fonte: <http://www.lydiaokumura.com>

Figura 55 - Imagem do vídeo *Typology of my Body*, apresentado na exposição Vídeo MAC (1977). Fonte: Coleção Vídeo MAC - Video-Arte: Primeiras Experiências (BRasil 1974-1978) - Arquivo MAC/USP

Figura 56 - Imagem da obra *Torres de Resfriamento*, de Bernd e Hilla Becher (1972). Fonte: <http://media.mutualart.com>

Figura 57 - Imagem de *Sequela*, de Fernando Cocchiarale (1974). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 58 - Imagens de *Estômago embrulhado - jejum*, de Paulo Herkenhoff (1975). Fonte: CHRIST; DRESSLER, 2009, p.280.

Figura 59 - Folheto da exposição Ocupación Topológica, realizada no CAYC (1979). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 60 - Imagens do vídeo *This is Art* no folheto da exposição Ocupación Topológica, realizada no CAYC (1979). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 61 - Fotografia do vídeo *This is Art* (1979). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 62 - Imagem dos postais expostos na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 63 - Imagem de fotografias exibidas no projeto *Ocupações e Instalações de Ambiente*, durante a exposição FOTO/IDÉIA (1981). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 64 - Texto apresentado no catálogo da exposição FOTO/IDÉIA, com detalhes da proposição do artista (1981). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 65 - Imagem de *Perspectiva Corrigida - Meu Estúdio I*, de Jan Dibbets (1969). Fonte: <http://www.patamagazine.com>

Figura 66 - Imagem de algumas obras apresentadas na exposição Interferências, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1986). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 67 - Inventário de obras para a desmontagem da exposição Interferências (1986). Fonte: CEDOC Pinacoteca

Figura 68 - Uma das fotografias que compõe *Evento com a pedra Event*, da dupla Arte/Ação (1975). Fonte: <http://www.usp.br/espacoaberto>

Figura 69 - Imagem de obra não identificada, incluída no catálogo da exposição (1986). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 70 - Imagem de obra não identificada, incluída no catálogo da exposição (1986). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 71 - Imagem de obra não identificada, incluída no catálogo da exposição (1986). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 72 - Imagem de obra não identificada, da exposição Espaço Mágico, realizada na Itaú Galeria (1983). Esta imagem foi colocada aqui por dialogar com as novas propostas de Magalhães exibidas na exposição aqui em questão, não tendo sido nela exibida. Fonte: Catálogo da exposição

Figura 73 - Imagem de obra não identificada, da exposição Espaço Mágico, realizada na Itaú Galeria (1983). Esta imagem foi colocada aqui por dialogar com as novas propostas de Magalhães exibidas na exposição aqui em questão, não tendo sido nela exibida. Fonte: Catálogo da exposição

LISTA DE SIGLAS

AMAB - Associação de Museus de Arte do Brasil

CAYC - Centro de Arte y Comunicación

CEDOC - Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado

FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado

GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (CNPq)

JAC - Jovem Arte Contemporânea

MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM/RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.1
CAPÍTULO I - <i>Gastão de Magalhães: os sentidos de uma carreira curta.</i>	
1- Por que Gastão de Magalhães?	p. 6
2- O que é a arte senão sua história?	p. 11
3- Carreira curta: uma trajetória?	p. 14
4- Gastão de Magalhães e a arte experimental: nota metodológica.	p. 30
5- Gastão de Magalhães e Vilém Flusser	p. 35
CAPÍTULO II - Gastão de Magalhães: obras e exposições selecionadas dentre os anos 1972 a 1986.	
Critérios	p. 38
1972 - VI JAC (MAC/USP)	p. 40
1973 - XII Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal)	p. 55
1973 - VII JAC (MAC/USP)	p. 59
1974 - PROSPECTIVA '74 (MAC/USP)	p. 70
1974 - VIII JAC (MAC/USP)	p. 74
1975 - Registros Fotográficos e audiovisuais (MAM/RJ)	p. 79
1976 - Aquisições e Doações Recentes (MAC/USP)	p. 82
1976 - Eighteen Modern Artists from Brazil (MAC/USP)	p. 85
1976 - Novos e Novíssimos Fotógrafos (MAC/USP)	p. 87
1976 - Bienal Nacional (Fundação Bienal)	p. 88

1977 - Metarte (Galeria Arte Global)	p. 90
1977 - Ainda Estou Vivo	p. 97
1977 - Poéticas Visuais (MAC/USP)	p. 100
1977 - XIV Bienal Internacional de São Paulo - (Fundação Bienal)	p. 102
1977 - Vídeo MAC - espaço B (MAC/USP)	p. 109
1979 - Ocupação Topológica (CAYC - Argentina)	p. 119
1981 - XVI Bienal Internacional de São Paulo - Sessão de Arte Postal(Fundação Bienal)	p. 125
1981 - FOTO/IDÉIA (MAC/USP)	p. 127
1986 - Interferência (Pinacoteca do Estado de São Paulo)	p. 132
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 p. 142
 ANEXO - <i>Obras de Gastão de Magalhães no MAC/USP</i>	 p. 151
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 p. 154

INTRODUÇÃO

Este projeto segue simultaneamente dois caminhos, o que poderia equivocadamente dar a impressão de que possui dois objetos diferentes. Talvez possamos melhor dizer que esta pesquisa possui um objeto multifacetado. Esta característica (ou esta metodologia) tem a ver com a origem deste trabalho, que por um lado se dedica à história da arte e à análise crítica, mas que por outro, carrega aspectos de uma formação geográfica. Pode-se dizer que a pesquisa investiga a produção do artista Gastão de Magalhães (o detalhamento de suas obras) e ao mesmo tempo sua trajetória (sua inserção em um meio artístico dinâmico). Porém, o que iremos apresentar aqui é a íntima relação entre o meio artístico - entendido como a conjunção entre artistas, museus, galerias, críticos, escolas de arte e outros atores num determinado momento histórico, neste caso, durante as décadas de 1970 e 80 -, e o próprio trabalho artístico. Trata-se de uma produção ligada ao 'conceitual', que propositalmente desvia a atenção do objeto de arte em direção aos processos, às ações. Assim, ao mesmo tempo em que são colocadas em xeque as categorias tradicionais que balizam as discussões sobre a arte moderna, surge a necessidade de se constituir um aparato teórico diferente, que possa dar conta destas novas proposições que emergem à época.

Essas mudanças trazem ainda outros problemas que dizem respeito a como esses trabalhos são incorporados à história recente da arte, já que são fruto de uma realidade periférica, do terceiro-mundo, brasileira. Qual poderia ser sua importância? O que revelam sobre seu contexto, sobre as relações que também os constituem? Do ponto de vista da análise, esta reflexão estabelece uma relação dialética entre a construção de uma narrativa histórica e as obras de Gastão de Magalhães.

Para dar conta desta multiplicidade de aspectos, mostra-se extremamente fértil, senão fundamental, uma visão que extrapola o campo tradicional da estética e da história da arte, estabelecendo outras relações que possam fornecer possibilidades renovadas de discussão sobre os sentidos de uma produção artística. Ao longo do processo de pesquisa surgiram diversos autores, pensadores e artistas que compartilham desta perspectiva, valendo aqui salientar a riqueza do Programa de pós-graduação

interunidades ao valorizar a transdisciplinaridade, investindo em um aporte ampliado de composição entre áreas do conhecimento distintas, para o estudo de um tema comum.

A Geografia, como uma ciência de síntese, tem por objeto fundamental a espacialização de determinados fenômenos. É por isso que se faz notar sua grande afinidade com a elaboração de mapas e levantamentos estatísticos, ainda que não se resuma a isso. Durante séculos, a Geografia buscou identificar as relações entre o homem e o lugar onde este vive, destacando influências recíprocas em suas formações. Assim, é possível dizer que a compreensão dos fenômenos espaciais (e que por isso podem ser cartografados) é o elemento determinante que torna esta ciência um campo amplo, dinâmico e, por princípio, interdisciplinar. No entanto, a partir da década de 1970, a caracterização e a investigação dos agentes produtores do espaço geográfico, transformado e apropriado pelo homem, ganha novas dimensões, fazendo com que a Geografia não se resuma à descrição, ao buscar esclarecer como tais agentes se relacionam e como definem estas espacialidades, sob uma perspectiva crítica.

Podemos destacar a crescente preocupação com o estudo de uma Geografia da Arte, apresentada, por exemplo, por Thomas DaCosta Kaufmann, em seu livro *Toward a Geography of Art*. Neste livro, são problematizadas as noções espaciais inerentes ao discurso histórico sobre arte, além desconstruir análises que relacionam diferentes espacialidades através de 'estilos' e produções artísticas. Em determinados momentos, Kaufmann introduz alguns elementos que parecem ser bastante pertinentes, levando em conta, neste caso, a relação dialética centro-periferia:

Parâmetros ou paradigmas escolhidos para se discutir um período de tempo podem depender de assunções ou determinações que pertencem a um lugar em particular, assim como a uma época, já que eles podem ignorar ou até mesmo excluir a arte e a cultura de outros lugares como não tendo valor de estudo, como sendo de segunda linha ou derivativas. Por isso, chamar a atenção para ou lidar com sujeitos previamente ignorados ou menosprezados, necessita não apenas de algum tipo de justificação, mas também de uma definição, mesmo que não explícita, das dimensões da área em relação aos lugares canônicos mais conhecidos. (KAUFMANN, 2004, p.10, tradução nossa)

De forma correlata, podemos salientar Piotr Piotrowski, que chama a atenção para a configuração histórico-geográfica ratificada e reiterada pela seleção curatorial de

determinados artistas em exposições (em seu caso, na Polônia), que têm por referência os cânones da Europa Central. Nelas, reafirma-se a noção geográfica de 'Leste Europeu', criticada pelo autor, que reprime a possibilidade de serem articulados novos sentidos à arte local e que permitiriam outras interpretações das poéticas daquele momento, muito pouco valorizadas (PIOTROWSKI, 2011).

O que foi se tornando claro ao longo da pesquisa é a dimensão (geo)política que permeia a produção artística e que reproduz uma determinada espacialidade mundial, de relações hierárquicas entre lugares, através da visibilidade de determinados trabalhos e artistas. Esta dimensão não se resume apenas a uma maneira de se reiterar valores, aos moldes da propaganda, mas de modo mais profundo, legitimando determinadas práticas e formas de sensibilidade, restringindo, com isso, o surgimento de locais válidos de enunciação, de onde poderiam brotar discursos divergentes capazes de ressoar e de se afirmar sobre outras perspectivas.

Assim, a escolha do objeto de estudo desta pesquisa surge do encontro com a exposição "Redes Alternativas", em 2011, cuja curadoria foi feita pela orientadora desta pesquisa, a professora Cristina Freire (MAC/USP). A mostra contava com obras do acervo do MAC que explicitavam o contato entre artistas da América Latina e da Europa Oriental durante as décadas de 1960-70, estabelecido fundamentalmente pela rede postal que teve o Museu como um de seus destinos. "O correio era, naquele momento, o meio privilegiado nesse circuito de comunicação abrangente, alheio ao mercado de arte e aos desígnios dos centros artísticos hegemônicos" (FREIRE, 2011). A exposição se resumia à apresentação de fotografias e textos, de aspecto precário e de pequenas dimensões, muito diferente daquilo que estamos habituados a ver e a imaginar como 'obras de arte'. Além deste primeiro estranhamento, havia outro: o desconhecimento absoluto em relação a praticamente todos os artistas que possuíam obras ali exibidas. Dentre eles, Gastão de Magalhães, autor de dois trabalhos: um deles, um par de fotografias de um homem barbado que na primeira foto tem seu rosto coberto por uma imagem da bandeira do Brasil e na seguinte, um cartão postal fixado sobre sua frente, consituindo o trabalho *Circulação Postal*; e no outro, uma sequência de quatro fotografias da boca deste mesmo homem que em cada uma delas segura entre os dentes uma das letras "P", "O", "E", "M", intitulado *This is Poem*.

"Redes Alternativas" exigia um outro aporte, outro olhar, outras formas de se relacionar e de se compreender os significados das obras ali expostas. Tal exigência revelava-se como um desconforto por estarmos diante do desconhecimento de uma história recente e que nos diz respeito, assim como por encontrar obras que se diferenciavam muito pouco de documentos (precários e rudimentares), desestabilizando o arranjo estético ao qual estamos acostumados. Um incômodo que advinha de uma sala repleta de artistas que eram para a maioria anônimos até aquele momento (e que continuam a ser), além da inquietação por termos que lidar com poéticas não tradicionais.

Essa exposição era fruto de um trabalho de pesquisa maior, que já existia há mais de uma década e que ainda continua, tendo muito a caminhar, dedicado ao acervo de arte conceitual do Museu, das décadas de 1960 e 70. Este acervo conta com uma enorme quantidade de material não catalogado, fruto das exposições experimentais e postais realizadas naquela época no Museu, cujo material foi arquivado, juntamente com obras adquiridas e doadas, predominantemente em pequenos formatos e de materiais simples (fotografias, cartões postais, livros, livretos, pôsteres, folhetos, fitas de vídeo, papéis datilografados etc.). Dentro da perspectiva de dar a ele inteligibilidade, contribuindo com a catalogação desses materiais, surge o convite de desenvolver uma pesquisa que partisse dele como fundamento para se pensar nossa história da arte recente.

O desafio deste projeto é, portanto, o de tornar inteligível uma parte da obra de Gastão de Magalhães, associada a seu percurso em relação às propostas expositivas das quais participa e as quais constitui. Para tanto, é preciso identificar trabalhos, sistematizar documentos, realizar entrevistas, precisando ao máximo a apresentação de suas obras em contextos expositivos específicos. Os meios e as linguagens utilizados revelam muito da perspectiva do artista, inserindo-se num contexto mais amplo, de experimentação da arte como forma de conhecimento, como um modo de vida. Da mesma forma, a própria trajetória do artista é aqui entendida como um elemento chave que nos ajuda a compreender, não tanto suas obras, mas principalmente a possibilidade de inserção da arte conceitual no meio artístico daquela época no Brasil, no contexto repressivo da ditadura militar. Ainda assim, ao entrar em contato com o acervo do Museu, é visível a quantidade de artistas presentes de outras nacionalidades, muitos da América Latina, da Europa Oriental, em situações repressivas análogas. Entretanto,

encontramos também artistas de países centrais, como França, Alemanha, Espanha, Estados Unidos, que buscavam outras perspectivas e outros diálogos, à margem do sistema artístico consolidado em suas terras natais. Estes contatos evidenciam que o caso de Magalhães, ainda que restrito ao Brasil, mantém vínculos teóricos, analíticos e mesmo práticos com outras situações internacionais (como a Arte Postal, por exemplo) que, à medida do possível, cabem ser aqui explicitadas.

Trata-se de um tema e de uma metodologia que estão em processo de construção, mas que ainda assim, conseguem trazer contribuições significativas, apontando caminhos possíveis e, sobretudo, colocando em movimento e em discussão ideias que parecem estar naturalizadas. Como dizem Freire e Longoni,

O modelo anglo-saxão, amplamente imposto na historiografia oficial e reafirmado pelas instituições artísticas, sobretudo pelos museus, não é capaz de fundamentar criticamente a emergência das práticas artísticas que podemos aproximar do conceitualismo nos países latino-americanos e em outras partes do mundo fora do centro. Muitas delas foram realizadas em conjunturas ditatoriais e como parte de movimentos sociais e culturais de enfrentamento. (FREIRE; LONGONI, 2009, p.9)

O duplo objeto ou o objeto multifacetado do qual falamos no início desta introdução, significa a integração de uma visão transdisciplinar que tem como ponto de partida a investigação das obras de Gastão de Magalhães, de sua identificação e análise, mas que não se limita a elas. À construção das possibilidades de sua compreensão e inteligibilidade, junta-se a discussão sobre a trajetória do artista em seu contexto, como forma de colocar em evidência os conflitos existentes entre proposições artísticas e seu meio de legitimação. A partir desta proposição dialética, é possível compreendermos melhor as relações envolvidas no processo de se colocar em evidência determinadas obras e artistas, que são então valorizados enquanto bens simbólicos e, conseqüentemente, como bens econômicos (sendo cada vez mais comum o processo inverso).

Por fim, esta perspectiva se liga à visão geográfica de estudo dos atores em disputa, que produzem uma espacialização imanente de valores simbólicos, configurando concretamente a sensibilidade de uma sociedade num determinado tempo, através da estética e da narrativa histórica que reafirmam esta sensibilidade, que a fomentam e que a legitimam.

CAPÍTULO I - Gastão de Magalhães: os sentidos de uma carreira curta.

1- Por que Gastão de Magalhães?

A escolha de estudar a obra de Gastão de Magalhães passa por algumas dimensões que atravessam sua produção, assim como sua trajetória. A primeira, e talvez a mais importante delas, é a escassez de informações a seu respeito, principalmente daquelas que acompanhariam seus trabalhos. Esta pesquisa tem como ponto de partida o acervo de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), mais especificamente das décadas de 1960/70/80, que, de um modo geral, tem de enfrentar esta mesma lacuna. O trabalho de trazê-lo à luz não significa meramente levar esta coleção a público em exposições. Trata-se, primeiramente, de um levantamento de informações para remontar parte de uma história. Esta tarefa remete a um trabalho arqueológico, o que é intrigante se pensarmos que esta coleção é composta por obras que possuem poucas décadas de existência. Temos de lidar com um acervo que é por princípio vestigial. Fotografias, projetos, cartas, textos, fotocópias, livretos, esboços, desenhos: não se sabe de pronto o que é uma obra de arte. Assim, o primeiro passo da pesquisa é a identificação de obras. O que foi exposto? Onde? Quando? Como?

Esta identificação, por outro lado, requer um aparato teórico que possibilite uma triagem adequada do material levantado. A arte conceitual se institui sobre outros paradigmas que não os da arte moderna, o que traz implicações bastante concretas para a produção artística, impondo enormes desafios às práticas de preservação/conservação de obras e à sua catalogação. A miríade de objetos e documentos com a qual nos deparamos faz aproximar-se enormemente o acervo do arquivo. É no cotejamento entre as diversas fontes como entrevistas com artistas, pessoas ligadas ao Museu e às exposições, registros documentais como cartas, folhetos, catálogos, notícias de jornais, que começam a delinear-se identificações. Este processo decorre das práticas artísticas, assim como da própria maneira como este acervo foi constituído. Para situar o que estamos dizendo, é preciso apresentar, ainda que brevemente, qual é este cenário que nos coloca tantos desafios.

Gastão de Magalhães se inscreve num momento em que a arte passa por transformações radicais. Como assinala Walter Benjamin já em 1936, trata-se de uma era de reprodutibilidade técnica das obras de arte (através da fotografia), o que as destitui de sua aura (BENJAMIN, 2011b). A reprodução das imagens aproxima-as de um número infinitamente maior de pessoas, ao mesmo tempo em que destrói sua unicidade. Distanciando-se do ritual que conferiria à arte sua aura mítica, de autoria genial e de raridade, a arte conceitual - entendida aqui não como um estilo, pois "[...] haveria tantas definições de arte conceitual quanto fossem os artistas conceituais" (LIPPARD apud FREIRE, 1999, p.15) -, investe de maneira incisiva sobre os paradigmas da arte moderna. Princípios como a unicidade do objeto e seu valor intrínseco (revertendo-se em valor econômico), a passividade do público, a genialidade criadora, o confinamento das obras em museus e galerias (ou em coleções privadas), a arte como representação, eram todos, de modo geral, subvertidos por novas práticas. A contraposição fazia-se através da preponderância da ideia e do processo sobre o objeto acabado, da efemeridade (seja pela utilização de materiais precários ou pela realização de ações) sobre a eternidade, da crítica às instituições consagradas e da tentativa de aproximar a arte do mundo cotidiano, com obras que necessitam do público para possuir um sentido - o que Duchamp chamou de 'coeficiente artístico' (DUCHAMP in BATTCOCK, 2004).

Diante de tal ruptura que se revela na pergunta "afinal, isso é arte?", as instituições, como o Museu em nosso caso, possuirão um outro papel, além do tradicional colecionismo. Elas irão legitimar um objeto enquanto objeto de arte. De forma análoga, torna-se obra de arte tudo aquilo que é exposto enquanto tal.

A efemeridade da produção artística que surge com a crítica à sacralização dos objetos de arte e do sistema que o legitima dentro da lógica da raridade, é acompanhada por uma reorientação de sentido. Se antes era possível construir um acervo a partir de obras que, de forma mais ou menos evidente, eram por si suficientes (esculturas, telas, desenhos, gravuras), uma arte que se preocupa mais com o processo e com a ação do que com o objeto acabado, impõe novos desafios à constituição de um acervo.

Escapa à lógica tradicionalmente instituída comprar um documento ou um registro. Qual não é a desorientação, por exemplo, diante de uma "Zona de sensibilidade pictural imaterial", realizada por Yves Klein em 1959, em que um cheque/recibo de

compra de uma 'zona imaterial' era queimado pelo comprador, ao mesmo tempo em que o artista jogava ao vento ouro em pó (recebido como pagamento) às margens do rio Sena? Ao realizar este ritual, nada de material restava, a não ser, quem sabe, uma fotografia como documentação.

Figura 1 - Transferência de uma Zona Imaterial de Sensibilidade Pictórica a Michael Blankfort, Paris (1962).
Fonte: www.yveskleinarchives.org

À lógica de investimento e valoração artística, tal parece ser o mais absurdo dos atos. E de forma geral, será esta a visão predominante ao se ter de lidar com situações-limite que colocam em questão a própria possibilidade de institucionalização da arte fundada na raridade e no objeto.

A arte conceitual, como prática "imaterial" de produção artística, conferirá novo estatuto ao arquivo e à documentação. No MAC, esses registros históricos sobreviveram como práticas museológicas, já que o Museu assumia um papel extremamente ativo na experimentação artística da época. Ao promover exposições que se preocupavam com processos criativos, muito do que compõe o acervo e o arquivo, como correspondências,

projetos (inclusive não realizados), boletins informativos, rascunhos, enfim, são elementos chave na composição de uma coleção de ações e realizações efêmeras ou até imateriais.

Daí nasce a dificuldade em se criar categorias e diferenciar concretamente obras de documentos e registros - com o risco de que desapareçam, devido inclusive a problemas de preservação adequada decorrente de uma carência de inteligibilidade enquanto proposição artística. Concomitantemente, reside aí a possibilidade de se tornarem visíveis e prenhes de sentido objetos, ações, propostas e situações que permaneciam absolutamente desconhecidas e apagadas. A própria visibilidade do arquivo surge somente após décadas de irrelevância, como se fosse necessário que a crítica se atualizasse ao ponto de conseguir enxergar hoje os sentidos que a documentação pode ter enquanto elemento crucial para a legibilidade de um acervo muitas vezes impalpável.

Esta dissertação se inscreve, assim, num esforço de pesquisa coletivo mais amplo que, debruçado sobre o acervo de arte conceitual do MAC/USP, pretende contribuir para uma compreensão mais apropriada do que foram as produções, os contextos, os artistas e como estes dialogam com um momento específico do Museu e das transformações que ocorriam no campo da arte, principalmente nas décadas de 1960-70-80.

As interações que o MAC conseguiu produzir, principalmente sob a direção de Walter Zanini (de 1963 a 1978), são claras: os diálogos registrados e a coleção aqui em discussão apresentam as evidências, diretas e indiretas, de investigações e experimentações que não encontravam acolhimento nas tradicionais instituições artísticas. Estas encontraram no Museu um catalisador para que questões afins, ao redor do mundo, pudessem ganhar ressonância e se amplificar, transformando as perspectivas de muitos artistas, entre eles, Gastão de Magalhães. Parte destes artistas, como iremos discutir mais adiante, habita um limbo que chama a atenção, ao nos depararmos com o quase generalizado desconhecimento, mesmo entre especialistas, de quem são e da importância que têm para a arte.

No entanto, seguindo a própria perspectiva que partilhavam tais artistas, nosso foco de estudo não se coloca sobre o artista-gênio incompreendido, que ganharia o respeito merecido após anos de esquecimento. É o trabalho que vem sendo realizado no Museu hoje que ilumina determinados artistas, com o objetivo de revisitar uma parte de nossa história da arte que permanece silenciada por um discurso hegemônico que inclui este período (porém, não estas experiências) dentro de uma grande narrativa.

Esta ampla tarefa tem início com a pesquisa de Cristina Freire e se consolida com a criação do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC - CNPq) em 2011, cujas investigações buscam

[...] colaborar para uma necessária revisão dos princípios e práticas museológicas convencionais no que tange à documentação, catalogação, preservação e exibição dessas práticas artísticas. Buscam desenvolver ainda ferramentas críticas e teóricas que deem conta dessa produção artística das décadas de 1960 e 70. Artistas pouco conhecidos ou ausentes das narrativas canônicas são privilegiados para estudos mais aprofundados, buscando outras articulações entre história, teoria, crítica e curadoria da arte contemporânea. Em relação à história institucional a ênfase é dada no papel fundador de Walter Zanini, primeiro diretor do MAC/USP. O Grupo de Estudos vem buscando consolidar um banco de dados especificamente elaborado para esse acervo assim como um arquivo de entrevistas com artistas. O objetivo final é desenvolver um aparato crítico necessário e urgente para a incorporação das poéticas conceituais nas instituições, ampliando o discurso teórico-crítico vigente. Os projetos desenvolvidos desde a formação do GEACC (2011) visam dar visibilidade e inteligibilidade à coleção do MAC/USP por meio de exposições, publicações e seminários. (DIRETÓRIO DOS GRUPOS DE PESQUISA DO BRASIL, 2013)

Portanto, este trabalho apresenta-se como mais um elemento dentre outros que buscam novas chaves de compreensão do que seria, por exemplo, a figura de um artista ausente da narrativa que constitui a história de nossa arte recente. Da mesma forma, ainda que mais de quarenta anos tenham se passado desde a concepção de diversas das obras que hoje compõem o acervo de arte conceitual do MAC/USP, está em construção um instrumental apropriado para a assimilação destas produções. Muitas delas encontram-se fisicamente comprometidas devido à falta de acolhimento teórico que as identifique e que torne possível sua adequada conservação e exibição. Acrescentemos ainda a falta de recursos específicos para este tipo de produção, que é também reflexo da dificuldade de se conferir a ela valor simbólico e econômico.

Isto se dá ora pelo tipo de material empregado, ora pela inadequação teórica em se lidar com produções não objetuais (que buscam, por exemplo, conferir o estatuto de obra de arte a um registro de ação, sem conseguir diferenciá-los). Mas nos parece claro

que há aqui outra discussão com profundo impacto sobre este processo. Parte desta situação se explica pelo atual anonimato de várias das figuras que compõe o momento histórico aqui tratado. Nomes como o de Magalhães, Francisco Iñarra, Genilson Soares, Lygia Okomura, Donato Ferrari, Hudinilson Jr.¹, Tomoshigue Kusuno, entre tantos outros, são raramente conhecidos. Estes, ligados à trajetória do MAC/USP sob gestão de Zanini e seu incentivo às práticas experimentais, parecem compor apenas tangencialmente a história da arte brasileira. Arriscamos dizer que isto se deve à insuficiência de uma interpretação crítica de sua importância e que por isso não se valoriza. Esta discussão está diretamente ligada ao que Walter Benjamin chama de 'conceito de história'.

2 - O que é a arte, senão sua história?

A prática artística se legitima através de uma série de atores que possuem por fundamento, em última análise, uma narrativa histórica. A história da arte repetida insistentemente nos almanaques, escolas, livros e até mesmo faculdades se baseia num desenvolvimento cronológico de seletos artistas (ou mesmo *gênios da pintura*), que efetivam transições técnicas e até ideológicas que resultariam no que se chama de arte contemporânea. Ao contrário da leitura moderna da história da arte, temos diante de nós o fim das grandes narrativas da arte, ao mesmo tempo em que vemos surgir uma infindável quantidade de pequenos estilos. Ainda assim, a referência a uma história continua a ser um instrumento de validação destas práticas, mesmo que para respaldar sua própria negação.

Onde esta preocupação parece ter maior importância é em meio à crítica e às instituições artísticas como museus e galerias. Isto explica-se claramente, pois são elas que legitimam a arte do presente, mas para fazê-lo é preciso inseri-la num discurso. A história é um campo de batalha. Através dela, tecem-se hoje as relações de poder. A

¹ Há casos em que tal situação se transforma radicalmente. Após sua morte, em 2013, a obra de Hudinilson vem ganhando cada vez mais destaque, por um lado, fruto de pesquisas que se evidenciam em exposições, mas também devido ao interesse do mercado de arte em seu trabalho.

história é recontada, reanalisada, reinterpretada. E este passado revisitado retorna ao presente rearranjando relações de sentido que são profundamente políticas, no concepção mais ampla do termo.

Benjamin, em seu ensaio de 1940, "Sobre o Conceito de História", defende a ideia de que toda história possui um conceito que a fundamenta. Isto quer dizer que as ideias de progresso, linearidade cronológica, acúmulo de grandes eventos, registro factual e outras concepções que podemos nomear de positivistas ou iluministas, se sustentam em um *conceito* de história. Tais alicerces fundam uma narrativa que ao mesmo tempo lhes garante a coesão. Trata-se da narrativa histórica daqueles que ele chama de vencedores, pois ela constrói uma lógica discursiva que em última instância legitima a ordem do presente. Ao elaborar a crítica ao conceito de história, Benjamin incide mais amplamente sobre a própria sociedade que o constitui, seus pressupostos e suas práticas que o apresentam como totalidade. A própria concepção de uma história arrastada pelo progresso (no caso das artes, técnico e conceitual) é característica da constituição da sociedade que não só elege seus ícones do passado reiterando o presente, mas que reproduz uma temporalidade específica que se sobrepõe ao humano que a cria. O homem é carregado incessantemente para a frente, dentro de uma lógica que não lhe permite se apropriar da história e torná-la significativa para sua experiência. Anselm Jappe corrobora esta concepção e é enfático ao afirmar que

[...] o tempo irreversível e histórico pode apenas ser *contemplado* nas ações dos outros - nunca experienciado diretamente na própria vida de alguém[...] Além disso, qualquer experiência real que um indivíduo venha a alcançar em sua vida cotidiana é estranha ao tempo oficial e permanece ininteligível a ele, já que lhe faltam as ferramentas para relacionar sua própria experiência vivida à experiência vivida da sociedade em geral e assim investi-la de um significado maior (JAPPE, 1999, p.34, tradução nossa).

A discussão a respeito do conceito da história que se narra não se resume, assim, a nela se incluir outras perspectivas. Trata-se de estabelecer novas relações da sociedade com sua história. Benjamin irá insistir reiteradamente na missão redentora de se reescrever a história, ou na tarefa de se "escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 2011b, p.225). Mas indo além, propõe também outra concepção temporal que possa articular historicamente o passado. Diz o autor:

"[...] [Isso] não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento"(Ibid., p.224).

A ideia da apropriação de uma reminiscência como lampejo frente ao perigo refere-se à história enquanto luta, no sentido de que elementos do passado vêm fazer sentido no presente. Ao contrário da marcha do tempo vazio e homogêneo, que encadeia fatos como causas, este outro arranjo histórico concebe a interação entre os eventos através de contatos que se dirigem a um futuro em comum, pelo que se propõem. Benjamin lança mão da ideia de constelação. Os eventos que estão distantes no tempo são ressignificados numa simultaneidade presente, revelando uma composição que era até então intangível, devido à lógica temporal imposta pela sucessão.

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora' no qual se infiltram estilhaços do messiânico² (Ibid., p. 232).

Ao contrário do tempo do progresso, o autor pensa num "tempo saturado de 'agoras'" (Ibid., p. 229), que se arranjam em constelações, carregando novos sentidos ao presente e indicando outras sensibilidades. Assim, não é apenas o passado que se torna fato histórico e é reinterpretado à luz do presente, mas é fundamentalmente o presente que, articulado ao passado por novos sentidos, transforma-se enquanto acontecimento, fundado em outras maneiras de se perceber o mundo e, conseqüentemente, de construí-lo.

Esta discussão nos parece ser extremamente pertinente, pois quando pensamos na releitura histórica proposta por este projeto (no qual esta dissertação se insere), pretendemos trazer novas luzes também sobre nosso presente. Como diz Giorgio Agamben, ser contemporâneo significa manter "[...] fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2010, p.62). Como uma constelação que condensa em um mesmo plano temporalidades e distâncias diferentes, lidar com o testemunho poético do passado é reconfigurar a percepção do presente.

² Michael Löwy, em *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio* desenvolve esta ideia: "Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficiente. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação... do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar." (LÖWY, 2007. p. 51)

É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (Ibid., p.72).

3- Carreira Curta: uma trajetória?

Gastão de Magalhães faz parte de um grupo que aqui chamaremos de artistas de 'carreira curta'. Este conceito surge da identificação de trajetórias artísticas semelhantes, que inclusive não se restringem ao mundo das artes visuais, mas também da música, das artes cênicas, da poesia e da literatura. Trata-se de artistas atuantes nas décadas de 1960, 70 e meados de 80, vinculados fortemente a processos experimentais e que, no caso das artes visuais, se aproximam da arte conceitual. De forma mais ou menos similar, tais artistas fizeram parte de diversos eventos de importância na época (como exposições no MAC/USP, no MAM/RJ, na Pinacoteca, Bienais, entre outros - sendo inclusive premiados), mas evanesceram até o completo desaparecimento dos circuitos da arte de maior visibilidade. Isso não significa, no entanto, que tenham necessariamente parado de produzir. Os destinos são diversos, mas permanecem latentes a rede e o espírito criados na época, relegados a pequenas exposições, normalmente de pouca divulgação e em países europeus, que buscam reunir produções em seu contexto divergente, como o foi, por exemplo, a rede de arte postal surgida nos anos 1970. É preciso, portanto, ter consciência de que mesmo à época, faziam parte de circuitos paralelos, com motivações próprias e críticas que procuravam construir novos terrenos de reverberação, livres da rigidez canônica da Arte.

O conceito de carreira curta diz menos respeito ao percurso artístico de um sujeito específico, do que à inserção de sua trajetória num conjunto de fenômenos de ordem histórica, política, econômica, social e cultural. São estes que conferem o sentido para nomeá-la "carreira curta". Trata-se, portanto, de um conceito que amplia, muito mais do que reduz. É um conceito que procura conectar de imediato o percurso individual ao contexto em que surge e, por conseguinte, problematizar suas intersecções. Assim, o objetivo em se propor uma análise a partir deste conceito não é o de enquadrar trajetórias como sendo curtas, mas o de remeter aos processos que a

transformam, possibilitando seu entendimento enquanto 'carreiras' e que por uma série de fatores, dentro deste contexto, aparecem como curtas. Em outras palavras, o conceito de 'carreira curta' diz respeito a uma análise das transformações do meio artístico dentro de uma estrutura que o atravessa e de como este meio participa da construção do que podemos entender como uma carreira, para além do que poderíamos compreender como uma simples trajetória.

Isso não significa, portanto, que o próprio artista tenha parado de produzir, de refletir, de trocar, ou até mesmo de participar do circuito artístico em instâncias de menor visibilidade. Ou seja, não se exclui a possibilidade de que o artista não perceba sua trajetória como sendo curta. O que está em jogo é a maneira como esteve envolvido no sistema de legitimação da arte durante os anos 1960, 70 e 80 e como dele deixou de fazer parte. Trata-se de também compreender como este sistema o constituiu naquele momento, assim como as formas como foi por ele constituído.

O conceito de 'carreira curta' que se propõe neste trabalho vem ao encontro da constatação de que este fenômeno é amplo e não se restringe apenas ao Brasil ou a São Paulo. Em 2004, no "Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig" de Viena, realiza-se a exposição *Kurze Karrieren* ('Carreiras Curtas'), sob curadoria de Hedwig Saxenhuber. A exposição abarca a obra de artistas que possuem uma aparição breve no circuito da arte e que, por diversos motivos, perdem destaque. Optamos pelo termo 'carreira' ao invés de 'trajetória', justamente para marcar uma cisão institucional, de artistas que não necessariamente cessaram suas atividades, mas que perderam visibilidade e que se inscrevem numa constelação disruptiva, cujo interesse comum era uma transformação geopolítica da esfera do sensível, intencionalmente divergindo do sistema artístico central. Buscando outros diálogos, com artistas de países latino-americanos, do Leste Europeu, ou mesmo de países desenvolvidos preocupados com a aproximação entre arte e vida, a expectativa era a de se promover outras discussões que não se mantivessem atadas aos pressupostos trazidos por uma história da arte eurocêntrica. A arte aproximava-se da política como tentativa de emancipação. E esta emancipação significava, ao mesmo tempo, dar voz a artistas cuja origem geográfica, em geral, deslegitimava o que propunham, bem como construir um espaço onde sua liberdade de expressão estivesse garantida justamente por não se definir pelos modelos fruto da hegemonia econômica, política e cultural das elites mundiais.

Assim, o termo 'carreira' traz consigo o duplo aspecto da produção artística inserida no meio que a absorve e a legitima. Traz necessariamente a investigação sobre este meio e, como veremos, não é um acaso que seja um conceito que a princípio pertence ao mundo dos negócios. Seth Siegelaub, curador independente que teve importante papel na arte conceitual dos anos 1960 e 70, expõe algumas questões no catálogo de *Carreiras Curtas* que elucidam ainda mais este sentido.

Hoje, um setor educacional de arte inteiro se desenvolveu com muito mais escolas de arte treinando artistas, curadores, etc. o que, em troca, reflete o crescimento de museus, etc. Um jovem poderia realmente pensar 'eu gosto de fazer arte', 'eu poderia fazer arte e conseguir viver disso', e até mesmo ter uma família. Eu realmente não acredito que esse fosse o caso até os idos 1970. A arte era algo que você fazia porque você era levado a fazer ou tinha que fazer. Você realmente não entraria nela como você entra numa profissão, como um médico ou um advogado fariam. Não se tratava, de fato, de uma 'escolha de carreira' (NEUBURGER; SAXENHUBER, 2004, p.28, tradução nossa).

Carreira remete à profissionalização. Gastão de Magalhães, ainda que geograficamente distante, parece reiterar o que afirma Siegelaub quando diz "eu não tinha essa preocupação com o dinheiro. A preocupação era mesmo em desenvolver uma linguagem. Hoje é diferente, você já entra [numa faculdade] focado, mas antes não era focalizado nessa coisa profissional, econômica"(informação pessoal)³.

No entanto, como afirma o artista, sua vida é permeada por vários ciclos de transformações rápidas. Os anos 1970, em especial, são caracterizados por uma série delas, inclusive no que tange às artes. José Carlos Durand, em seu livro "Arte, Privilégio e Distinção", chama este período de 'surto comercial' (referindo-se à década de 70). A nova estruturação do campo artístico compõe-se pela coincidência de variados eventos que determinam, por isso, uma mudança de amplo espectro.

Grosso modo, podemos mencionar "o crescimento dos efetivos de artistas plásticos, arquitetos e profissões afins"; a "educação pré-escolar e a iniciação artística no ensino secundário"; "os avanços do mercado editorial" em artes; a proliferação da televisão como veículo de informação; a expansão das galerias de arte e leilões a elas vinculados, o que deriva numa "unificação relativa do mercado" de arte, também enquanto possibilidade de alocação de capitais; o tímido amparo estatal às artes; o surgimento de uma nova geração de críticos, predominantemente de formação jornalística; a perda de referenciais seguros de julgamentos estéticos, associada à

³ MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães: depoimento*. [Jun. 2014]. Entrevista concedida ao autor.

emergência da arte conceitual e à dessacralização do objeto de arte; o fim das vanguardas artísticas; e o aparecimento de uma postura de artista 'executivo' que rompia com os paradigmas do artista mítico isolado do mercado (DURAND, 1989, Parte IV). Isso tudo, entretanto, ocorre de forma não coerente, constituindo um

[...] período algo conturbado por um afluxo insuspeitável de dinheiro, galerias e leilões, de escândalos miúdos ou graúdos, de incertezas quanto à 'essência' da arte e de suas 'funções sociais', de obsolescência e empobrecimento de salões e bienais e de autoritarismo político e de censura à imprensa (Ibid., p.240).

Se é possível apostarmos numa coincidência, o que significa abandonarmos a busca por uma mesma causa para todos estes eventos, por outro lado é importante compreendermos este momento como ruptura, justamente pela amplitude das mudanças que se relacionam mais ou menos intimamente. Associar este panorama de transformações ao conceito de carreira curta indica que estamos buscando os elementos chave que nos ajudam a montar o panorama do qual Magalhães faz parte.

Durand chama a atenção para a necessidade de se escapar às periodizações cronológicas, fundadas, por exemplo, em momentos históricos ou décadas como eixo explicativo. O que está em jogo é a reconfiguração e a aparição de atores que rearticulam as formas de circulação, legitimação e valorização da arte.

Assim, o termo 'carreira' está ligado ao movimento de profissionalização do meio artístico, inerente às transformações do mercado de arte e ao impacto deste último sobre a produção artística, o que nos parece revelador sobre o processo que define tais carreiras como curtas.

De um lado, há o mercado de arte que se aprofunda. De outro, estão as transformações da esfera do trabalho que se modificam.

David Harvey analisa a década de 1970 e enxerga nela uma severa crise do modo de produção capitalista em escala ampla. Sob a planificação da economia fordista, o modelo de produção e de aplicação do capital atingia limites que pareciam naquele momento insuperáveis. Harvey chama este problema de 'rigidez'. A economia fordista e keynesiana do pós Segunda Guerra pressupunha um crescimento estável em mercados

de consumo invariantes que já em finais da década de 60 mostravam uma incapacidade em prosseguir com sua expansão. A saturação dos investimentos por fundos demonstrava a incapacidade deste sistema em absorver os excedentes de capital. Agravando a situação, como política para tentar saná-la, os governos imprimem cada vez mais moeda, fazendo o mercado mundial sofrer com uma forte inflação. Como se tratava, em última análise, de uma crise do setor produtivo que não encontrava maneiras de expandir suas vendas, o período de inflação é ao mesmo tempo um momento de estagnação da produção.

Somado ao choque do petróleo em 1973, quando o barril passa de aproximadamente US\$3,00 para US\$12,00, e ao entrincheiramento da mão de obra altamente organizada e sindicalizada, esta crise vai levar a uma reestruturação econômica que traz necessariamente reajustes sociais, políticos e geográficos. Esse conturbado período de oscilações, incertezas e experiências em variados níveis, é chamado por Harvey de 'acumulação flexível'.

A acumulação flexível, como vou chamá-la, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilização dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado 'setor de serviços', bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas (tais como a 'Terceira Itália', Flandres, os vários vales e gargantas do silício, para não falar da vasta profusão de atividades dos países recém-industrializados). Ela também envolve um novo movimento que chamarei de 'compressão do espaço-tempo' no mundo capitalista - os horizontes temporais da tomada de decisões privadas e públicas se estreitam, enquanto a comunicação via satélite e a queda dos custos de transporte possibilitam cada vez mais a difusão imediata dessas decisões num espaço cada vez mais amplo e variegado (HARVEY, 2011a, p.140).

A flexibilização da produção permitiu sua aceleração, através da terceirização, do gerenciamento de estoques *just-in-time*, e também da desregulamentação dos contratos de trabalho. Isso tudo, dentro de novos horizontes, aportando em lugares cuja estrutura econômica não se equiparava à dos países centrais, permitindo, assim, regimes de exploração mais intensos e menos evidentes devido à fragmentação do processo produtivo em escala global.

Esta extensão geográfica fará com que o interesse de investidores cresça em lugares até então pouco significativos, seja pelo surgimento de novos nichos produtivos (com grandes vantagens econômicas), ou então pela criação de novos mercados, planejados pela publicidade e pelas empresas (através da obsolescência programada) com um tempo de giro significativamente mais curto.

No Brasil, este processo é também sentido, afinal associava-se ao financiamento internacional que possibilitou o crescimento do que ficou conhecido como nosso 'milagre econômico'.

A recessão conjuntural de início dos anos 60, acentuando a penalização das classes trabalhadoras e sua consequente mobilização política, ameaçava o prosseguimento da acumulação.

O golpe de 1964 veio remover este 'obstáculo' à consolidação do modelo dependente-associado. O Estado dele resultante, baseado na aliança militares-empresários-tecnoburocratas, lança mão de uma política anticrise voltada para duas direções: gerar *recursos* para a retomada da expansão e institucionalizar a concentração de empresas e capital. Promovendo o arrocho salarial, endividando-se no mercado financeiro, o Estado assumiria um novo papel: o de pressuposto do capital privado. Ampliava-se a mútua e contraditória dependência entre eles. O resultado deste esforço, no entanto, foi 'surpreendente': os índices de desempenho da economia atingiam seu apogeu. Produziu-se um 'milagre' sustentado pela superexploração do trabalho, sem a redistribuição dos ganhos de produtividade.

No momento em que a conjuntura internacional 'mudava de sinais' - quando da crise do petróleo [1973 e posteriormente em 1979] - o 'milagre', desmontava-se. A facilidade de capitais externos que auxiliava o ritmo do crescimento nacional foi revertida. A crise econômica brasileira, pela profunda interdependência entre Estado e capitalismo no país, tornou-se uma crise também política. O limite entre elas se confunde e aprofunda. A legitimidade política do regime passou a ser questionada por todos aqueles atingidos - embora de formas diferentes - pelo monopólio exercido pelos agentes de Estado sobre as cruciais decisões de ordem econômica.

Em face do emperramento dos mecanismos econômicos que têm sustentado o crescimento nos últimos anos [1980], desenha-se uma nova etapa em que passam a preponderar os fatores externos ao sistema (MENDONÇA, 1986, p.122).

O Brasil, com uma estrutura econômica dependente do capital externo enquanto dívida, tinha a expansão de sua indústria baseada na importação de bens de capital (tecnologia produtiva) e ampliou neste processo a concentração de renda nas camadas superiores da sociedade, como podemos ver na tabela a seguir.

DISTRIBUIÇÃO DE RENDIMENTO DO TRABALHO			
% População	% da renda acumulada		
	1960	1970	1980
20% mais pobres	3,9	3,4	2,7
50% mais pobres	17,4	14,9	12,6
10% mais ricos	39,6	46,7	50,9
5% mais ricos	28,3	34,1	37,9
1% mais rico	11,9	14,7	16,9

Fonte: IBGE

Ao mesmo tempo, este processo gera uma submissão tecnológica, a partir do momento em que os bens de capital que servem à indústria nacional são obsoletos nos países centrais, o que torna-se um agravante em momentos de crise estrutural do capitalismo, como ocorrido na década de 1970. O problema central da economia brasileira que insuflou o 'milagre' e que logo depois acarretou a crise da 'década perdida' foi justamente a capacidade de endividamento em uma economia mundial que se retraiu e que, portanto, encolheu seu crédito. Este encolhimento de crédito reverte-se em aumento exorbitante da dívida, uma vez que ao expandi-la na década de 1970, fundamentalmente a juros móveis, ela se multiplica com a enorme subida da taxa de juros mundial em 1980. Paralelamente, a estrutura produtiva que se desenvolvia no país, mantinha bases arcaicas de uma "[...] modernização conservadora, ou de uma revolução produtiva sem revolução burguesa" (OLIVEIRA, 2013, p.131). Inserido nos contextos econômicos mundiais e tendo que lidar com as dinâmicas e crises (o que muitas vezes significava apenas sofrer suas consequências) de uma nova configuração latente a sanar a escassez de rentabilidade, o Brasil teria de enfrentar sua abertura política, que muito tem a ver com a exaustão do modelo político de gestão econômica, pautado na atroz intervenção do Estado. Talvez seja esse o principal motivo para o desmonte do aparelho ditatorial, que começa a perder a razão de ser diante da impotência frente à crise do desenvolvimento econômico.

A década de 1980 se inicia com a incapacidade de serviço à dívida externa de muitos países latino americanos, asiáticos e do leste europeu.

Créditos de emergência foram concedidos por essas instituições [FMI, Fed, BIS e Banco Mundial] aos governos inadimplentes em troca de reajustes econômicos, todos recessivos, já que consistiam principalmente no corte do gasto público e na oferta de crédito. A partir de 1982, dezenas de países

'superendividados' entraram em recessão simultânea [entre eles o Brasil], somando-se aos países desenvolvidos cuja política contencionista da Volcker [de aumento na taxa de juros] havia lançado em recessão desde 1980. Dessa forma, produziu-se a mais longa e profunda crise financeira e econômica internacional do pós-Segunda Guerra Mundial. (SINGER in SACHS; WILHEIM; PINHEIRO, 2009, p114).

A vulnerabilidade que trouxe tal crise fixa um compromisso também político com as instituições financeiras. No momento em que os empréstimos emergenciais são concedidos em troca de reestruturação econômica, o que significa alterações de cunho político sobre a economia (como cortes nos gastos públicos e medidas monetárias), cria-se um mecanismo de subordinação extremamente eficiente que, se analisarmos um pouco mais a fundo, tem como objetivo o reestabelecimento da capacidade de assimilação do capital de forma rentável, entretanto de um capital que se concentra predominantemente nas mãos de empresários dos países centrais. Podemos ler este processo como uma forma legitimada de imposição de mudanças econômicas que passam necessariamente pelo poder político, com uma perspectiva cada vez maior de integração dos mercados mundiais, obviamente, de forma não equilibrada.

Assim, ao mesmo tempo que a década de 1980 representa o esforço de redemocratização do país em sentido mais progressista - nos termos da constituição de 1988, por exemplo -, efetiva sua internacionalização dentro de um cenário que apontava para outra direção: neoliberal, da austeridade fiscal e monetária, da estabilização dos preços. Essa política se comprovaria, mais uma vez, contramão do que se via como única saída para o fortalecimento econômico do país a longo prazo, a saber, um processo desconcentrador de renda, fortalecendo a dinâmica econômica interna e sua capacidade produtiva. O Brasil, a partir de então, se coloca cada vez mais num plano internacional de competitividade econômica, tornando-se, conseqüentemente, mais suscetível aos desequilíbrios e exigências do mercado mundial.

Esse processo, portanto, significou novo fôlego para a acumulação de capitais em nível internacional. Isto se dá, como vimos, pelas transformações do setor produtivo associado à inovação tecnológica, mas também por outros dois processos que farão as taxas do PIB mundial crescerem com vigor a partir de 1985. São eles a expansão do setor de serviços e do setor financeiro.

Como diz Harvey,

[...] a rápida contração do emprego industrial depois de 1972 deu maior relevância ao rápido aumento do emprego em serviços, não tanto no varejo, na distribuição, nos transportes e nos serviços pessoais (que se mantiveram razoavelmente estáveis ou até perderam terreno), como na assistência, nas finanças, nos seguros e no setor de imóveis, bem como em outros segmentos como saúde e educação[...] Pode-se atribuir parte da expansão, por exemplo, ao crescimento da subcontratação e da consultoria, que permitem atividades antes internalizadas nas firmas manufatureiras (legais, de marketing, de publicidade, de secretaria etc.) sejam entregues a empresas separadas. Também pode ser que a necessidade de acelerar o tempo de giro no consumo tenha provocado uma mudança de ênfase da produção de bens, para a produção de eventos (como espetáculos, que têm um tempo de giro quase instantâneo) (HARVEY, 2011a, pp.148-49).

Os dois setores acima citados diferem, ainda que estejam intimamente associados. À necessidade de diminuir o tempo de giro do consumo (com a expansão dos serviços, por exemplo), soma-se a necessidade de coordenação global de investimentos. Ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais comum o patrocínio corporativo das Artes (associando-se o nome da empresa a determinados valores culturais), o mercado de arte ganha uma importância ainda maior como ambiente de investimento seguro. Dando-lhe consistência, articulam-se instituições como galerias, museus, feiras, grandes eventos (como bienais), instituições de ensino, patrocinadores, críticos e até agências de publicidade, que produzem um circuito que se retroalimenta, possibilitando a valorização de obras e artistas de maneira súbita.

A desregulamentação da economia caracterizada pela superação da crise dos anos 1970 parece expandir a lógica do empreendimento e do investimento para as esferas mais insuspeitas. E o circuito artístico estará cada vez mais nela inserido, como um ambiente extremamente rentável para investimentos. Neste sentido, é bastante revelador o depoimento da galerista Raquel Arnaud:

Naquela época [fim dos anos 1960], praticamente não havia galerias em São Paulo. Eram os leilões que tinham peso, e a Bienal estava apenas começando. Essa situação começa a mudar nos anos 70. Mas só nos 80 é que vários galeristas importantes conseguem se firmar: Luisa Strina, Paulo Figueiredo, Regina Boni. O fato de haver muito dinheiro circulando em São Paulo sem dúvida contribuiu para consolidar o esforço dos galeristas mais sérios. Uma pessoa que mexeu muito com o mercado de arte em São Paulo foi o João Sattamini, que trabalhava com o [Rubens] Breitman. Ele vinha do mercado financeiro e tinha uma visão de mercado que nós não tínhamos. Pena ter morrido tão cedo. O João foi, no início, meu cliente, e vários outros compradores importantes com quem trabalhava, curiosamente, tornaram-se galeristas posteriormente: Thomas Cohn, Marcantonio Vilaça (ARNAUD, 2005, pp.31-2).

E prossegue dizendo:

Ao longo dos anos 80, a arte brasileira sofreu transformações importantes. Beneficiou-se com a abertura política, com a liberdade de expressão e com o amadurecimento do mercado. Novos artistas retomaram e vivificaram as conquistas daqueles que surgiram na década anterior e atraíram maior atenção do mercado internacional e dos críticos estrangeiros, que, mais do que em qualquer outro momento, voltaram-se para as experiências de vanguarda [...]. Era mesmo notável para os norte-americanos que alguns jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro publicassem tabelas de preços de obras de arte e acompanhassem de perto o andamento do mercado (Ibid., pp. 101-2).

Em seu artigo intitulado "L'1% c'est moi", Andrea Fraser explicita o resultado de estudos que relacionam dados da economia com o mercado de arte (FRASER, 2011). A partir da pesquisa realizada pelos economistas Jiangping Mei e Michael Moses, em 2002, mostrava-se que a arte superava muitos outros setores no que diz respeito ao retorno de investimentos. Porém, outro estudo feito em 2011 pelos economistas Goetzmann, Renneboog e Spaenjers, analisando dados de 1830 a 2007, mostrou uma relação direta entre o retorno das artes e a distribuição desigual de renda no Reino Unido. Até 1945, as cotações aumentavam quando a porcentagem mais rica da população concentrava mais renda e não quando a sociedade, de modo geral, ficava mais rica. Dizem eles que "[...] um aumento de 1% na concentração da riqueza dos 0,1% mais ricos da sociedade representa um aumento de aproximadamente 10% nos preços da arte"(GOETZMANN; RENNEBOOG; SPAENJERS, 2011, p.224, tradução nossa). Segundo os autores, após a Segunda Guerr esta relação permanece significativa, mas não explícita. Dizem eles:

Nós conjecturamos que isso pode ocorrer devido à globalização da demanda por arte de alta qualidade na era recente. Mais importante, porém, é que encontramos uma relação de cointegração entre altos rendimentos e o preço da arte, ambos para o período todo de 1908-2005 e a partir de 1945. Essa relação apoia a visão vebleniana [em que o aumento dos preços significa um aumento da procura] da arte como um instrumento de competição social entre os mais ricos (Ibid., p. 225).

Com a consolidação do mercado de arte, a perenização de artistas passa pelas mãos de galeristas que, no esforço de torná-los visíveis, reiteram seus trabalhos em coleções, exposições e no novo meio crítico. No entanto, a quase inseparável visão das artes plásticas como mercado de bens de luxo faz com que muitas vezes o discurso produzido pelo mercado seja gerador de sentidos alinhados a uma lógica do olhar que raramente comporta a construção de uma visão crítica, justamente por estar sustentado na afirmação da forma-mercadoria. Estabelece-se aí o campo de batalha das afirmações

de sentido das obras de arte, sustentadas pelos discursos que legitimam uma valoração econômica que os sanciona.

Há, porém, um movimento de crítica a este sistema, mesmo que na época sua configuração fosse ainda nebulosa. Nelson Leirner, por exemplo, no momento de uma exposição individual que realizaria na Galeria Múltipla de Arte Ltda., em 1980, faz circular um cartaz informativo que acabou motivando o cancelamento da exposição. De um lado figurava a imagem abaixo e do outro o texto que a segue.

"Consegui. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria: **VENDA GARANTIDA, ARTE COMPROMISSADA, ARTE COMERCIAL PURA.**

Divulgo a fórmula:

1 – PRODUTO: tem de ter certas características constantes. (Usei em todos os trabalhos o mesmo estilo, a mesma medida e a mesma moldura). A sociedade sempre quer reconhecer o autor, pois isto lhe dará uma dupla satisfação: a de não estar comprando gato por lebre e a de sentir-se altamente culta.

2 – DIMENSÃO: quanto maior a dimensão do trabalho, maior o seu valor financeiro, sem esquecer o espaço médio da moradia do comprador. Os tamanhos mais vendáveis são acima de um metro e abaixo de um metro e cinquenta. (Usei, como medida base, um metro e dez).

3 – TABELA DE PREÇOS: nos trabalhos bidimensionais, temos um valor já preestabelecido em função dos materiais usados. Do mesmo autor, um trabalho a óleo vale mais que acrílico, que vale mais que aquarela, que vale mais que têmpora, que vale mais que bico-de-pena, que vale mais que lápis de cera, que vale mais que lápis de cor, que vale mais que grafite, e assim por diante. (Resolvi usar todos os materiais pois deve valer muito mais um trabalho que usa óleo, mais acrílica, mais aquarela, mais têmpora, mais bico-de-pena, mais lápis de cera, mais lápis de cor, mais grafite e outros materiais).

4 – ESTÉTICA: o problema estético, apesar de secundário, também deve ser levado em conta. Nos dias de hoje a sociedade divide basicamente sua preferência entre duas tendências: o figurativismo e o abstracionismo. No

figurativismo, o fato do trabalho ser entendido lhe dá a sensação de aproximação com o artista, tornando-se cúmplice. Os que preferem o abstracionismo alegam que, ao sentir o artista, colocam-se mais perto de seu mundo mágico, tornando-se também seu cúmplice. (Agora terei todos como amigos; usei ambas tendências: o real e o imaginário)

5 – O MARCHAND E A CRÍTICA: será uma festa completa. O marchand terá, através de suas comissões, pagos todos os investimentos, fora o lucro e a pseudo-sensação de mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de suas reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais.

6 – O ARTISTA: ele poderá sentar-se numa alta roda de jogadores, filar a última carta, apostar alto e esperar que pague para ver."

Figura 2 - Folheto de divulgação da exposição *Pague Para Ver* (1980), de Nelson Leirner na Galeria Múltipla. Fonte: <http://www.nelsonleirner.com.br>

A década de 1980 fortaleceu o que José Carlos Durand chama de *unificação* do mercado de arte,

no qual, pelas vendas públicas, pelo aceno ao investimento e pela formação de cotações, se organiza um mercado formal e informal de revendas em torno de obras mais consagradas e da fração mais rica da clientela (DURAND, 1989, pp. 210-11).

Entretanto, o mercado de arte se configurava fundamentalmente sobre a pintura, principalmente modernista. Como diz a galerista Raquel Arnaud, em entrevista, "a arte conceitual só foi assimilada muito tempo depois" (informação pessoal)⁴. O museu público, por outro lado, poderia investir naquilo que era invendável do ponto de vista mercadológico, já que a lógica de galerias e marchands dificilmente contava naquele momento com o instrumental necessário para tornar um processo não objetual em uma mercadoria restrita.

Não podemos, ainda assim, cair no equívoco de supor que a não inserção de alguns artistas ligados à arte conceitual esteja atrelada à emergência de um sistema de galerias que compunham o mercado de arte e à sua falta de capacidade de absorver suas produções. Para nós o problema é mais amplo. As galerias e o mercado fazem parte, à sua maneira, de uma totalidade mais complexa da qual participam outras instituições e que se ligam a um conflito estético enquanto disputa e partilha de um sensível. Não é demasiado lembrarmos que nossa tarefa é a de compreender o significado dessas 'carreiras curtas' em meio a um contexto específico de severas transformações dos mais diversos níveis e dimensões. Mais do que isso, é também se indagar sobre os desafios institucionais atuais que parecem carregar os mesmo dilemas dos anos 1970, quer dizer,

⁴ ARNAUD, Raquel. *Raquel Arnaud: depoimento*. [Fev. 2014]. Entrevistador: Arthur Medeiros.

de se pensar qual seria o seu papel e os limites das relações com artistas e das práticas museológicas. A esta problemática soma-se ainda a própria prática artística que parece depender de um respaldo internacional. Talvez por falta de uma revisão histórica que a ilumine, passa despercebida e é desvalorizada, até mesmo para nossa história, como uma possibilidade de reflexão autônoma em relação aos parâmetros das narrativas consagradas. Seus resultados práticos, como fica claro, produzem um esquecimento material, ao não serem assimiladas técnica e conceitualmente tais produções, carecendo assim de um sentido histórico.

O conceito de carreira curta serve, portanto, para exprimir uma relação conflituosa entre um mundo que passava por profundas transformações, resultando numa nova lógica profissional e que tem um impacto direto sobre o meio artístico. Se num primeiro momento este impacto se revela como a estruturação de um mercado de arte mais coeso, esse processo tem seus reflexos sobre a própria produção artística, no momento em que esmaece algumas trajetórias, resultando na perpetuação de um modelo eurocentrista/anglo-saxão como referência para as gerações subsequentes.

'Carreira curta' refere-se a uma posição que se situa à margem das grandes narrativas, neste caso, da História da Arte. Trata-se de um aporte metodológico que procura criticar aquele que sustenta essa hegemonia. Esta, por sua vez, revela-se política, no instante em que serve de parâmetro valorativo, erigindo obras e artistas restritos, direta e indiretamente, a uma determinada geografia.

No limite, alcançamos a noção de centro-periferia que, pode-se dizer, representa uma visão colonizadora do mundo. A história dos vencedores, como diria Benjamin, determina um lugar de enunciação. Sua necessária crítica deve ser pensada como possibilidade de desarticulação e quebra de um poder hegemônico em direção ao diálogo, que "[...] só pode acontecer quando o 'monólogo' de uma civilização (Ocidental) não for mais imposto" (MIGNOLO, 2005, p.XIX). Walter Mignolo entende este caminho como 'descolonialismo'. Diz ele, "O descolonialismo deve dissipar o mito da universalidade fundado numa teo- e ego- políticas do conhecimento. As perguntas lançadas são então: que tipo de conhecimento, por quem, para quem?" (MIGNOLO, 2011, p.21).

Ao incidir nossa reflexão sobre a história da arte, seu efeito é a produção de narrativas divergentes que possibilitem outras leituras não só de nosso passado recente,

mas do que pode significar a investigação de obras e artistas. O que nos preocupa não é encontrar a posição de Magalhães na História da Arte que conhecemos. Trata-se de compreender os arranjos dos quais é uma parte e iluminar este passado por uma perspectiva menos linear e mais simultânea, que talvez nos ajude a compreender nosso presente, ou como diria Agamben, o que é ser contemporâneo.

Dessa forma, não cabe pensarmos o artista enquanto indivíduo potencialmente sensível, isolado em seu tempo, assim como não nos é pertinente encarar as obras como objetos em si. Cai por terra qualquer perspectiva que se baseie em movimentos artísticos que se sucedem, que se opõem ou que compõem uma pluralidade/ diversidade, fundados no conceito de progresso que expusemos anteriormente. Seguindo os passos de Jacques Rancière, interessa-nos conceber a arte como um campo de disputa estética, onde o que está em jogo são os limites do sensível de um determinado momento, em determinada sociedade.

A estética, nas palavras do filósofo [Jaques Rancière], diz respeito a 'um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência'. Operam, neste âmbito, recortes do que é visível e dizível, perfazendo-se uma distribuição do sensível que inclui as coordenadas conceituais e modos de visibilidade que operam em um domínio político. [...] O sensível diz respeito ao estético e ao político simultaneamente, e a sua partilha é sempre de caráter polêmico, atingindo os modos de ser e as maneiras com que se distribuem as ocupações, entendidas sob larga abrangência, no mundo do comum e de suas possibilidades. Neste mundo há presenças que não adentram ao seu campo de visibilidade, dizeres que não contam, perfazendo-se como um solo sempre controverso de relações sociais. Nesta articulação de formas 'a priori' que também atuam no âmbito do sentido (palavra) e do sem-sentido (ruído) dando forma à comunidade, definem-se competências e, ao mesmo tempo, quem as desfruta e as opera. Tomar a dimensão do comum associado à ideia de partilha do sensível significa pensá-lo como um modo de repartição desigual entre iguais, o que responde pela dimensão política imediatamente aí presente (PALLAMIN, 2012, pp.6-7).

Este embate estético ocorre no campo artístico, como se a arte tivesse por objeto os limites e o arranjo estético da sociedade. Através das dinâmicas entre instituições, mercados, galerias e artistas, que possuem valores estéticos de julgamento ou critérios de escolha e regras de inclusão e exclusão, são estabelecidas as fronteiras com maior ou menor relevância de acordo com a visibilidade e a capacidade de emitir e produzir discursos que possuem estes agentes. Faz-se necessária, portanto, uma perspectiva transdisciplinar, entendendo que a análise artística transborda seu campo formal. Nosso objetivo é esclarecer relações econômicas e políticas que são determinantes da narrativa

histórica e, por conseguinte, do campo de legitimação da arte⁵. Seus impactos atingem a construção de um imaginário social e dizem respeito ao próprio fazer artístico, enquanto campo de conflito estético e agente de redistribuição sensível, de possibilidade de alargamento das fronteiras daquilo que tem ou não visibilidade, dos que têm ou não voz e das formas de fazer, como nos diz Rancière.

Gregory Sholette, em seu livro Dark Matter, nota que os anos dos movimentos de libertação das décadas anteriores, notadamente de 1970, em que "[...] estudantes, soldados, mulheres, minorias e muitos trabalhadores rejeitavam não apenas a cultura do capitalismo, mas também suas disciplinas de trabalho dentro das fábricas assim como dos escritórios", são desestruturados concomitantemente ao 'leste socialista', representando "[...] o fim de uma fase de experimentações políticas e culturais de muitas nações pós-coloniais na busca de uma alternativa ao capitalismo"(SHOLETTE, 2011, p.8, tradução nossa). É de se levar em conta a asserção de Paolo Virno sobre a revolução derrotada das décadas de 1960 e 70, cuja resposta foi efetivamente a instalação de um novo regime de acumulação capitalista, pós-fordista, que parecia se adequar às exigências que dali emergiram, de libertação do desejo e valorização das diferenças (VIRNO, 2013, Tese 10), subvertidas, no entanto, pelas demandas do capital.

No começo dos anos 80, doze anos depois da revolução cultural dos anos 60, houve uma alta da pintura neo-expressionista. A chegada deste expressionismo, acompanhado do retorno à pintura tradicional, assinalava igualmente o fim de um período rico em experimentações, de análises e de engajamento social. Seguindo esta lógica, a Documenta de 1982 atestava, *grosso modo*, a restauração de um mundo mítico, do indivíduo separado da sociedade, do artista semideus que lança seu desafio ao mundo, de Rambo. Isto correspondia, nos Estados Unidos, à chegada de Reagan à Casa Branca e, logo depois, de Kohl à chancelaria de Bonn, Margaret Thatcher já estava desmantelando o Estado providência (e seu país como um todo) em favor da *free enterprise*. Seu colega americano se preparava para se defender contra o 'Império do Mal' na guerra fria das estrelas. Charles Saatchi, o patrão da agência de publicidade que dirigia as campanhas eleitorais de Maggie, comprava por atacado a nova pintura, contribuindo assim para aumentar sua cotação. Certamente, o trabalho não-chique continuava subterraneamente na

⁵ Segundo Rancière, há um nível em que se coloca a relação estética/política que permite compreender o caráter político da estética (enquanto partilha do sensível): o recorte sensível do comum da comunidade, as formas de sua visibilidade e a maneira como é disposto. Lê-se aí uma 'estética primeira', propriamente política, definida pelo que se vê e pelo que se pode dizer sobre o que é visto, por quem tem competência para ver e qualidade para dizer, assim como pelas propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. De forma complementar, as artes ou 'práticas estéticas', evidenciam as formas de visibilidade de suas práticas, o lugar que ocupam, e o que fazem no que diz respeito ao comum. Dentro deste comum, são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. Esta visão nos permite compreender o regime de visibilidade vigente, quer dizer, a configuração que torna determinada arte visível ou inteligível e que situa determinado fazer artístico dentro de um momento na sociedade (ou comunidade que partilha um comum, sendo ele por um lado partilhado e por outro, exclusivo). (RANCIÈRE, 2005)

obscuridade, e havia jovens que se engajavam em novas tentativas que só seriam reconhecidas muito mais tarde (BOURDIEU; HAACKE. 1995, pp.96-7, tradução nossa).

Se estes autores têm por ponto de vista o mundo ocidental e países desenvolvidos da Europa, assim como os Estados Unidos, por mais diversa que pudesse ser a realidade brasileira, estas transformações, em um mundo que é atravessado por dinâmicas globais pelo menos imaginário, tem forte impacto sobre o espírito da época.

No Brasil, especificamente, a abertura política parece definir campos delimitados de atuação, seja através do sistema partidário ou dos movimentos político-sociais como o MST ou o sindical. Fato é que a euforia da democratização combina-se com um marasmo da aceitação que sacia, de alguma forma, a necessidade da experimentação. A distensão trazida pela incorporação das novas linguagens artísticas amortece a perspectiva de arte como modo de vida, tornando-as parte de uma pluralidade de estilos, agora ampliada. Pode-se defender que o enquadramento do termo "arte conceitual" como apenas mais um dentre outros estilos artísticos, faz parte de um retorno à arte enquanto instituição estética (sob o discurso de que "tudo pode ser arte") e que deixa escapar, talvez necessariamente, as proposições de práticas que extrapolavam seus limites até então constituídos, justamente em busca de uma realidade que pudesse ser transformada, fruto e constituinte de seu tempo. Os anos 1980 parecem ser anos de digestão, ou talvez de congestão. Entre o fim de um período de experimentações e a gestação de uma época de encaminhamentos (ainda que lentos - a estabilização econômica no Brasil demoraria mais de 15 anos para se processar, seguindo um modelo cada vez mais hegemônico de livre-mercado), esta transição colocava o mundo numa nova era, radicalmente diferente. Delineava-se, ainda que de forma bastante nebulosa, o processo de globalização suportado pela revolução técnica - ou tecno-científica-informacional - que o possibilita.

Postas assim as regras do jogo, este último quartel do século XX, extremamente conturbado pelas inúmeras mudanças impostas numa conjunção não sempre causal, entre economia e política externas e internas, podemos investigar com maior propriedade as transformações do meio artístico e da produção de Magalhães à luz de uma partilha do sensível.

4- *Gastão de Magalhães e a arte experimental:*
nota metodológica

A produção e a trajetória de Magalhães demandam uma investigação que, como dissemos, parte do levantamento de informações e de identificações, que subsidiem sua compreensão dentro de um contexto do qual suas obras e percurso são testemunhos e partes constituintes. Elas aparecem aqui como ponto de intersecção das problemáticas até aqui levantadas e que ao mesmo tempo transpõem o caso específico do artista.

Isto significa, por exemplo, que não é possível compreender Gastão de Magalhães sem associá-lo a uma história de exposições dos anos 1960 e 70, e especialmente às atividades do MAC/USP, sob direção de Walter Zanini. Como estruturador do Museu e curador de diversas exposições de cunho experimental, fica claro em suas propostas o entendimento de que o mundo, suas técnicas, linguagens e articulações estavam se transformando radicalmente. E a arte é um meio - ou uma linguagem -, que teria como princípio a possibilidade de refletir sobre este mundo, quem sabe expandindo os horizontes delimitados por uma tradição que se expressava também nos projetos de modernização em pauta na época, durante o regime militar brasileiro. O espaço do Museu, articulado com diversas outras instituições nacionais e internacionais, era um ambiente de criação, aglutinador de novas práticas e ideias artísticas que pudessem torná-lo um espaço efetivamente público, em terras de "ideias fora do lugar", como diria Roberto Schwarz.

É neste contexto que se insere Magalhães. São fruto deste intento as obras que podemos hoje encontrar no acervo de arte conceitual do Museu, graças à aquisição, mas fundamentalmente aos registros que compõem o arquivo do MAC e que marcam os esforços de ruptura desse momento. Segundo Zanini, no museu contemporâneo,

[...] as tarefas estendem-se ao sentido prospectivo: ele deve ser um centro permanente de pesquisa (Le Corbusier), atento a estruturas já definidas, porém, consciente dos processos criativos em andamento. Não apenas o órgão de coleta, mas um agente mesmo de transformação. Ele poderá ser um coautor, ao lado do artista, na elaboração de seus novos recursos da comunicação. Lembrando Pierre Restany, sede de eventos em uma época em que se registram 'pesquisas de estilo que deliberadamente se orientam para uma arte de síntese integrada à sociedade'. Quanto ao espectador, o museu de arte do século XX não mais preencherá suas funções (científicas, culturais,

educacionais) caso pretender tão somente a servir a hábitos de contemplação passiva (ZANINI apud FREIRE, 2013, p.112).

É interessante notar que talvez um dos fatores mais determinantes na construção do espírito cooperativo no Museu, ligado à perspectiva experimental e inovadora das práticas artísticas, tenha sido justamente a constante presença dos artistas na elaboração do MAC durante a gestão de Zanini, principalmente durante a década de 1970. O museu como fórum, local de trocas e ebulição de uma arte que se propunha aproximar-se de seu tempo e do público, tem como contrafaceta a falta de recursos, patrocínios e grandes investimentos. A presença dos artistas no dia a dia do Museu foi sem dúvida fundamental para a riqueza do acervo da instituição. Desde a discussão de projetos expositivos, produção de folders, cartazes e catálogos, até a participação em exposições. Além disso, tal proximidade permitiu a criação de uma rede de contatos que proporcionou trocas intensas de reflexões e produções independentes dos interesses mercadológicos. Estabeleceu-se uma atmosfera de cooperação, intercâmbio e, por que não, de amizade. Com inevitáveis conflitos, o espírito de construção de um museu público triunfou. É a partir daí que devemos compreender as práticas artísticas que nele tiveram lugar.

A Arte Postal é disso um testemunho. Uma exposição como a Prospectiva '74, que reúne artistas de diversos lugares do mundo, não o faz através de uma seleção curatorial, convidando artistas para realizarem obras que a compusessem. A exposição se constitui pelo envio de material pelo correio. Um meio rápido, barato, de fácil circulação, mas acima de tudo livre: não se tratava de um estilo artístico, senão de um meio de comunicação. Para além da intensa discussão tomando por base os recém disseminados estudos da comunicação, da linguagem e da semiótica, a Arte Postal permitia uma troca dinâmica daquilo que artistas estavam pensando e produzindo.

O acervo do MAC/USP, sendo nosso ponto de partida, é de onde se estende uma rede, conectando diferentes instituições e artistas, permitindo-nos redesenhar a trajetória de Magalhães. É necessário, portanto, ter sempre em mente que este artista não está isolado em seu trabalho. Ele participa ativamente de um meio, estabelecendo contatos e compartilhando ideais, ainda que seja possível identificar sua singularidade.

Assim, o artista, ainda vivo, é referência na reconstituição de obras e percursos. Mas são suas obras, associadas aos espaços que as legitimam e que, por isso, carregam uma história cultural, social, política e econômica, que compõem a base de nossas

análises e discussões. Para isso, é preciso retrazar também a história das exposições das quais Magalhães participa, como as Joven Arte Contemporânea de 1972, 73 e 74 (MAC/USP), Prospectiva'74 (MAC/USP), 12^a, 14^a e 16^a Bienais Internacionais de São Paulo, entre outras, estabelecendo com elas diálogos a partir das obras nelas apresentadas.

Como pontua Tony Godfrey, "A história da arte Conceitual não é uma história pontuada por indivíduos geniais, mas por algumas exposições que marcaram época" (GODFREY apud FREIRE, 1999, p.23). Dessa forma, simultaneamente à sucessão destas exposições que irão constituir a arte conceitual, veremos também a trajetória de Magalhães que com elas se transforma.

Em todos os catálogos de exposições onde há uma cronologia de sua trajetória, encontramos em seu início um relato curioso. Nascido na cidade de São Paulo, em 1953, ele abandona em 1971 o curso de Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), apenas um ano depois de seu ingresso, após ter tido contato com Vilém Flusser que à época lecionava no curso de Comunicação, na mesma instituição. Em 1972, Magalhães dá significado a esta ruptura como "tomada de consciência e abandono da experiência artesanal" (SESC, 1978). Como veremos adiante, esta afirmação, que se aproxima de uma revelação para o artista, está intimamente ligada à participação na 6^a Jovem Arte Contemporânea (1972 - MAC/USP) e sua consequente aproximação do diretor do Museu, Walter Zanini.

Fato é que naquele momento, Gastão de Magalhães se distancia dos estudos acadêmicos e passa a encontrar nas trocas com outros artistas, pensadores, em revistas e formas alternativas de circulação, os meios pelos quais poderia adentrar uma prática artística que aos poucos se constituía e que lhe parecia mais próxima de suas inquietações existenciais.

O que se entendia por arte conceitual na época era bastante impreciso, termo que muitas vezes nem era utilizado como categoria naquele instante. Se lembrarmos que o texto "*Paragraphs on Conceptual Art*", de Sol LeWitt só foi publicado em 1967 na revista *Artforum*, ou que o primeiro número da revista *Art-Language* cujo subtítulo é *the journal of conceptual art*, data de maio de 1969, notaremos que as próprias práticas que ali surgiam eram experimentais também enquanto definição (inclusive recusando-se

a ser nomeadas, sob o risco de serem institucionalizadas e perderem o potencial crítico do qual se originavam).

Por outro lado, há atualmente, e de maneira corrente, uma identificação da arte conceitual com as incursões anglo-saxônicas e europeias à tradição artística acadêmica, a partir de proposições como as da revista acima referida e daqueles a ela ligada. Esta visão parte da mesma regionalização e de sua circunscrição a essa geografia hierarquizada que constitui um primeiro paradigma do qual procuramos nos distanciar⁶. Esta leitura da arte conceitual dentro de uma História da Arte universal impossibilita a compreensão daquilo que estava sendo produzido em outras partes do mundo, com perspectivas e problemáticas bastante distintas. Isso porque incorreríamos no equívoco de reatualizar a relação centro-periferia, descreditando o que estava sendo feito na América Latina, por exemplo, como cópia tosca daquilo que se via nos países de primeiro mundo (ou apenas se legitimando ao se aproximar destes últimos). Se de fato tais referências inegavelmente existiam, elas eram subvertidas e reinterpretadas à luz das realidades locais. Torna-se fundamental perceber como essas práticas se relacionavam com as tendências hegemônicas (americanas e europeias), como estabeleciam identidades em comum, para poder a partir daí identificar suas diferenças, evitando, dessa forma, cair no exotismo de países periféricos isolados. Essa reinterpretação a partir da realidade local é o que parece ficar em evidência na carta enviada pelo artista argentino Edgardo Antonio Vigo à Walter Zanini, em 15 de janeiro de 1975,

As necessidades também fizeram com que os latino-americanos tenham feito ARTE POBRE⁷ antes que na Europa, onde creio que por cansaço eles cheguem a descobrir outra palavrinha estética para localizar certas formas expressivas, mas aqui é onde o artista a PRATICA com todas as letras, ademais sou daqueles que pensam que para se cortar uma via de dependência e buscar a expressão latino-americana, devemos buscar nos inconvenientes que dia a dia se apresentam para resolver os problemas que nos angustiam e que de alguma maneira temos necessidade de expressar, no entanto esses problemas que são nossos não podem estar refletidos por correntes estéticas que exigem um avanço técnico que não possuímos e que se o temos escapa às possibilidades de uso para o criador. Penso que aqui está um dos problemas mais sérios que tem o artista latino-americano, que não vamos solucionar com nossas viagens à Europa (para assim sentir mais a pobreza em que

⁶ A discussão sobre o conceito de Arte Conceitual e seu significado em diferentes contextos é muito bem colocada no artigo *Conceptual Art and Eastern Europe*, da revista eletrônica *E-Flux*. (ver referência bibliográfica ZDENKA, 2012).

⁷ O artista refere-se à *Arte Povera* italiana.

estamos submersos) e muito menos copiando técnicas e buscando o respaldo crítico da Europa que ainda dá prestígio (!?) (informação pessoal)⁸.

Dessa forma, ao utilizarmos o termo *arte conceitual* referindo-se à obra e trajetória de Magalhães, ou até para denominar o acervo do MAC/USP que aqui nos diz respeito, é preciso assinalar, como o faz Cristina Freire,

[...] que nos valem da denominação *arte Conceitual* num sentido estendido (aqui equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo). O que se faz relevante para nós são: as *estratégias* utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época (FREIRE, 1999, pp15-16).

Destaca-se, assim, a situação experimental deste conjunto que dificilmente conseguia ser denominada com precisão naquele momento, devido, inclusive, à diversidade de posições sobre seus sentidos, que definitivamente se caracterizam pela multiplicidade. Uma multiplicidade que para Magalhães significa uma "tomada de consciência" e que se reflete na ausência, quase total, de assimilação institucional e mercadológica dessa produção.

Para que possamos compreender o que mobiliza Magalhães em sua atividade artística, absolutamente mesclada à sua vida de modo geral (é importante concebermos suas proposições como fruto de uma intensa relação arte-vida), devemos começar pelo ponto de ruptura por ele próprio nomeado. Se este marco se localiza no ano de 1972, temos de entender melhor seu antecedente: "1971 - contato com Vilém Flusser" (SESC, 1978).

⁸ Correspondência entre Edgardo Antonio Vigo e Walter Zanini encontrada pelo GEACC no Arquivo MAC/USP.

5- Gastão de Magalhães e Vilém Flusser

O pensador tcheco viveu no Brasil durante mais de três décadas (de 1941 à 1972, na cidade de São Paulo) e ajudou a construir o curso de Comunicação da FAAP nos anos 1960. Gastão de Magalhães, recém ingressado na faculdade, tem como um de seus professores Flusser. Suas aulas e discussões abrem a Magalhães novos horizontes.

Antes de entrar na faculdade, eu tinha conhecimento da história da arte até Picasso. Quando entrei, e aí vieram as aulas do Flusser, ele jorrou um monte de informações, em todos os níveis e depois foi como se ele as retirasse como não válidas, falando que não daria mais aula, 'vocês é que vão dar aula'. Era como se todas aquelas teorias não tivessem mais valor... (informação pessoal)⁹.

Apesar de ser conhecido como um teórico da comunicação associado à reflexão sobre os objetos técnicos e suas consequências sobre o imaginário e sobre a sociedade de um modo geral, Anke Finger nos alerta para uma motivação de Flusser que poderia não ser percebida, mas que parece ter sensibilizado Magalhães ainda que de maneira implícita.

Sem dúvida, seus argumentos relacionados [...] aos *media*, a como nós vemos e somos vistos através das fotografias e dos filmes, e como as imagens afetam o nosso pensamento, são facilmente agrupados na categoria 'teoria dos *media*'. Logo, Flusser pode ser facilmente situado dentro da estrutura disciplinar dos estudos de comunicação ou dos *media*. No entanto, seu interesse, seu foco, não são os *media* mas sim os seres humanos. Os seres humanos e sua habilidade para criar e para pensar, para mudar a si mesmos e ao mundo à sua volta, são o centro de sua obra. [...] Podemos inferir, então, que seu trabalho não é limitado a uma única área de investigação ou a uma única disciplina dentro da qual se poderia encontrar uma morada mais conveniente (BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008. pp.37-8).

Este sentido da obra de Flusser, para além de seus ensaios, também está presente na trajetória de Magalhães. Naquele ano, ele abandona a faculdade, sentindo as amarras da academia diante de um vislumbre mais amplo, de um mundo instigante, em transformação, que transborda as fronteiras específicas das áreas do conhecimento e que lança, como única possibilidade, a aproximação entre arte e vida enquanto experimentação e investigação. Como diria Flusser, "Não há fronteira. Não há dois fenômenos no mundo que possam ser divididos por uma fronteira, que seria sempre uma separação artificial. [...] A realidade é emaranhada e por isso interessante" (FLUSSER apud BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008. pp.39).

⁹ MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães: depoimento*. [Jun. 2014]. Entrevista concedida ao autor.

Esta realidade emaranhada à qual se refere o filósofo traz uma perspectiva disruptiva que se aproxima do conceito atual de *border thinking* (pensamento-na-fronteira) apresentando por Walter Mignolo (MIGNOLO, 1999). Para entender e interpretar o mundo a nossa volta, conferindo sentido à nossa falta de sentido e existência absurda, Flusser concebe a comunicação. Como tipos de estruturas dialógicas comunicativas, emergem as 'redes', ou seja, circuitos abertos através dos quais qualquer tipo de informação pode viajar livremente. Neste sentido, a tecelagem dialógica destas significaria a construção de um arranjo singular, fundado sobre outros referenciais (colonialmente fronteiriços, ou 'migrante', como diria Flusser) que podem oferecer novas lógicas. Gastão de Magalhães parece ter apreendido com concretude esta ideia, pois simultaneamente à sua transformação estética, vemos uma profunda preocupação com a troca, com o diálogo, com o que chama muitas vezes de 'contato vivencial'¹⁰. Ao conectarmos Magalhães à rede da qual fazia parte, perceberemos, no entanto, que esta lógica, ou esta estratégia, permeava a prática de diversos artistas que se empenhavam na efetivação desses contatos e que buscavam construir outros canais de criação, como por exemplo o da Arte Postal. "Nos comunicamos não tanto para trocar informações entre um receptor e um emissor ligados por um canal, mas antes para criar com os outros uma razão para viver." (BERNARDO; FINGER; GULDIN, 2008. pp.79)

A 6ª JAC no MAC/USP, concebida por Walter Zanini, além de marcar para Magalhães sua "tomada de consciência e abandono do artesanato", encarna o espírito da rede como forma de diálogo potente, ainda que sem nomeá-lo enquanto tal.

[...] boa parte ainda estava com aquela coisa do objeto e o grandioso era que ela mesmo [a JAC de 72,] era a exposição, mas muitos artistas não entenderam o recado, então queriam... era a geração de 60 [...], no fundo eles tinham ainda essa visão da individualização... O grande evento era o próprio evento... hoje a gente pode ter essa análise, é a própria rede, era a convivência, a troca... mas ninguém esperava que vinha uma rede, né? (informação pessoal)¹¹

O estruturador e primeiro diretor do MAC/USP (de 1963 à 1978), foi também idealizador de diversas iniciativas, buscando sempre o diálogo com seu tempo. Como descreve Freire,

¹⁰ Gastão de Magalhães refere-se constantemente às trocas e contatos que efetuou ao longo de sua trajetória como seus mais importantes acontecimentos, quebrando a lógica do individualismo que, segundo ele, era imperativa da arte moderna e precisaria ser superada. MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães: depoimento* [Ago. 2010]. Entrevistador: Cristina Freire. 1 arquivo .mp4. Banco de Dados GEACC.

¹¹ MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães: depoimento* [Ago. 2010]. Entrevistadora: Cristina Freire. 1 arquivo .mp4. Banco de Dados GEACC.

Para além do circuito oficial e hegemônico centralizado nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, Walter Zanini estimulou trocas em outras latitudes, em especial no leste da Europa (Polónia e ex-Tchecoslováquia) e América Latina, bloqueadas pela política da Guerra Fria, buscando com os artistas, alternativas baseadas na solidariedade (FREIRE, 2013, p.10).

Este diálogo, no entanto, não se restringia a conexões geográficas, mas também envolvia o estímulo à experimentação de novas linguagens artísticas de tendências conceituais e tecnológicas, na fundação de um museu-criação, um "núcleo operacional", "mais afeito ao fórum do que ao templo" (Ibid., p.30), onde a presença dos artistas é parte constituinte da prática museológica.

Entre as ideias de Flusser e as práticas de Zanini, Magalhães encontrou um fértil terreno de exploração, alimentado pelas trocas com outros artistas e pelas questões que o próprio momento histórico vivido no Brasil e em outras periferias colocava.

Sintonizados em graus diversos com as questões da arte internacional do período, esses artistas [interessados na investigação de novas mídias e de novos conceitos para a arte que não as referências legadas pelas vanguardas brasileiras das décadas de 1950 e 60] não encontravam, então, espaços com disponibilidade institucional para a difusão regular de suas obras, exceção feita ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP, e à área experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ (COCCHIARALE in MACAHADO, 2007, pp.61-2).

Descrevendo as obras, assim como as exposições em que foram apresentadas, teceremos as informações necessárias para que possamos interpretar o que vemos, com o intuito de fornecermos elementos para uma catalogação dos trabalhos. Isso significa que, para além do inventário, que localiza os objetos em um acervo, o que buscamos é torná-los inteligíveis, algo que demanda impreterivelmente um extenso esforço de pesquisa. Não se trata de explicar a obra, traduzindo-a. Mas sim, de torná-la visível em sua complexidade.

CAPÍTULO II - Gastão de Magalhães: Exposições e Obras

Crítérios

A trajetória de Gastão de Magalhães, como dissemos, se liga intimamente ao MAC/USP, fundamentalmente sob a gestão de Walter Zanini, no que diz respeito às atividades e exposições ligadas à experimentação artística, predominantemente de cunho conceitual.

No entanto, veremos que o artista participa também de dezenas de outras exposições, inclusive individuais, em diferentes museus, galerias e outros espaços.

Foi necessário, por isso, estabelecer critérios para o estudo de algumas exposições e obras específicas, afinal este trabalho não pretende realizar um *catalogue raisonné* de sua obra nem tampouco um catálogo completo de exposições.

O primeiro critério tem a ver com o aporte metodológico da pesquisa. Sendo o acervo do MAC/USP o ponto de partida da investigação, todo o material nele encontrado foi identificado. Mas, para tanto, foi necessário apoiar-se em informações de catálogos, do arquivo (não apenas do MAC, mas também de outras instituições, que mesmo não tendo relação direta com as exposições do Museu, muitas vezes forneceram pistas para melhor compreendermos a inserção de algumas obras em determinados eventos), de notícias de jornais, entrevistas e repetidas conversas com o próprio artista.

Ao começarmos a mapear sua produção, percebemos que um número grande de obras, projetos e registros tem lugar no ambiente do Museu. Portanto, decidimos aqui apresentar e analisar todas as exposições ligadas ao MAC das quais Magalhães participa.

Da mesma forma, o próprio arquivo do MAC abriu portas para outras exposições, ao guardar diversos catálogos que nos permitiram retratar algumas de suas rotas. A decisão do que seria estudado neste trabalho foi, nesse sentido, mais difícil. Nos deparamos com uma vasta produção quando relacionamos exposições e obras, muitas

delas acontecidas no exterior. Significativa quantidade delas está ligada à arte postal. Outra parte, deixou apenas vestígios documentais, ou então desapareceu por completo.

Para esta seleção, o primeiro critério foi então a possibilidade de resgate de imagens das obras e descrições precisas do que foi exposto. O segundo critério foi a importância da exposição dentro da construção da trajetória do artista. Por fim, levamos em conta, para definir o que deveria ser aqui destacado, a contribuição que poderiam trazer determinadas obras para tornar mais evidentes as problemáticas envolvidas na atividade de Magalhães, seja enquanto preocupações latentes em suas obras, ou mesmo relativas à sua inserção no meio artístico.

Como este trabalho nasce de um esforço de catalogação, preferimos adotar a ordem cronológica das exposições, ainda que fosse possível se estabelecer outras relações que transpusessem esta lógica. Quer dizer que a linearidade temporal que amarra a sequência aqui apresentada não significa que estejamos concebendo a trajetória de Magalhães enquanto uma atividade linear. Buscaremos, tanto quanto possível, estabelecer estas relações, sem que se tornem confusas ao leitor as discussões que queremos aqui propor.

1972 - 6ª JAC (MAC/USP)

A 6ª Jovem Arte Contemporânea (JAC) aconteceu entre os dias 14 e 28 de outubro no ano de 1972, no MAC/USP, ainda situado no terceiro andar do pavilhão Ciccillo Matarazao (conhecido como prédio da Bienal), dentro do Parque Ibirapuera. Trata-se de um acontecimento único que marca a história expositiva do Museu. Apesar de não ter sido a primeira exposição onde pudessem se encontrar manifestações experimentais de arte efêmera e de mistura de linguagens (a 5ª JAC já havia aberto espaço para elas), a JAC de 72 é singular por sua proposta. Contando com a idealização de artistas junto com Walter Zanini, principalmente Donato Ferrari, a exposição mais se assemelhava a um espetáculo. A aproximação entre instituição e artistas num ambiente intenso de trocas acontece desde o início do evento, marcado pelo sorteio dos espaços delimitados do Museu (lotes), eliminando assim qualquer critério de triagem dos participantes. Eram ao todo 84 lotes que poderiam ser compartilhados ou permutados por grupos ou artistas individuais. Os 14 dias de evento não se restringiram à exibição. Tendo por foco o processo de criação, o período da exposição incluiu o sorteio dos lotes, as permutas, montagens, apresentações e debates.

Figura 3 - Sorteio dos lotes na VI Jovem Arte Contemporânea (1972).

Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 4 - Permuta e venda dos lotes na VI JAC (1972).
Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 5 - Debate das propostas na VI JAC (1972).
Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 6 - Montagem da VI JAC (1972). Fonte: Arquivo MAC/USP

6ª EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA

A 6ª EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA TEM COMO OBJETIVO FUNDAMENTAL DESLOCAR A ÊNFASE DO OBJETO PRODUZIDO PARA OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA E PROVOCAR UMA TOMADA DE CONSCIÊNCIA DAS SIGNIFICAÇÕES DESSES PROCESSOS. A JAC-72 SERÁ ORIENTADA PELAS SEGUINTE NORMAS GERAIS: CONDIÇÕES DE PARTICIPAÇÃO — PODERÃO PARTICIPAR DA JAC-72 ARTISTAS NACIONAIS E ESTRANGEIROS, RESIDENTES OU NÃO NO PAÍS, SEM LIMITE DE IDADE E APRESENTANDO QUALQUER TÉCNICA OU LINGUAGEM ARTÍSTICA. FORMAS DE PARTICIPAÇÃO — O ESPAÇO RESERVADO A EXPOSIÇÃO FOI DIVIDIDO EM 84 LOTES DE DIMENSÕES DIVERSAS (VER PLANTA) QUE SERÃO SORTEADOS ENTRE OS INSCRITOS. CADA ARTISTA (OU GRUPO DE ARTISTAS) DEVERÁ ORGANIZAR E/OU UTILIZAR O ESPAÇO DO LOTE QUE LHE FOR ATRIBUÍDO ATRAVÉS DOS MEIOS EXPRESSIVOS QUE JULGAR MAIS ADEQUADOS: ARTES PLÁSTICAS, CINEMA, MÚSICA, EXPRESSÃO CORPORAL ETC. UM PRAZO DE 8 DIAS SERÁ DEDICADO A ESTE PROCESSO/MONTAGEM QUE SE CONSTITUIRÁ NA MANIFESTAÇÃO/EXPOSIÇÃO. POR OUTRO LADO, SERÃO EXIGIDAS DE TODOS OS PARTICIPANTES, PROPOSTAS ESCRITAS — QUE SERÃO DEBATIDAS PUBLICAMENTE — EVIDENCIANDO AS INTENÇÕES BÁSICAS DE SEUS TRABALHOS.

Inscrição NOME _____ IDADE _____ NACIONALIDADE _____ ENDEREÇO _____ CIDADE _____ ESTADO _____ F O T O 3 x 4 _____ assinatura do artista As inscrições deverão ser realizadas de 11 de Setembro a 10 de Outubro no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo — Parque Ibirapuera — Caixa Postal 22031. Tels.: 71-9610 e 71-1111 - ramal 17	14 Sorteio REGISTRO DO NÚMERO DO LOTE: _____ PERMUTA I Somente serão consideradas se devidamente comunicadas e registradas pela Comissão Coordenadora nos dias e horários fixados no programa. Registro do número do lote: _____	16 Processo/ Montagem NOTAS:
17 Verificação dos Programas de Trabalho VISTO: _____ Processo/Montagem NOTAS:	18 Processo/ Montagem NOTAS:	19 Verificação da Ocupação do Lote Serão considerados definitivamente atribuídos a seus proprietários os lotes que preencherem uma das duas condições seguintes: • Desenvolvimento de um processo/montagem • Apresentação da proposta escrita A não realização de pelo menos uma destas duas condições implicará na retirada do lote de seu proprietário inicial. Processo/Montagem
20 Permuta II Somente serão consideradas se devidamente comunicadas e registradas pela Comissão Coordenadora nos dias e horários fixados no programa. REGISTRO DO NÚMERO DO LOTE: _____ Processo/Montagem	21 Processo/ Montagem NOTAS:	23 Processo/Montagem NOTAS:
24 Encerramento da Publicação da Proposta Todos os participantes deverão expor em seus lotes a proposta escrita sobre seu trabalho, datilografada em papel ofício, espaço 2. Duas outras cópias da proposta deverão ser encaminhadas à Comissão Coordenadora. Verificação dos Lotes Processo/Montagem	25 Apresentação Espetáculos Acontecimentos	26 Discussão Pública da Proposta Debates sobre as propostas apresentadas serão realizados sob a animação da Comissão Coordenadora com a participação dos interessados. VISTO:
27 Discussão Pública da Proposta Debates sobre as propostas apresentadas serão realizados sob a animação da Comissão Coordenadora com a participação dos interessados. VISTO:	28 Dotação de Verbas de Pesquisa O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo instituirá as seguintes verbas de Pesquisa: VERBA DE PESQUISA atribuída pela Comissão Coordenadora VERBA DE PESQUISA atribuída pela Comissão Especial VERBA DE PESQUISA atribuída por votação dos presentes	

CERTIFICADO

O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, certifica que o artista

participou da 6.a Exposição Jovem Arte Contemporânea.

VERBAS DE PESQUISA

PELA COMISSÃO COORDENADORA

PELA COMISSÃO ESPECIAL

POR VOTAÇÃO DOS PRESENTES

VOTOS

WALTER ZANINI

Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Figura 7 - Ficha de Inscrição para a VI JAC (1972).
Fonte: Catálogo da exposição

Walter Zanini, no catálogo, apresenta a proposta da exposição em seu texto intitulado 'Novas Potencialidades'.

Não se tratava de uma 'exposição' para se visitar em cinco minutos ou numa noite solene de inauguração; era um tipo de manifestação para ser acompanhada na sua vivência, no seu crescimento diário, no diálogo com uns e outros, na procura de compreensão de cada atitude, de cada comunicação, por mais hermética ou ingênua que se revelasse, no entendimento dos seus resultados ou frustrações. Até a trivialidade de certas propostas ganhavam no contexto uma dramaticidade raramente transmitida por uma exposição. Foi uma mostra duramente amarrada à existência diária, válida, autêntica (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1972).

Gastão de Magalhães participou desta edição da JAC junto com Carlos Eduardo Vampré Vieira. Este último teve seu nome sorteado para o lote nº 74 e convidou Magalhães para compartilhá-lo. Como diz Magalhães em entrevista, sobre a participação no evento, "[...] a 6ª JAC, a própria exposição era o acontecimento, e não cada um em si. [...] Não era o objeto, mas a experiência vivencial..." (informação pessoal)¹². Dentro desta perspectiva processual, os dois realizaram uma série de ações. Em sua maior parte, Vampré Vieira as fazia, enquanto Magalhães as fotografava. O lote apresentava, assim, uma série de fotografias realizadas ao longo de todo o tempo da exposição, dentro e fora do museu, inclusive no espaço urbano. Entre essas fotos, podia-se ver uma sequência que registrava a retirada de um pedaço do gramado do jardim do Parque Ibirapuera, nas imediações do Museu, e seu transporte sendo feito por um funcionário deste, não autorizado a fazê-lo. O funcionário foi convencido por Magalhães a utilizar uma caixa de papelão na cabeça durante o transporte do gramado feito em um carrinho de mão. Junto das fotografias expostas, encontrava-se o pedaço do gramado e diversos objetos que fizeram parte das ações.

Outra sequência de fotografias registrava, em uma rua na cidade, a saída de Vampré de dentro de uma caixa de papelão em cuja tampa podia-se ler "cuidado". Estas duas sequências seriam apresentadas futuramente como trabalhos individuais de registro fotográfico sob os títulos de "Atividade Operacional/Deslocamento" (para a sequência do gramado) e "The Box - In/Out the Cube" (para a saída da caixa). No momento da 6ª JAC, no entanto, nenhuma sequência fotográfica foi intitulada.

¹² MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães*: depoimento [Ago. 2010]. Entrevistadora: Cristina Freire. 1 arquivo .mp4. Banco de Dados GEACC.

Figura 8 - Pedaco do gramado do Parque trazido para o lote 74 da VI JAC (1972). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 9 - Algumas das fotografias apresentadas no lote 74, durante a VI JAC (1972). Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 10 - Algumas das fotografias apresentadas no lote 74, durante a VI JAC (1972). Fonte: Acervo MAC/USP

As verbas que seriam destinadas às premiações foram doadas pelos artistas ao final da exposição (através de uma votação anterior ao julgamento), para que se produzisse um catálogo mais consistente, em brochura, documentando aquela manifestação. Esta ação, segundo os organizadores, permitiria a divulgação do que fora a 6ª JAC, enquanto "[...]uma proposta viva para a continuidade do verdadeiro conteúdo do inédito acontecimento que se desenvolveu no MAC"(UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1972). Vale lembrar que essa atitude fazia-se necessária, pois o MAC sempre trabalhou com escassas economias, o que tornava a presença dos artistas na elaboração, concepção e documentação das atividades do Museu uma condição indispensável para o seu funcionamento. Ao mesmo tempo, foi essa presença, atraída em parte pela falta de recursos, que possibilitou também ações tão ousadas e de vanguarda, no que diz respeito às práticas museológicas e curatoriais.

O catálogo conta com textos introdutórios e reflexões sobre o significado da exposição após a sua realização, além de notícias de jornal, imagens e um espaço para

que os ocupantes de cada um dos lotes pudessem registrar suas ideias, o que fizeram no e também com o espaço.

Zanini, na introdução, esclarece o caráter da exposição como ruptura com os padrões acadêmicos da época em São Paulo:

Dois fatos inter-relacionados e fundamentais vieram à luz na inédita experiência da 6ª Jovem Arte Contemporânea: 1.º, a densa presença de pesquisas que negam a compreensão da obra de arte como um objeto único, fechado na sua imutabilidade, e portanto definitivo, para dirigir-se no sentido das realidades efêmeras, dos processos contínuos, da possibilidade de contestação de cada resultado, da eventual impermanência material da obra; 2.º, a atitude do Museu diante desses canais da atividade criadora atual que rompem totalmente com as noções artísticas válidas há meio século ou há dez anos e que o obrigam também a outro tipo de participação junto ao artista e ao público, nestas circunstâncias não mais na condição de órgão especializado no colecionismo mas enquanto núcleo capaz de contribuir diretamente na configuração desses processos que, por serem temporais, opõem-se à ideia clássica de preservação e de coleção (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1972).

Algumas páginas seguidas e podemos ler, no espaço reservado ao lote 74:

Figura 11 - Texto apresentado no catálogo da VI JAC descrevendo a proposta dos artistas sobre a ocupação do lote 74 (1972).

Fonte: Catálogo da exposição

Podemos entender a participação de Magalhães na 6ª JAC como o início da exploração de um novo terreno e que não poderia encontrar lugar mais fértil para se desenvolver. A 6ª JAC veio ao seu encontro. Sem a pretensão de concretizar uma obra enquanto objeto acabado, sua maior preocupação era com o registro de suas ações e projetos. Não se tratava, no entanto, de um registro passivo, mas sim da proposição de ações que tensionavam o cotidiano e sua instituição e que encontraram na fotografia o suporte comunicativo destas experiências.

A fotografia, "[...] tem sua razão de ser no interior de uma poética particularmente interessada no aspecto documental da operação artística" (FABRIS, 2008, p.20). Ela converge com os interesses da arte conceitual, evidenciando o declínio do objeto (ou das práticas artesanais) em favor das atitudes e dos processos, dando preferência à ideia em detrimento da materialidade.

Enquanto as obras tradicionais são coisas visuais, material e formalmente acabadas, as proposições conceituais são atualizações contingentes de princípios ou problemas cuja existência é virtual (Ibid., p. 21).

A fotografia cumpre assim um papel determinante no interior das proposições de Magalhães.

Outra forma de expressão que acompanha constantemente a produção do artista são os textos. É visível a influência das ideias dos poetas concretistas: a palavra é matéria prima e se cria a partir de suas articulações. Encontramos um texto sintético que confere um poder maior à palavra do que às construções de sentido em frases. Como diz Fabris, "Os artistas conceituais [...] reprimem as dimensões figurais da linguagem e a utilizam de maneira quase fotográficas, como meio direto de inscrição e registro" (Ibid., p.29). Um texto que não pretende ser explicativo, o que poderia acabar por desviar a atenção da obra, mas assertivo, mais próximo a uma descrição (não usual), praticamente sem verbos. Lemos apenas substantivos e adjetivos. As palavras remetem a tópicos e apontam para aquilo que foi realizado, onde o interesse não era estético, no sentido de criar um objeto de contemplação, mas de produzir algo de outra ordem, relativo aos acontecimentos da vida. Sua arte se quer em outra dimensão.

A maneira mais simples, e também a mais comum, de ignorar a arte contemporânea é perguntar o que ela significa. Ou ainda, para que serve. Essa espécie de questão pressupõe um lugar qualquer onde se possa - de fora - interrogá-la. Esse lugar seria, naturalmente, uma 'certeza' - o real, o mundo, a

vida -, e são essas falsas certezas que cabe à arte justamente recusar [...] a arte é um modo de conhecimento (BRITO apud LEIRNER, 1991, pp.66-7).

A colocação que lemos acima de Ronaldo Brito parece se afinar com a perspectiva do artista paulistano. A arte não é uma representação, mas uma linguagem, uma forma de conhecimento que constitui a realidade de modo mais amplo, não se remetendo a ela, senão criando-a tanto quanto os outros objetos do cotidiano. Reside aí a sua potência transformadora imediata, da "não passividade", do "viver da obra de arte / não objeto - de arte", da arte como "um meio de ação e de conhecimento".

A fotografia enquanto linguagem aponta para uma série de questões que permeiam as proposições de Magalhães até suas obras mais tardias. Ainda que sejamos capazes de perceber prontamente qual a motivação para se utilizar registros fotográficos para *ações* artísticas, efêmeras, que buscam afirmar a objetividade no lugar da ornamentação (reafirmando o caráter não-objetual da arte), é fundamental que tentemos explorar os seus sentidos mais a fundo.

Quando Magalhães comenta a série fotográfica que depois receberia o nome de "Atividade Operacional/Deslocamento", insiste que a arte é sempre feita através de referências. Nesta sequência, havia a intenção de remeter ao "Auto-enterro" de Keith Arnatt, ainda que de forma lúdica, como afirma o artista.

Figura 12 - Imagem da obra *Auto-enterro* (projeto de interferência televisiva), Keith Arnatt (1969). Fonte: <http://www.tate.org.uk>

Em "Auto-enterro", Arnatt realiza uma série fotográfica que foi incluída, um quadro por dia, em meio à programação televisiva, por cerca de dois segundos, sem qualquer explicação prévia ou posterior para o telespectador. A sequência mostra o desaparecimento do artista, retomando a ideia de que "a referência contínua ao desaparecimento do objeto de arte me sugere o eventual desaparecimento do próprio artista"(ARNATT apud MANCHESTER, 2004, tradução nossa). Magalhães, em seu registro da ação de Vampré Vieira, propõe o inverso. O artista se desenterra. Como se não bastasse, convence um funcionário e vestir uma caixa na cabeça e transportar um pedaço de gramado do jardim para o interior do museu. O artista surge para transformar o cotidiano, desarticular o automatismo instituído pela sociedade, desinstitucionalizá-la.

O uso da fotografia cumpre um papel semelhante. Flusser, ao analisar a fotografia enquanto elemento constituinte de nossa sociedade, diz que

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas [como a fotografia] faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo (FLUSSER, 2011, p.30).

Indiferenciando o mundo de sua imagem, esta última passa a intermediar a relação entre o homem e o mundo através da transposição da lógica da produção das imagens fotográficas àquela da relação efetiva com a realidade. Segundo o pensador, na verdade, a realidade passa a ser a realidade da imagem.

Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (Ibid., p.23).

Flusser atenta para a necessidade de decifração das imagens, remontando ao que Magalhães chama, no catálogo da 6ª JAC, de "Imagens - representações sensíveis - representações conceituais".

O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto.

Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas (Ibid., pp. 52-3).

A própria definição de *aparelho fotográfico* afirma esta ideia fundamental. Para Flusser, este aparelho é um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.

O aparelho limita a ação do fotógrafo a seu programa (realizado pelo engenheiro, pela fábrica). O fotógrafo, por outro lado, brinca com o aparelho desvendando suas possibilidades e explorando as fotografias nunca antes tiradas em função da programação do aparelho, subvertendo, em última instância, a programação da atitude fotográfica humana realizada pelo aparelho que, por exemplo, decide pelo turista o lugar a ser fotografado em sua viagem. Seria assim possível rearticular a esfera da experiência, da ligação com o mundo, através de outras relações que não a da máquina com imagens de objetos.

Magalhães, entretanto, não se considera um fotógrafo. Apesar de utilizar o aparelho (programado) como veículo de conceituação, sua preocupação, num primeiro momento, é a da construção da situação que será transformada em cena - daquilo que será fotografado. Ainda assim, é possível entender a prática desse artista como um experimentalismo do aparelho técnico, que subverte seu programa, ainda que não seja este o seu objetivo.

[Os fotógrafos experimentais] tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se (Ibid., p.107).

Diante da perda da capacidade de se ler as imagens, recompondo as dimensões que foram perdidas ao fixar-se a cena em fotografia (as quatro dimensões que se transcodificam em duas e que dizem respeito ao ato fotográfico e à operação técnica do aparelho - *caixa preta*¹³), volta-se à identificação da imagem como visão do mundo. As imagens que fazem a mediação homem-mundo reiteram a submissão do homem ao programa do aparelho, distanciando-o da capacidade de compreender este mundo e de

¹³ A caixa preta seria assim o paradigma de nossa sociedade. Referindo-se num primeiro momento ao aparelho fotográfico, a lógica dos outros aparelhos que inundam a sociedade possui o mesmo princípio. Seu funcionamento é desconhecido, absolutamente lacrado, hermético. A operação que transforma, no caso, o mundo em imagens (com todas as suas limitações e características) resume-se a um pressionar de botão. No entanto, esse processo é complexo, determinado pela criação (programação) e sobredeterminado por diversos níveis que impulsionam a produção em massa de novos aparelhos.

nele viver de forma autônoma, ao tomar a imagem (articulação de conceitos em um plano) como a própria realidade. A realidade segue condicionada à imagem que é a conceituação de uma leitura de mundo, impondo-se assim como relação direta com este último. As imagens passam a condicionar o comportamento, como se o homem fosse necessário à imagem e não ao contrário. Sintoma de um novo momento, não é mais da máquina que o homem é apêndice - como na era industrial -, mas do aparelho que produz informações possíveis: "a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* para o seu contínuo aperfeiçoamento"(Ibid., p. 63) . O aparelho fotográfico é o modelo a ser desvendado que caracteriza a nossa sociedade. Desvendá-lo, permitiria opor-se à obediência aos modos de usá-lo e ao condicionamento dos programas que se refazem nas imagens que constituem o nosso mundo, do que nos rodeia. A possibilidade de se "jogar contra o aparelho" seria um ato de liberdade: novas possibilidades de uso significam outras imagens e, portanto, novas possibilidades de leitura do mundo e de interação com este. É possível supor que seja nesse universo que se inscrevem os registros fotográficos de Magalhães. Uma tentativa de liberdade no mundo das *caixas pretas*.

Devemos ainda entender os trabalhos fotográficos de Magalhães como séries. Esta ideia irá se repetir constantemente em sua produção, na qual a sequência é tão importante quanto o próprio conteúdo das fotos. Por vezes, a série é concebida como um movimento sequencial, o que para Ruscha seria uma das

principais características da arte conceitual: o desinteresse pela matéria é paralelo à concepção da obra como processo, como um conjunto de 'momentos' em que há um desenvolvimento do pensamento em fases, todas importantes na elaboração de uma ideia ou de um tema de pesquisa. (FABRAIS, 2008, p.25).

Por outro lado, surge como possibilidade de romper com a linearidade temporal através da abertura à recombinação de sentidos, permitida pelo ressequenciamento de fragmentos. Essa forma de apresentação é entendida por Philippe Dubois como "escultura" ou "instalação" fotográfica. Diz ele, "[...] poderíamos evocar o grande número de trabalhos em que a instalação-escultura não passa de um problema de agrupamento e montagem, de serialização formal de um conjunto fotográfico". "O público", prossegue o autor,

Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior à própria obra (ele não está integrado nela, não pode nela intervir materialmente, permanece um observador), está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com balizas que lhe são fornecidas pela montagem (DUBOIS, 2010, p.293).

A demanda por um público ativo não significa necessariamente a interação material com a obra. O público, no caso da série fotográfica, é interpelado. As imagens fotográficas recuperam uma dimensão de objeto, exigindo uma elaboração sobre como serão recebidas, percebidas, articuladas. Nesse sentido, a sequência permitiria a indagação sobre a própria produção da imagem, o que conduziria ao ato fotografado e a sua dimensão conceitual, enquanto um ato mental - através de sua *enunciação concreta*.

Esta primeira experiência de Magalhães parece apresentar, de forma rudimentar, práticas e problemáticas extremamente pertinentes à leitura de nosso mundo e de nossa sociedade. Entre o A.I.-5 e a Revolução do Desejo, a oscilação entre o sonho de uma nova cultura e os duros golpes do autoritarismo, levava Magalhães a pensar em sua arte como uma forma de liberdade. Diante do meio tecnológico e do impulso ao consumo fomentado pelos valores e atitudes disseminados pelo imperialismo norte-americano, o abandono das técnicas tradicionais (o que ele chama de artesanato) representa a possibilidade de explorar o mundo através da formação do imaginário. Como veremos, estas questões serão recorrentes em seu percurso, influenciado pela teoria da comunicação e pela semiótica, mas que guarda em seu íntimo o ímpeto de transformação e da investigação do que pode ser a autonomia numa sociedade onde a experiência parece desaparecer.

Como diz Agamben,

O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes -, entretanto nenhum deles se tornou experiência. [...] Posta diante das maiores maravilhas da terra, a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las; prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas (AGAMBEN, 2005, p.22).

1973 – XII Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal)

Nessa edição da Bienal, a escolha dos artistas se deu através de inscrições, o que levou à rejeição de mais de 90% das obras de artistas que se candidataram. Sem um critério único para a definição dos artistas escolhidos pelas seis delegações regionais do Brasil, a exposição era extremamente heterogênea, definindo-se no catálogo como uma visão do que está sendo feito nos mais variados pontos do país. Ao lermos seu regulamento, vemos que há grande interesse em se "abrir ao grande público".

Magalhães apresenta "Retrato do Artista", composto por 25 painéis (papel fotográfico) de 100cm x 80cm, onde se repete a mesma imagem em preto e branco: a fotografia do busto do artista, remetendo a uma foto usada em documentos (3X4) ampliada.

Inscrição nº 14

Nome do Artista: Gastão de Magalhães

ARTE E COMUNICAÇÃO

RELAÇÕES CONCEPTUAIS

METAPROPOSTA

Uma exibição da imagem do exibidor (RETRATO DO ARTISTA), a obra como registro vivencial envolvendo o fator tempo+ideia.

Uma desmistificação do ARTISTA.

Uma ARTE que assume, como meio de engajamento para com a realidade, uma atividade mental ou uma atividade vivencial.

Uma Arte-Mental, uma Arte-Vivencial e NÃO OBJETO DE ARTE.

CARACTERÍSTICAS DA OBRA

Uma minimização serial: Técnica de Reprodução
Registro Fotográfico

Uma montagem de 25 painéis de 1 metro de altura por 80 cms. de largura, ocupando um espaço total de 5 metros de altura por 4 metros de largura, numa das paredes da Bienal (6,50 metros de altura).

Figura 13 - Inscrição do artista feita na XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 14 - Proposta da obra *Retrato do Artista* apresentada à XII Bienal (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 15 - Fotografia da obra *Retrato de Artista* (1973). Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Figura 16 - Fotografia da obra *Retrato de Artista* (1973).
Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Após pouco mais de um ano de sua participação na 6ª JAC, Magalhães expõe na Bienal sua série de autorretratos. Ainda que a Bienal passasse pelo boicote de artistas, devido ao regime militar, era significativo que o artista tivesse buscado participar deste evento.

Magalhães, ao comentar o projeto, faz referência direta ao que produzia Andy Warhol em suas séries serigráficas. Diferentemente das séries anteriores, em que a sequência indica uma sucessão temporal de eventos, neste caso temos a mesma imagem repetida vinte e cinco vezes. Warhol, ao reafirmar as imagens midiáticas em suas repetições, revela o seu esvaziamento de significado humano, produzindo um choque e o rebaixamento do princípio de prazer - "[...] a repetição servindo para *exibir* o real entendido como traumático" (FOSTER, 1996, p. 132, tradução nossa). Por outro lado, podemos entender a repetição da fotografia do artista em "Retrato do Artista" como sua reafirmação como pessoa comum. Na verdade, nos deparamos com uma espécie de

metalinguagem em que a obra remete ao artista e o artista à obra num ciclo infinito, onde cabe a ele posicionar-se diante do enquadramento (literal) de um mundo burocrático. A repetição do retrato do artista mantém, ainda assim, um paralelo com a repetição imagética do artista norte-americano. Porém, ao remeter diretamente às fotografias 3x4 utilizadas em documentos, esta repetição leva ao esvaziamento de seu sentido sob outra perspectiva (da mesma forma que repetimos uma palavra diversas vezes até que ela readquira seu estado de puro significante). A reafirmação do artista é ao mesmo tempo o seu questionamento, cuja única saída é a criação que se coloca em meio ao mundo da comunicação de massa e ao ordenamento social que este reafirma ao limite do transbordamento. O comum, o anônimo, do RG, da carteira de trabalho - não a celebridade -, é instigado a responder ao mundo das imagens - ele mesmo já e também uma delas.

1973 - 7ª JAC (MAC/USP)

A 7ª JAC sofreu alterações, com a intenção de transformar-se em uma exposição constante, que durasse o ano todo. Foram requisitados projetos e organogramas que seriam avaliados por uma comissão de artistas. Estes verificariam sua viabilidade, sendo então escalonados em apresentações de acordo com sua linguagem. Desta forma, os projetos que não pudessem ser levados a cabo, seriam apresentados também, como propostas. O Museu buscava uma aproximação com os artistas, transformando-se num local dinâmico de criação, ampliando seu papel para além das funções tradicionais de conservação.

Magalhães, agora individualmente, envia para esta edição da JAC um projeto intitulado "METAPROPOSTA".

METAPROPOSTA

Registro fotográfico, impressão, prego, arame e tinta.
A exibição ou não exibição de uma imagem ou atividade vivencial. A atitude artística como um meio de comunicação envolvendo relações de ambiguidade de linguagens.
O engajamento como uma prática de liberdade em busca da realidade.
Uma Arte/Mental
Uma Arte /Vivencial

Figura 17 - Texto presente no catálogo da VII JAC sobre o projeto apresentado na exposição (1973). Fonte: Catálogo da exposição

Este projeto era composto por três obras: "Imagem Não Indicada", "O Canto" e "Trajetória Percorrida".

Imagem Não Indicada

Figura 18 - Imagem da obra *Imagem Não Indicada* apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Catálogo da exposição

Nesta obra, Magalhães apresenta três quadros paralelos de 50x60cm. O primeiro, é um retrato fotográfico em preto e branco de uma mulher. O segundo, a imagem da garota transformada em poucas linhas, feita em arame e pregos. A terceira, os limites do quadro contém apenas uma inscrição que diz "imagem não indicada".

Observamos assim uma sequência que configura a desconstrução ou desmaterialização da imagem. O termo "não indicada" que aparece no trabalho ao se referir à imagem ausente, pinça o conceito de 'índice' que, para Philippe Dubois, é fundamental para a análise e compreensão do 'ato fotográfico'. Índice significa uma "representação por contiguidade física do signo com seu referente"(DUBOIS, 2010, p.45). Essa conexão física entre a imagem e os objetos, é fruto da impressão luminosa

Diferentemente de sua famosa *Uma e Três Cadeiras*, esta obra traz uma indiferenciação ainda maior no que diz respeito ao nível da imagem. Não se pode diferenciar a fotografia da sua reprodução, a não ser por seu referencial, pela qualidade do índice: um deles, um evento concreto e o outro já uma imagem (ainda que parte deste mundo material). Nela podemos entender as três dimensões postas lado a lado como uma provocação que escapa à mera tautologia da arte, autorreferencial. É possível perceber a "[...] importância que vinha adquirindo a imagem, concebida como fator de inteligência simbólica, e a percepção, vista como forma de conhecimento e apropriação do real. (FABRIS, 2008, p.23).

Na obra de Magalhães, encontramos a problematização da própria existência da imagem enquanto elemento constituinte da realidade. Quer dizer, o que pode ser entendido, num primeiro momento, como processo de desconstrução da imagem, pode também ser apreendido como três tipos de imagem, três momentos de sua existência. Se o retrato indica uma presença, trata-se de uma pseudopresença: ele também é prova da ausência. A perspectiva e o degradê (luz e sombra) que aproximam a imagem fotográfica dos valores renascentistas, imbuindo-a de realismo (ainda que traiçoeiro), revelam-se na segunda imagem literalmente como construção - de linhas pretas (arames) e pontos (pregos). Poderíamos entendê-la como o processo conceitual que concebe a imagem e por isso a constrói, mesmo que seja o aparelho que lhe confira sua materialidade. A terceira imagem, constituída apenas através do texto, não apela à descrição para o que poderia ser sua existência imaterial. Atesta sua existência última, oscilando ente a tautologia e a sua ausência absoluta. A imagem se faz presente em sua ausência. Está ali, porém, sem manter nenhuma relação de indicação. Um paradoxo que nos remete à existência da imagem, da qual a fotografia parece nos desviar devido a seu efeito indicativo, porém vazio de significação. A imagem é a pura imaterialidade que se processa no observador como uma reminiscência que, justamente por isso, como diz Sontag, remete a "[...] um sentimento implicitamente mágico: uma tentativa de contatar ou de pleitear outra realidade"(SONTAG, 2013, p.27).

A significação da fotografia, como dissemos, não se efetua pela presença do índice, pela própria indicação, mas por sua adequação a um contexto social que pode significá-la.

Não pode existir nenhuma prova, fotográfica ou de outro tipo, de um evento antes que o próprio evento tenha sido designado e caracterizado como tal. E

jamais é a prova fotográfica que pode construir - mais exatamente, identificar - os eventos; a contribuição da fotografia sempre vem após a designação de um evento (Ibid., p.29).

O trabalho do artista brasileiro parece se aproximar ainda mais ao do polonês Jarosław Kozłowski, de quem encontramos algumas obras no acervo do MAC/USP. Em 1972, o artista realiza *Metafizyka*, em que projeta um diapositivo em preto e branco de uma sala, sobre uma parede branca onde há adesivos colocados com uma numeração de 1 à 24. Durante a projeção, os números coincidem com objetos da imagem, além de haver um áudio reproduzido simultaneamente.

Figura 20 - Imagens de *Metafizyka*, de Jarosław Kozłowski (1972). Fonte: <http://www.fundacjaprofile.pl/>

O título "Metafísica" (*Metafizyka*), remete diretamente à existência imaterial e simbólica das imagens, ou melhor, da realidade enquanto imagem. A fotografia da sala, em sua consistência contraditoriamente luminosa (projeção) e obscura (jogo de luz e sombra da fotografia), nos traz o aspecto fugidio da imagem, aquele que justamente se projeta sobre o mundo, indiferenciando-se a imagem da própria realidade. "A imagem torna os objetos irreais e a ilusão - real", como afirma Włodzimierz Borowski, em seu

Segundo Manifesto do Espelho (1966) (BOROWSKI apud NADER, 2007). A numeração de seus elementos indica a existência de uma realidade capturada pela foto, simultaneamente trazendo sua existência simbólica, das definições linguísticas, ou então da universalização de um cotidiano padronizado, banalizado, no momento em que pode ser concebido como um inventário, onde a experiência perde lugar para a abstração que, por sua vez, se coloca no lugar da realidade. Ou que, por fim, cria uma realidade em segunda instância que irá, dialeticamente, prescindir da realidade em si para assegurar sua existência: será ela mesma, como conjunto de significantes esvaziados de significados, o que irá tornar intercambiáveis - e por isso voláteis -, todos os elementos materiais da sociedade, questionando-a no nível da criação de seus sentidos.

Somos levados a indagar a conjunção de eventos que produz a significação do índice, ao tentarmos conceber um significante isolado, ou a pura imagem que não seja representada, como uma "imagem não indicada". Qual o significado de uma jovem que se desintegra, que evanesce, que desaparece? Num retrato que lembra aqueles de uma ficha criminal, somos hoje levados a inquirir o que ocorreu com muitos outros que, repentinamente, tiveram concretamente este fim simbólico da obra de Magalhães, durante os anos da ditadura militar. A ausência à qual aponta o texto da obra em questão, refere-se à ausência estrutural da imagem (analogamente à da linguagem) que reverte-se numa ausência viva, de um índice que perde seu referente, de um referente que desaparece misteriosamente.

O Canto

Magalhães realiza também o trabalho *O Canto*. São apresentadas três sequências diferentes. Delas, *O Canto - Operação Camuflagem* é adquirido pelo Museu e, assim, incorporado a seu acervo sob o título de "Metaproposta". São oito fotos em preto e branco, de 23x29cm cada uma, mostrando o canto de uma sala que é coberto por jornal, onde surge um par de sandálias que logo desaparecem, e que depois é desfeito, voltando-se ao canto original, inalterado.

Figura 21 - Obra *O Canto - Operação Camuflagem*, apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Acervo MAC/USP

As outras sequências de *O Canto* são *O Canto - Relações Triangulares* e *O Canto - + Luz + Sombra*.

Figura 22 - Imagem da obra *O Canto - Relações Triangulares* apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Pôster de divulgação para a XIV Bienal Internacional de São Paulo

Figura 23 - Parte da obra *O Canto - +Luz +Sombra*, apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Acervo MAC/USP

A ideia da série parece aqui se sobrepor ao próprio conteúdo das imagens. Em *O Canto - Operação Camuflagem*, vemos um processo de transformação de um canto (a confluência dos três eixos espaciais), que é recoberto por páginas de jornal. Uma imagem isolada não possui sentido algum. A série, no entanto, resgata de maneira artificial a passagem do tempo, ou seja, o processo de 'camuflagem'. As imagens deixam de se limitar à impressão dos objetos sobre o papel fotográfico como índices, e transpõe a objetualidade do acontecimento para o processo que em si é impalpável.

A camuflagem se dá em três níveis aqui: o primeiro, está no processo de apagamento do canto, enquanto duas paredes e um chão, no momento em que os três estão cobertos por jornal, restando o canto apenas como possibilidade (sexta fotografia da série). O segundo está naquilo que é registrado entre a primeira e a última imagem. A marcação de um início e de um fim que são praticamente idênticos remete à camuflagem propriamente dita, em que algo consegue se passar despercebidamente, sem deixar vestígios, como se nada nunca tivesse acontecido. Por fim, o terceiro nível diz respeito ao par de sandálias. Estas são o vestígio da presença humana. Uma pessoa, que se faz invisível, mesmo presente. O processo de camuflagem é realizado por alguém, existe um conceito, uma ideia, uma intenção que move a produção deste acontecimento, assim como a produção destas imagens. Podemos pensar que esse tipo de registro fotográfico é uma operação de camuflagem, em que o conceito se camufla em imagem, passando uma visão de mundo, uma versão dos acontecimentos, que passam despercebidos, como se a própria imagem fosse capaz de gerar sentido. Talvez a utilização de jornais (por excelência um meio de comunicação de informações de ampla circulação, e por isso efêmeras) indique este sentido da camuflagem, de uma

realidade que se perde ao ser sobreposta pelas informações que a designam e que, na época, escondiam acontecimentos através da censura.

Sobre as outras duas sequências não se têm muitas informações (sobre quantidade de fotografias, disposição, nem tamanhos). O que podemos dizer se baseia apenas na documentação limitada que possuímos: um pôster de divulgação da presença de Magalhães na XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977) e duas fotografias doadas pelo artista ao Museu.

Em *O Canto - Relações Triangulares*, vemos uma operação realizada por Magalhães que será constantemente reelaborada durante seu trabalho. A ideia do artista em se trabalhar as relações geométricas do espaço, ganha uma nova dimensão quando essas relações são registradas pela geometria específica da imagem fotográfica. Estas experiências lembram as *Perspectivas corrigidas* de Jan Dibbets.

Figura 24 - Imagem da obra *Perspectiva Corrigida - 5 estacas (5 piles)*, de Jan Dibbets (1970). Fonte: <http://www.ilikethisblog.net>

O artista alemão calculava intervenções no espaço que produzissem perspectivas ilusórias quando fotografadas. Através de suas correções, como diz Annateresa Fabris, "[...] a fotografia se torna a inversão de um signo por atuar dentro e além das limitações estruturais de sua capacidade documental"(FABRIS, 2008, p22). A matéria prima do trabalho passa a ser não a realidade, mas a percepção que se tem dela.

Trajetória Percorrida

O terceiro projeto que compunha "Metaproposta" não foi realizado. Tratava-se de *Trajetória Percorrida*, apresentado apenas como proposta, parte de um álbum de registros doado ao MAC pelo artista.

Figura 25 - Proposta de *Trajetória Percorrida*, apresentada na VII JAC (1973). Fonte: Acervo MAC/USP

Como podemos ver, as obras que compõem *METAPROPOSTA* dizem respeito à imagem, no caso fotográfica - mas não apenas, como em *Trajatória Percorrida* -, que é colocada em questão. O jogo entre realidade e ficção e transformação dos espaços, em resumo, confusão entre o registro e a imagem enquanto índice, exige do público uma postura ativa. Como o próprio artista coloca, trata-se de uma "Arte/Mental", uma "Arte-de-Cabeça", que não se realiza num objeto, mas se constrói na imaginação, num jogo entre imagem fotográfica e produção imaginária. O revelado e a possibilidade se confundem, numa resultante que questiona o sigilo do que é, pelo que pode ou não ter sido.

1974 - PROSPECTIVA '74 (MAC/USP)

Como o próprio nome indica, "prospectiva" é uma exposição que busca reunir artistas e linguagens que apontam, juntamente com uma leitura da realidade que se configurava naquele momento, para uma evolução, ou até revolução, dos meios tecnológicos, e consequentemente das formas de expressão e de compreensão do mundo. Escreve Julio Plaza na introdução do catálogo da exposição:

PROSPECTIVA '74 existe como processo e não como instituição.
 PROSPECTIVA '74 coloca em evidência o aspecto semiológico vs. estético de produção artística atual.
 PROSPECTIVA '74 coloca uma série de propostas que vêm contribuir forte e objetivamente para a valorização da IDÉIA na arte, perdida pela valorização desta como objeto de consumo.
 PROSPECTIVA '74 codifica uma atitude ou pensamento de PROSPECÇÃO, manifesta qualitativamente e quantitativamente no mundo de hoje pelos artistas não inseridos nos circuitos de consumo convencionais.
 PROSPECTIVA '74 é uma mostra na qual os artistas estão unidos por uma problemática comum e um idêntica visão da realidade: CONTINUIDADE vs. CATEGORIAS.
 PROSPECTIVA '74 reúne várias centenas de trabalhos de artistas que trabalham e pesquisam MULTIMEDIA.
 PROSPECTIVA '74 tem sido possível graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que têm demonstrado um espírito de cooperação e de autogestão, só possível quando existe o conceito de INFORMAÇÃO e não o de mercadoria.
 PROSPECTIVA '74 mostra o trabalho em processo destes artistas (PLAZA in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974a).

A Prospectiva '74 foi fruto de um enorme esforço de se reunir os trabalhos de artistas engajados na concepção de arte como linguagem, escapando à não apreensão de alguns artistas da proposta inovadora, como ocorrido em exposições mais abertas, como a 6ª JAC. A Prospectiva '74 foi pensada como uma exposição adequada à realidade cultural da época. Tensionando os limites tradicionais da arte objetual, a exposição pretendia pontuar de forma contundente, como escreve Zanini no mesmo catálogo, que "[...] a exploração de múltiplos canais da comunicação tecnológica é a característica fundamental da arte dos anos '70[...]" (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974a). A preocupação constante de explicitar as relações entre arte e sociedade, produção artística e o tempo em que é produzida, levam a um investimento de energias numa senda muitas vezes não compreendida pelo público em geral. O Museu como espaço criador e de trocas, contando com a participação de artistas ativamente em sua formulação, gera um *locus* de intercâmbio de pesquisa, ideias e experimentações

impossível de existir, como coloca Plaza, "nos circuitos de consumo convencionais". Há, no caso do Museu, uma perspectiva solidária, um esforço em se compreender o mundo em vias de formação - esta nova sociedade - entendendo que a arte é um veículo de conhecimento e discussão. Configura-se, assim, com clareza cada vez maior, a posição do MAC/USP, exprimindo em suas propostas a reunião de artistas e pensadores investidos de problemáticas comuns.

A convite de Julio Plaza, Gastão de Magalhães expõe duas sequências fotográficas que tiveram sua origem na 6ª JAC. As ações que naquele momento compunham uma constelação de ações, foram então organizadas e transformadas agora num registro fotográfico de autoria de Magalhães. Recebem os títulos: *Atividade Operacional/Deslocamento* e *The box - In/Out the cube*. A primeira, composta por dez fotografias em preto e branco, 50x60cm e a segunda, quatro fotografias em preto e branco, também de 50x60cm. Oito das dez fotografias de *Atividade Operacional* foram doadas ao MAC/USP pelo artista e fazem parte de seu acervo.

Figura 26 - Fotografia e descrição da obra *Atividade Operacional/Deslocamento*, apresentada na Prospectiva '74 (1974).
 Fonte: Álbum doado pelo artista - Acervo MAC/USP

Figura 27 - Fotografia da obra *The box - In/Out the cube*, apresentada na Prospectiva '74 (1974). Fonte: Álbum doado pelo artista - Acervo MAC/USP

Magalhães, neste momento, se reapropria daquilo que havia sido apresentado com sentido totalmente diverso, pois fazia parte do contexto da 6ª JAC, e ressignifica as ações que possuíam um sentido muito maior, num registro fotográfico que questiona a "noção estabelecida de Arte". Coerente com a proposta da Prospectiva '74, a imagem fotográfica remete a uma ação e a uma situação não presentes, mas apenas iminentes. Como diz o texto que acompanha a menção ao artista no catálogo, trata-se da "exibição dos determinantes básicos da ocupação espaço/temporal". Um registro não só de uma ação, mas de um contexto de ruptura. Assim como as outras obras presentes na exposição, uma mostra do trabalho em progresso de inúmeros artistas - não uma obra inacabada, mas uma experimentação de linguagem em andamento.

É nesta mesma exposição que Valcárcel Medina, artista conceitual espanhol, exhibe *Uma Obra Permanente*. Segundo Magalhães, é a partir daí que começa a se

estabelecer uma rede de trocas, que fará com que ele, assim como outros artistas, enveredem pela Arte Postal. Medina dispõe, em uma caixa de madeira, cartões de identificação com seus dados e endereço na parte de cima do cartão, e na parte inferior, um espaço para ser preenchido pelo público e enviado pelo correio ao artista na Espanha. A partir de então, os endereços postais de diversos artistas estavam disponíveis para a rede internacional de arte postal que contava com outras iniciativas de conexão entre artistas, como a *Rede (Net)*, desenvolvida pelos poloneses Jarosław Kozłowski e Andrzej Kostołowski (1971-72), um tipo de manifesto enviado a artistas de todo o mundo, convidando-os a trocar ideias para além do sistema de galerias vigente à época.

MAGALHÃES
Apellidos / Nome / Surnames / Familiennamen		
Gastão de		
Nombre / Prénom / Name / Vorname		
ARTISTA PLASTICO	21	
Profesión / Profession / Beruf	Edad/Age/Alter	
R.Mario Maglio 488-A	BRASIL	
Domicilio / Domicile / Address / Anschrift		
SÃO PAULO -		
Localidad / Localité / City / Ort		Pais / Pays / Country / Land
A exibição imaginária da "TRAJETORIA PERCORRIDA"		
Observaciones / Remarques / Remarks / Bemerkungen		
pela carta. PROPOSTA / OBRA-DE-ARTE		

Figura 28 - Imagem da obra *A exibição imaginária da 'TRAJETÓRIA PERCORRIDA' pela carta*, apresentada na exposição "Image and Words", no CAYC (1977). A ficha é preenchida por Magalhães a partir da obra de Medina, *Uma Obra Permanente*, de 1974. Fonte: Arquivo MAC/USP

1974 - 8ª JAC (MAC/USP)

A Jovem Arte Contemporânea de 1974 começa com um porém. Devido ao enorme dispêndio de energia endereçado à Prospectiva '74, realizada menos de três meses antes, ela sofreu uma redução em comparação às propostas da 7ª JAC. Uma edição única e curta, contando com a participação de um número menor de artistas. O foco da exposição era a arte expressamente conceitual. Nas palavras do diretor do Museu, Walter Zanini,

Dentre o material enviado, decidimos programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de idéias que é evidentemente um pouco fragmentário. [...] Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico. [...] A implicação crítica que caracteriza as dimensões de sua investigação, seja ela circunscrita ao fato artístico ou de desenvolvimento no que é amplamente universal, provoca a substituição do posicionamento tradicional do receptor da mensagem pelo de sua participação inter-ativa no processo. Trata-se pois de uma busca da objetividade que resulta de intermitente reconstrução mental provocada por densa atividade dialógica (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974b).

Ao mesmo tempo, é curioso que numa apresentação tão breve da exposição, Zanini ressalte a quase que completa falta de atenção a este tipo de manifestação:

Uma arte por excelência das relações humanas? Todavia, por ora - e tão fortemente no Brasil - sua prática é o da inevitável minoria, no sentido do artista e naturalmente mais ainda no sentido do público. O panorama ao largo é o do comportamento acadêmico dos artistas, muita indiferença a problemas próprios desta parte do mundo, os salões convencionais e suas distribuições de prêmios, o comodismo das instituições, a ausência da crítica e até mesmo da cobertura jornalística (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1974b).

Magalhães ganha espaço nesta exposição e apresenta quatro trabalhos: *Paisagem Contida*; *Identificação*; *Nuvem 2-10-74* e *Nuvem/Fumaça*.

A desmistificação do ideológico, a atitude artística como um meio de comunicação no IMAGINÁRIO-EM-ABERTO; "o conceitual" como um processo conceptual de reconhecimento e identificação. A documentação da natureza como OBRA-DE-ARTE, como OBRA-DE-ARTE.

Figura 29 - Texto presente no catálogo da VIII JAC (1974).
Fonte: Catálogo da exposição

As obras apresentadas surgem como continuidade de suas investigações, presentes na 7ª JAC. Não há nenhum registro da obra *Paisagem Contida*, apenas uma breve descrição de materiais: "registro fotográfico + construção ambiental 3x(50x60)". Segundo o artista, nesta obra há a desconstrução de uma fotografia em preto e branco de uma paisagem à maneira de *Imagem Não Indicada*.

Proposta atual 30/11/74

MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA
da Universidade de São Paulo

EXPOSIÇÃO - JAC 74 MAC-USP-dezembro

Nome do Artista: MAGALHÃES, Gastão de

PROPOSTA:

A desmistificação do ideológico, a atitude artística como um meio de comunicação no IMAGINÁRIO-EM-ABERTO; "o conceituar" como um processo conceptual de reconhecimento e identificação.

A documentação da natureza e suas variáveis como OBRA-DE-ARTE, como OBRA-DE-ARTE.

MONTAGEM: a exibição de trabalhos envolvendo relações conceituais, manipuladas através de uma documentação fotográfica e ambiental.

- 1 - PAISAGEM CONTIDA
registro fotográfico + construção ambiental 3X(50X60)
- 2 - IDENTIFICAÇÃO
registro fotográfico + construção ambiental 5X(50X60)
- 3 - NUVEM 2-10-74
registro fotográfico, impressão : 60 exemplares (22X29)

Figura 30 - Proposta do projeto a ser realizado na VIII JAC (1974).
Fonte: Arquivo MAC/USP

Identificações

A obra *Identificações* remete à obra *Imagem Não Indicada*, apresentada em 1973, porém, neste caso, utiliza-se uma complexidade maior da linguagem fotográfica enquanto imagem. São cinco quadros 50x60 cm, quatro fotografias em preto e branco e uma construção em arame e pregos.

Figura 31 - Imagem da obra *Identificações* exibida na VIII JAC (1974).
Fonte: Arquivo MAC/USP

Nesta obra, Magalhães apresenta a repetição da mesma imagem e entre elas, uma imagem construída, delineando o contorno da figura retratada nas outras imagens. Não se trata mais de uma sequência progressiva de decomposição da imagem, mas de uma simultaneidade, de uma repetição que leva o público a se perguntar "afinal, qual é a diferença entre as imagens que se repetem?". Ao mesmo tempo, as fotografias trazem a duplicidade de sua imagem: o retrato é interrompido, só vemos metade de um rosto masculino. A imagem se faz completa em sua repetição - o retrato do retrato, sobreposto à frente deste homem que, por informação do artista, sabemos ser seu pai. O estranhamento causado pela sequência e pela imagem, aponta para "a desmistificação do ideológico", da imagem enquanto registro. Podemos pensar a "identificação" enquanto processo ininterrupto realizado por meio do imaginário que, evidentemente, não é apenas individual. A replicação da figura do pai do artista na mesma imagem faz com que a proposição semiológica do meio (discutindo a formação das imagens em nossa sociedade), se explicita também enquanto desarticulação da figura paterna. Se nos remetermos a Kafka em *Carta ao Pai*, as ações do patriarca nada mais são do que a autoridade/hierarquia social do mundo transposta para o microcosmo do lar. A

desintegração desta imagem fantasmagórica imediata é substituída por sua reprodução em segundo grau, constituindo sua existência derivada, impregnante, numa dicotomia entre a figura libertária e a repressiva.

Se remetermos à etimologia de *pátria*, terra paterna, num momento de pleno vigor do regime militar que possuía lemas como "Brasil, ame-o ou deixe-o", a situação geral impunha uma tomada de posição em relação à situação social instalada: o pai que se refaz enquanto ideia plena, abarca uma realidade conflituosa, silenciada, temerosa, violenta. O jogo de se completar a parte ausente da figura do pai a partir da imagem que advém de um imaginário coletivo é o processo de se delinear uma pátria fruto das contradições entre o desejo e a austera realidade política e social.

Nuvem 2-10-74

Em *Nuvem 2-10-74*, Magalhães repete uma fotografia em preto e branco de 22x29cm 25 vezes. A vigésima sexta imagem é a construção da imagem com moldagem em arame e pregos.

Figura 32 - Imagem de uma parte da obra *Nuvem 2-10-74*, exibida na VIII JAC (1974). Fonte: Catálogo da exposição

Já *Nuvem/Fumaça*, constitui-se por uma sequência de diapositivos, fotografados no caminho férreo entre São Paulo e Mogi das Cruzes. São imagens de nuvens e chaminés de fábricas às margens da linha do trem. Esta "documentação da natureza como OBRA-DE-ARTE, como OBRA-DE-ARTE ", ou seja, a possibilidade de tornar obra de arte a documentação de fenômenos cotidianos, investigada como possibilidade artística, mais uma vez traz o cotidiano como enquadramento da ação. Agora, no entanto, uma ação indireta, a da seleção, a do registro como olhar, que através de uma reorganização e apresentação no contexto artístico (o Museu), explicita-se não como captura do instante, mas como conceito. Estão em jogo os conceitos poéticos de nuvem e fumaça. Nesta relação de similitude visual e oposição de sentidos, é por fim o público que, diante das sequências, confere novos significados dentro da perspectiva de um "IMAGINÁRIO-EM-ABERTO" a ser construído. Não seria esta ação, este engajamento, parte irrefutável da liberdade que nos inspiram as nuvens?

Com estes trabalhos, Magalhães recebe uma "verba pesquisa", concedida também aos outros artistas que expunham no mesmo espaço.

1975 – Registros Fotográficos e audiovisuais (MAM/RJ)

Há um paralelo muito importante a ser traçado entre o MAM do Rio de Janeiro e o MAC/USP naquele mesmo período. Em 1975 abre-se a Área Experimental no Museu carioca. Numa inflexão entre artistas e instituição, nasce também uma perspectiva de museu dinâmico, prospectivo, voltado às novas concepções do que poderia ser o processo artístico, somado a um apoio institucional fora dos padrões.

Ronaldo Brito, na tentativa de definir as diretrizes da política cultural do MAM-RJ, nos indica o que seria o “experimental” que se queria dentro do Museu e qual deveria ser a postura deste para abrigá-lo:

A meu ver, o conceito 'experimental' liga-se necessariamente ao conjunto do patrimônio da arte como manifestação distinta da ciência e do senso comum. E em relação a esse patrimônio, a história da arte propriamente dita, que se pode classificar uma proposta experimental, ou seja, algo ainda não tentado ou cujos limites não estejam previamente estabelecidos por nenhuma escola ou teoria anterior. A contemporaneidade da proposta só pode ser medida em relação ao 'tempo' específico da história da arte. O experimental, é óbvio, não está apenas no suporte – embora pressuponha uma utilização radical e crítica dele – mas no conjunto de uma proposta. É o coeficiente de crítica, de negação das linguagens artísticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte – a sua posição e função dentro da sociedade – e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema.

Como não existe uma escola 'experimental', com características exclusivas e intransferíveis, é claro que o valor experimental dos trabalhos só pode ser aferido por uma análise rigorosa de cada caso[...] O apoio à atividade experimental por parte do MAM teria, a meu ver, reflexos positivos sobre o comportamento geral do mercado de arte no Brasil e até sobre a atitude do público em relação à arte (BRITO apud LOPES, 2013, pp.44-7).

É desse projeto que participa Gastão de Magalhães, ao expor individualmente seu trabalho no 3º andar do Bloco de Exposições do MAM-RJ, como parte da nascente Área Experimental desse museu. Através dele, ocorreram 38 exposições individuais de 1975 a 1978. Magalhães é o oitavo artista a participar deste programa.

Era a primeira exposição individual de Magalhães e reuniu uma enorme quantidade de trabalhos. Alguns já apresentados antes. Outros, ainda inéditos. A perspectiva que norteava o trabalho do artista na época é encontrada no texto de

apresentação escrito por Harumi Yamagishi (estudante formada por Zanini, muito próxima dos acontecimentos do MAC).

Esse acercamento da realidade, enriquecendo a informação, conduz o artista e o público, através da elaboração e reconstrução mental do esquema dado (reconhecimento e identificação), à procura de uma maior liberdade no 'imaginário-em-aberto'. Pretendendo, com isso, desmistificar a situação alienante da arte e do artista, acentuando e usando os aspectos cognitivos do processo e percepção ('Retrato do Artista'. XII Bienal 1973). No seu entender a manipulação do cotidiano auxilia no questionamento dos conceitos, e a atitude do artista, tornando-se um meio de comunicação, faz com que as pessoas tentem mudar a situação jogando com as informações. A arte é, portanto, 'meio de ação e de conhecimento', onde a integração, o percurso imaginário e vivencial das relações conceituais de tempo/espço surgem de uma experiência vital e conscientizadora. A arte deixa de ser um objeto passivo de contemplação tornando-se o próprio processo mental, vivencial e contemporâneo (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1975).

Na exposição, Magalhães reapresenta as sequências "The Box" e "Atividade Operacional/Deslocamento", "Retrato do Artista", "O Canto", "Imagem Não Indicada", "Identificações" e "Nuvem/Fumaça". Além destas obras, há também a apresentação de documentações fotográficas e construções ambientais; "Horizonte Visível - Interferência" (em que paisagens tem sua imagem subtraída, restando a construção em arame e pregos da linha do horizonte); "Transmutação/Luz Vaga - Ambiguidades" (em que fotografias da lua se confundem com fotografias de postes de luz"; alguns audiovisuais, gravados em Super 8; e o trabalho "This is Art" (uma série de três fotografias que apresentam um rosto masculino com as letras "A", "R" e "T" na boca).

As obras que não aparecem em outras exposições, anteriores ou posteriores a 75, não puderam ser precisamente descritas nem apresentadas, já que não há documentação a seu respeito, mas apenas o relato do artista em entrevista.

Sob outra perspectiva, é interessante notar a presença de Magalhães nesta instituição assim como no MAC/USP, constituindo, enquanto artista, novas possibilidades de atuação dos museus. Esta questão é extremamente pertinente e contemporânea, como bem aponta Frederico Coelho.

Atualmente, grandes museus estão sendo inaugurados no país e, até onde observamos, além de uma tendência ao museu como espaço temático de saber e entretenimento (futebol, arquitetura, ciência, língua, música, etc.), os espaços destinados às Artes Visuais continuam enfrentando os mesmos desafios do MAM em 1975, seja no que diz respeito ao papel ativo do artista em seu cotidiano, seja no manejo dos limites do que pode ou não ser experimentado em um espaço institucional (COELHO apud LOPES, 2013, p.11).

É especialmente interessante o relato do artista sobre esta exposição. Diz ele:

O que acontece é que eu vou para o Rio de Janeiro com a proposta de tentar formar um grupo e tentar fazer uma apresentação, de pegar um grupo de São Paulo, de arte conceitual e de arte conceitual no Rio e fazer uma proposta para o MAC... mas não houve interesse deles. E disso, eu não sei porque, eu entro em contato com o Roberto Pontual [...] e aí eu vejo que já havia um espaço de criação que eles [MAM/RJ] chamavam de Área Experimental, que já tinha uma programação com essa ideia que eu estava tentando fazer no MAC. Eu pergunto então quem era o diretor, crio coragem, bato na porta e eu tinha levado pouca documentação, mas que para aquela época aquela documentação naquele nível já bastava. Eu entro em contato com o diretor e peço a viabilidade do espaço expositivo... e ele, na mesma hora - ele já conhecia mais ou menos de falar, porque o Zanini tinha ligação com o Rio de Janeiro, com a Anna Bella Geiger, que tem [contato] com o Pontual, então vai se cruzando [...]. Um pouco é sorte [...]. Tanto é que, naquele momento que eu estava falando, o Cildo Meireles ia ser a próxima exposição e ele já marca a minha para depois do Cildo! Ele mesmo fala, isso daqui está parecendo feira, eu nunca fiz uma exposição tão rápido. Eu não tive como negar, mesmo sem ter grana... ele me arruma uma exposição no Rio... como é que eu ia fazer essa estrutura de levar a exposição para o Rio, transporte, montagem e tudo. Mas eu não podia abrir esse jogo para ele ali, então eu aceitei a proposta... eu tive menos de um mês para fazê-la (depoimento pessoal)¹⁴

¹⁴ MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães: depoimento*. [Jun. 2014]. Entrevista concedida ao autor.

1976 - Aquisições e Doações Recentes (MAC/USP)

A compreensão do Museu como articulador prospectivo, significa também a preocupação com uma memória a ser construída. A instituição enquanto agente legitimador de discursos e práticas possui a função ativa de perenizá-los a partir da incorporação de obras em seu acervo. Nesse contexto, tratava-se de adquirir não apenas objetos, mas também de selecionar a documentação adequada, para que pudessem ser preservados processos em andamento e as experimentações que tanto fomentava. Assim, as aquisições e doações recentes constituíam também uma exposição deste novo acervo, reafirmando as práticas recentes do Museu através da exibição.

Como escreve Zanini, oficializando o caráter das aquisições, doações e da própria exposição,

As peças do conjunto referem-se a diversificadas tendências e situações da arte contemporânea, a artistas de gerações diferentes e de várias nacionalidades. É da natureza deste tipo de exposição, a carga múltipla de seus níveis de significação.

Suas características mais importantes são, de um lado, o âmbito dos trabalhos envoltos na estruturação estética que determinou movimentos históricos da arte contemporânea e desdobramentos recentes; de outro, uma série de elementos atuais que assinalam a funcionalidade da linguagem como comunicação da ideia (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1976).

Gastão de Magalhães, neste momento, enquadra-se nesta última situação. É adquirido pelo museu o trabalho *Circulação Postal*, composto por cinco fotos sequenciais em preto e branco, de 24x18cm cada uma. No entanto, no Museu existem apenas duas fotografias desta série.

Figura 33 - Fac-símile da obra *Circulação Postal* apresentada na exposição Aquisições e Doações Recentes, na sequência indicada pelo artista (1976). Fonte: Acervo MAC/USP e Arquivo Fundação Bial

Figura 34 - Texto explicativo da proposição *Circulação Postal*, impresso em documento enviado pelo artista ao Museu (1976). Fonte: Arquivo MAC/USP

Este momento marca a participação de Magalhães no circuito informal da arte postal. Sendo de simples reprodução e prática circulação, as imagens poderiam transitar irrestritamente, sem necessitar do suporte institucional museológico para a troca de ideias entre artistas e interessados nas novas discussões sobre o mundo, sobre a arte, sobre as novas linguagens, experimentações e tecnologias da comunicação. Era também uma maneira menos arriscada de circular informações, levando-se em conta o contexto mundial da época, muitas vezes repressivo, principalmente dos países periféricos, que,

por isso mesmo, tinham pouco espaço institucional nas grandes exposições internacionais.

A utilização dos correios como meio de circulação, de trocas e de exibição vem ao encontro da desmaterialização dos objetos de arte, que se tornam por isso mais facilmente distribuídos enquanto formas de comunicação. Dessa forma, eram evitadas diversas armadilhas institucionais, tornando eficiente a disseminação de proposições para além dos locais tradicionais de exposição - o que significaria ter de passar pelo crivo de uma determinada narrativa histórica que as legitimasse. Ainda que essa perspectiva de desmaterialização não se realize por completo, afinal temos diante de nós documentos, fotografias, carimbos, livros etc., estes formatos priorizavam a concepção, o processo ou a ideia, configurando assim uma linguagem que pudesse circular com grande facilidade.

O trabalho, como descreve o artista, é também a "exibição imaginária da trajetória percorrida pelos cartões postais", como uma viagem mental que se depara com processos chave das transformações do país. O que vemos em *Circulação Postal* é, ao mesmo tempo, a construção de um "imaginário-fechado", instituído pela história e pelo planejamento, característicos de nossos anos dourados: a bandeira, o metrô, o índio (como valorização da riqueza 'natural' e não aquele massacrado pelo avanço do progresso), a catedral de Brasília e o fluxo de automóveis nas avenidas ao redor do Ibirapuera. O Brasil enquanto progresso de uma história única, rumo ao desenvolvimento, impregna de imagens não contraditórias a linearidade do caminho da modernização. A subversão contra o braço de ferro do Estado se dava no plano das imagens e, mais profundamente, na leitura da narrativa que lhes confere significado. O Estado, atuante também sobre a circulação das imagens da nação impunha um discurso, cujo único risco era o da contradição que poderia surgir a partir do confronto com a parte oculta desses índices. Reside nesta possibilidade de recomposição das dimensões perdidas pela fotografia, das situações registradas, o convite do artista ao espectador para construir esse percurso imaginário, para além do itinerário geográfico.

1976 - Eighteen Modern Artists from Brazil (MAC/USP)

Alguns meses depois, no mesmo ano de 76, o MAC/USP estabelece uma parceria com a Galleria Spazio Alternative 2, em Montecatini Terme, Toscana, Itália. Envia obras de dezoito artistas, expoentes das novas investigações e com participação relevante nas últimas atividades do Museu. Escreve Zanini no folheto de apresentação da exposição:

O Museu de São Paulo escolheu enviar exemplos de trabalhos de dezoito artistas que se ligam por traços em comum na aplicação crítica de sua sensibilidade. Sua investigação é direcionada a novos níveis de conteúdo para a comunicação da arte. As diferentes mensagens confrontadas envolvem, a princípio, aspectos da aproximação entre arte e realidade concreta, formulados através de métodos de trabalho que se afastam das prescrições estéticas inerentes à unicidade da obra de arte tradicional. Dentro do contexto das multimedia, experimentando tudo, do áudio-visual às imagens e textos impressos, estes artistas, assim como outros de seus colegas no Brasil, demonstram uma linguagem de relevância internacional da qual trazem, às vezes, mais fortemente características dela subjacentes do que o que seria apropriado às suas fronteiras nacionais (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1976b, tradução nossa).

O MAC, como instituição catalisadora de ideias e artistas, procura também estabelecer relações com instituições em outros países, fortalecendo os vínculos desta rede de arte conceitual, que não encontrava grandes espaços nos meios tradicionais da arte. Zanini percebe a necessidade de se colocar em contato direto e imediato com outras instituições, notando o caráter transnacional do mundo que se afirmava e, assim, consequentemente, desta arte que nele se inscrevia. Esse esforço se constituía num ambiente em que o local e o internacional pareciam poder imbricar-se sem contradições, talvez por influência, por exemplo, da ideia de McLuhan de uma 'aldeia global' a ser construída pela rede de comunicação que se estabelecia com as novas tecnologias. Mas esta relação não deixava ainda de ser problemática, como podemos ver nesta obra de Magalhães.

Participaram desta exposição *Circulação Postal*, mas também *This is Art*, três fotos em preto e branco, 24x18cm cada uma.

Figura 35 - Imagem da obra *This is Art*, apresentada na exposição "Eighteen Modern Artists from Brazil", impressa em documentação enviada pelo artista ao Museu (1976). Fonte: Arquivo MAC/USP

Este trabalho incorpora a palavra na imagem, ou cria a imagem a partir da palavra, inspirando-se na poesia concreta. A letra como bloco construtivo alicerça o sentido e explicita a construção concreta do significado ou da legitimação. "Isto é Arte", uma metalinguagem: é arte aquilo que se diz ser arte. Mas no caso, um dizer calado e anônimo. As letras "A" e "T", segundo o artista, eram de cor amarela, enquanto o "R" era verde. Ao mesmo tempo, vemos formar-se a palavra *art* e não 'arte'. Este jogo de sentidos evidencia a preocupação com as questões de caráter local numa negociação de identidades diversas, criadas em meio a um processo internacional que discute o próprio estatuto da arte, enquanto produção universal - porém, descrita quase soberanamente em língua inglesa.

1976 - Novos e Novíssimos Fotógrafos

Ainda em 1976, acontece no MAC/USP a exposição "Novos e Novíssimos Fotógrafos", com curadoria de Harumi Yamagishi. Magalhães participa com a obra *This is Art*, porém com 3 diapositivos em cores. Consciente de seu trabalho, o artista tem claro não ser um fotógrafo. Participa da exposição, pois ela traz uma proposta distinta de uma coleção de fotografias como registros poéticos da realidade. Nas palavras de Yamagishi, na introdução do catálogo da exposição,

Na atual manifestação verifica-se a exploração do aspecto característico e inerente do próprio procedimento instantâneo de registro da fotografia ou ainda aparecem fotomontagens e fotos retrabalhadas utilizadas essencialmente para a transmissão de conceitos, extrapolando o nível exclusivamente estético. A foto não se situa no plano da arte pela arte mas se enquadra no âmbito das outras multimedias, relacionada com a informação e a comunicação. A colocação de questionamento, de investigação, de confrontações, de denotações, de analogias, de reflexões, ao nível da crítica, através da imagem fotográfica, predomina nos trabalhos aqui apresentados (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1976c).

Podemos notar que o Museu, de maneira geral, voltava suas atividades e dedicava-se intensamente à apreensão e exibição desses processos multimídia - no sentido de multi-meios -, às vezes fragmentados na busca e nas experimentações do meio como linguagem. Esta linguagem seria a mais apropriada para o questionamento, para a discussão e para a troca de ideias sobre a situação geral da cultura mundial, incluindo-se aí, os impactos sobre a sensibilidade das transformações tecno-espaco-temporais. Havia, no Museu, o ímpeto de se tornar um lugar de efervescência, onde pudessem se cruzar e se potencializar esses tipos de prática, inclusive reconfigurando o que se poderia entender por museologia.

1976 - Bienal Nacional (Fundação Bienal)

A Fundação organiza durante os anos de 1970, 72, 74, 76 e 78 o que seriam as Pré-Bienais, que ajudariam em alguns casos a selecionar os artistas que participariam das Bienais Internacionais. Essas exposições passaram a assumir outro papel, principalmente por conta do boicote feito por artistas a partir da Bienal de 1969, devido à discordância em relação à censura instalada pelo regime militar.

A Bienal Nacional de 76 seria, em 78, substituída pela Bienal Latino-Americana. Seria portanto a última edição dessa exposição, o que lhe trouxe peculiaridades. Como uma espécie de despedida e atestando a qualidade do material recebido para a triagem, a Bienal decide expor todas as obras inscritas, sem exceção, fornecendo uma visão do espectro artístico, a mais abrangente possível.

Magalhães participa desta edição com as obras "Circulação Postal" e "Caixa de Art-icul-ações".

"Circulação Postal" possuía uma ordem na sequência das imagens, além de possuir uma configuração expositiva específica.

Figura 36 - Fac-símile da obra *Circulação Postal*, exibida na Bienal Nacional (1976)

As "Caixas de Articulação" eram cubos de 36x41x29cm, com a impressão fotográfica, em cada um dos lados, de uma das imagens de "This is Art", mais uma imagem de "Circulação Postal", na qual temos um rosto coberto pela imagem da bandeira do Brasil. Essas caixas podiam ser manipuladas pelo público.

Figura 37 - Imagens da obra *Caixas de Art-icul-ações* apresentada na Bienal Nacional (1976). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Nelas, a série fotográfica ganha dimensão escultural numa sequência que pode ser fisicamente reconstruída, reproduzindo o efeito de concretude das letras "A", "R" e "T" de *This is Art* na concretude das imagens que formam literalmente blocos a serem manipulados (à maneira dos brinquedos infantis), atestando uma materialidade primordial como elemento construtivo de sentidos. É também um convite ao público que encontra o trabalho ao ar livre, no exterior do edifício, dialogando com os objetos do cotidiano.

1977 – Metarte (Galeria Arte Global)

O ano de 77 se inicia com a exposição individual "METARTE", realizada na Galeria Arte Global, subsidiária da Rede Globo. A Galeria era presidida por Franco Terranova, a partir do Rio de Janeiro, e tinha como diretor executivo Raquel Arnaud, em São Paulo, onde se localizava a galeria.

A galeria tinha por perspectiva divulgar artistas consagrados e jovens (dos quais Magalhães foi o primeiro ligado a uma arte de vanguarda), apresentando as exposições em horário nobre na televisão. Porém, como informa Arnaud, não havia venda de obras na galeria. A cada exposição, uma obra era doada à Fundação Roberto Marinho e fazia-se uma tiragem de algumas cópias de um trabalho para que o público pudesse comprá-las a preços acessíveis.

Como podemos ler na apresentação do catálogo,

Há, nas galerias, um caráter de acesso ao 'establishment' - inclusive mercadológico - que entra em contradição com a natureza continuamente experimental, pesquisadora, contestatória, de todas as vanguardas.

Contudo, o próprio trabalho agora reunido por Gastão revela que seu objetivo não é o acesso a esse 'establishment', através de um adocicamento de ideias ou uma acomodação de arroubos juvenis. Seu raciocínio permanece claro: 'Não há, praticamente, no Brasil, galerias como uma identidade cultural. Preciso de chegar a uma delas como forma de me propiciar. Se não, posso criar, produzir, mas não mostrar'. E o **ser visto** permanece, apesar de tudo, como um componente essencial do processo dialógico sobre o qual repousa, por natureza, a obra de arte (GALERIA ARTE GLOBAL, 1977).

Além de reapresentar alguns trabalhos, Magalhães desenvolve outros especificamente para essa exposição. São eles *Circulação Postal*, *Caixas de Articulação* e o vídeo *This is Art*, e as obras inéditas *Travessia do Túnel* (uma sequência fotográfica composta por nove imagens fotográficas preto e branco, 12x12cm); *Memory* (outra sequência composta também por nove imagens fotográficas preto e branco, 50x50cm); e *O Canto* (incluindo, além de fotografias, desenhos e maquete, diferentes de *O Canto* de 1973).

Figura 38 - Fotografia do vídeo *This is Art*, apresentado na exposição METARTE (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Travessia do Túnel

Figura 39 - Imagem da obra *Travessia do Túnel*, apresentada na exposição METARTE (1977). Fonte: Catálogo da exposição

Em *Travessia do Túnel*, vemos o artista se deslocando no interior de um túnel. Esta sequência fotográfica lembra o *Auto-enterro* de Arnatt, mas, diferentemente deste, o artista se desloca num ir e vir que lembra o andar especulativo de alguém que se locomove no espaço, o como que transitando em suas ideias. Ao mesmo tempo, registra o simples ato de travessia de um túnel. Talvez a sequência se aproxime mais da proposta de Peter Hutchinson em *Nuvens Dissolventes*, de 1970.

Figura 40 - Imagem de *Nuvens Dissolventes*, de Peter Hutchinson (1970).
Fonte: <http://artnet.com>

Hutchinson insere uma legenda na sequência, onde afirma que a dissolução da nuvem, destacada pelo quadrado na fotografia, é fruto de três minutos de concentração de energia prânica através da respiração, o que, segundo os princípios do Hatha Yoga, seria capaz de dissolver uma nuvem. O texto acrescenta uma dimensão à imagem, fazendo com que vejamos não apenas o registro de uma nuvem que se esvai, mas indiretamente também o de uma energia que é concentrada no corpo do artista e produz (se acreditarmos no que diz o artista) o fenômeno registrado. Tendo a fotografia como índice do processo de dissolução da nuvem, o trabalho se realiza mentalmente, ao ser fruto de uma ação meditativa.

Mas a obra de Magalhães, além de captar a realidade sob forma sequencial, demonstrando a preocupação pelo processo em detrimento da matéria (FABRIS, 2008), a situação do artista ao atravessar um túnel que leva à avenida mais importante do país (avenida Paulista) parece possuir outras dimensões.

O asfalto, constituindo um plano horizontal claro, é espelhado pelo plano escuro das paredes e do teto. A linha de luzes é também espelhada pelas faixas de trânsito. Este é o ambiente, a natureza do qual faz parte o homem da cidade. O artista emerge do exato ponto de fuga da perspectiva da imagem. A calçada surge como uma espécie de tapete sobre o qual passa o artista imóvel. Porém, o cortejo deste movimento é feito por automóveis que passam nas avenidas que margeiam a passagem de pedestres.

O túnel é um monumento característico da sociedade moderna, urbana, que pode ser também entendido como uma espécie de templo do automóvel, onde o homem contemporâneo despende tanto tempo quanto o homem medieval passava na igreja. A banalidade da situação reverte-se na reafirmação do banal que marca a vida das grandes cidades, imersa na espacialidade de uma sociedade que se constitui (e se constrói) sobre a necessidade de circulação de mercadorias e de pessoas, de suas casas para o trabalho e vice-versa, e do consumo realizado ao longo do caminho. O homem urbano está constantemente de passagem, atravessando lugares.

O túnel, como caminho subterrâneo do qual surge o artista, parece indicar o ambiente de circulação da cultura naquele momento. Em meio ao fluxo dinâmico da cidade, o artista circula em outra temporalidade, não aquela determinada pelo ritmo alienante da produção e do consumo das mercadorias. O subterrâneo é ambiente das práticas subversivas durante o regime repressivo da ditadura militar. Mas dali escapam

sinais, chegam ao mundo mensagens, indícios das atividades que, ainda assim, querem camuflar-se, disfarçar-se, como Magalhães, que atravessa o túnel aparentemente sem se mover.

Memory

Memory traz uma sequência de nove fotografias feitas por Gastão de Magalhães, em que o artista Francisco Iñarra corta seu cabelo diante da câmera. A montagem não segue uma sequência cronológica, mas dispõe aleatoriamente partes do processo. O ato de raspar a cabeça é significado enquanto processo artístico, na conjunção do ato com a exibição de seu registro. No entanto, o título, diferentemente da maior parte de suas obras, não designa a ação fotografada, mas insere um coeficiente de sentido, ao chamar o conjunto de fotografias de "memória". O título se faz também presente em uma das imagens, onde a palavra "MEMORY" é decalcada em letra set sobre a fotografia da cabeça já sem cabelos de Iñarra.

Figura 41 - Fac-símile da obra *Memory*, apresentada na exposição METARTE (1977). Fonte: Catálogo da exposição e Arquivo MAC/USP

Podemos entender esta série de várias maneiras. A primeira é a aproximação entre arte e vida. Aproximando-se das ideias do grupo Fluxus, a ação mais cotidiana poderia ser considerada arte, no momento em que a arte é transposta para a vida cotidiana, tornando cada evento significativo de uma dimensão poética, não automática, onde a tarefa criativa não se restringe apenas à ação artística, mas pode (e deve) permear toda atividade humana.

Por outro lado, a disposição da série impõe uma ordenação lógica inevitável por parte do público, ainda que seja apresentada de forma caótica. Assim, temos um trabalho que só se efetua na mente do espectador, no momento em que ele é quem ordena o sentido do processo que aparece de forma desordenada aos sentidos. É talvez a

memória de todos, de reconhecerem o ato de se cortar o cabelo, que permita uma recombinação imaginária dos fragmentos da ação em uma imagem coesa e única, inteligível e sequencial. É instintivamente que buscamos com o olhar o que poderia ser a sequência esperada desta ação: é o homem quem produz constantemente o sentido dos movimentos, dos objetos e de seus encontros (ainda que a rigor, não possuam nenhum, como a sequência desordenada do corte de cabelo), em uma dimensão abstrata, mas que também é concreta por ser construída socialmente, uma dimensão linguística.

No entanto, ainda permanece obscuro o significado da cabeça careca, que poderia ser entendida como última imagem da ação de se cortar o cabelo, exibida com a inscrição "memória" como que nela tatuada. A memória aparece como índice de uma ausência: é memória aquilo que já não mais está, que não mais é. É a condição de uma ausência que se faz presente. Mas para ser, precisa atualizar o que fora. Imagine apenas esta fotografia, sem nenhuma outra conexão. O que poderia significar? Certamente não seria mais memória. As imagens em si não possuem memória, mas são apenas capazes de atualizar o passado no presente.

Memória nos leva a refletir objetivamente sobre o significado desta num país como o Brasil. Sendo vago, nebuloso, apagado, o passado não pode ser atualizado no presente, não pode ser reconhecido enquanto parte deste, dificultando assim um projeto de futuro. O sentido de seu resgate, tornando-o possível de ser narrado e agregado às elaborações da memória coletiva é crucial para que o nosso presente possa se fazer mais completo e compartilhado. O homem cordial de chapéu que olha desapercibido ao seu redor dá lugar ao olhar firme e determinado do homem careca que reconhece seu processo de transformação, que tem por trás de si, ou melhor, gravado em sua cabeça, uma memória que lhe dá direção.

1977 - Ainda Estou Vivo

Em abril de 1977, Magalhães envia a Walter Zanini um boletim informativo do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), que indicava o recebimento e a divulgação do projeto *A exibição imaginária da 'TRAJETÓRIA PERCORRIDA'* enviado através de carta para Glusberg (idealizador e diretor do CAYC). Segundo o artista, foi enviado o trabalho "Circulação Postal" junto com a impressão de uma espécie de portfólio (considerado pelo artista como uma obra, porém nunca apresentado como tal). Este foi o primeiro contato feito com o CAYC, o que mais tarde, resultaria no convite feito a Magalhães para uma exposição individual no Centro em Buenos Aires.

Figura 42 - Folheto informativo do CAYC enviado à Zanini (1977).
Fonte: Acervo MAC/USP

O boletim enviado a Zanini remete a uma alegria a ser compartilhada ao estabelecer um contato frutífero com o CAYC, pois a trajetória de Magalhães remete fortemente ao espírito colaborativo que a figura do diretor do MAC irradiava em suas práticas. Mas nessa correspondência há outros elementos que devemos observar. O Centro portenho possuía estreita afinidade com a perspectiva desenvolvida no Museu paulistano, incluindo até mesmo parcerias expositivas, em que artistas argentinos eram levados a exposições em São Paulo e vice-versa.

Além disso, lê-se no boletim: "Prezado Zanini, ainda continuo vivo. Gastão 30-4-77". Se atentarmos às datas, vemos que Magalhães está bastante próximo do Museu, sendo inclusive um dos dezoito artista enviados pelo MAC à exposição na Galleria Spazio Alternative 2, no ano anterior. Em 1977, em outubro, também seria realizada "Poéticas Visuais" da qual Magalhães também faria parte. Portanto, como entender os dizeres "ainda estou vivo" inscritos no boletim?

De imediato somos levados a pensar no trabalho de On Kawara que tem início em 1970, em que envia a amigos e conhecidos telegramas contendo apenas a mensagem "I AM STILL ALIVE".

Figura 43 - Imagem da obra *I'm Still Alive*, de On Kawara (1979).

Fonte: <http://www.bukowskis.com>

O telegrama, veículo para transmissão de mensagens rápidas e normalmente urgentes, no caso de Kawara é utilizado para comunicar o mais trivial dos eventos. Na verdade, não se trata nem mesmo de um evento, mas da condição fundamental da

existência: estar vivo. Neste sentido, comunicar o fato ordinário de se estar vivo, reverte seu significado. Se é comum comunicar-se uma morte repentina através de telegramas, a notícia revela uma condição em que parece absurdo estar vivo e, ainda mais, estar consciente disso, como se fosse necessário, através do outro, rememorar constantemente este fato.

No caso de Magalhães, o sentido parece ser outro. "Ainda continuo vivo" acompanhado de sua participação no CAYC, aponta para uma realidade bastante viva, em que comunicar é viver, onde a existência se efetiva na troca e não apenas no ato ontológico. Diante da realidade contraditória do milagre econômico em um país socialmente fragilizado, estar vivo é uma conquista; conquista de uma voz, de um lugar de enunciação do qual se possa ser ouvido.

1977 - Poéticas Visuais

A exposição "Poéticas Visuais" é marcada pela presença de trabalhos de mais de duzentos artistas de diversos países. Além disso, os *media* utilizados são os mais variados e algumas vezes utilizados de forma inovadora, principalmente no que diz respeito à interação palavra-imagem. Zanini apresenta assim a exposição:

Um número importante de artistas atendem a solicitação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, comparecendo a esta exposição destinada a proporcionar um novo encontro dos que trabalham nos crescentes círculos internacionais da multimedia [...].

Visando um recenseamento da atividade de artistas e organizações de artistas que se comunicam predominantemente através de circuitos inter-individuais ou cujo trabalho - embora exceções - tem poucas possibilidades de extravasar ambientes dos mais restritos, 'Poéticas Visuais' concentra-se, portanto, nos múltiplos *media* que se valem, alternada ou simultaneamente, da imagem como palavra. [...]

'Poéticas Visuais' terá um aspecto insólito. O público poderá obter exemplares em xerox da maioria dos documentos exibidos, o que a configurará também como uma *exposição portátil* (ZANINI in UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1977).

Visando intensificar a circulação da exposição para além dos círculos restritos, ela possui o caráter de insuflar novo fôlego, recolocando artistas em contato, assim como abrindo um canal mais acessível com o público, que poderia levar fotocópias de várias das obras ali presentes.

Magalhães apresenta "This is Poem", uma sequência de quatro fotografias em preto e branco.¹⁵

Gastão de Magalhães - Brasil

Figura 44 - Imagem da obra *This is Poem*, apresentada na exposição Poéticas Visuais (1977). Fonte: Catálogo da exposição

¹⁵ O artista doou uma cópia de cada uma das fotografias ao Museu em 2009, a pedido de Cristina Freire, para integrar a exposição "Redes Alternativas", 2011-12.

Em 2011, o artista envia ao MAC/USP um e-mail¹⁶ com detalhes sobre o sentido desta obra:

"This is a Poem"

Trabalho desenvolvido, dentro do campo de formação conceptualista, em 1975, durante a ocupação territorial de um Regime Ditatorial, de um Regime de Repressão.

A acção...

Ação de uma performance do artista com letras-objeto, que em determinada sequência transformam-se na palavra "POEM" (A).

O sentido da obra é considerado como uma ação no decorrer do tempo/espço. No momento da formação da operação construtiva da Poética POEM (A), tendo a própria experiência como o processo participante na criação da obra-poema.

Objetivando uma arte de articulação em direção à criação do conceito como ponto focal na preocupação temporal...

"This is a Poem" um grito silencioso.

A possibilidade concreta de recombinação das letras, aponta para uma miríade de alternativas de criação de novos sentidos. Se retomarmos o espírito do Construtivismo, a ação de se utilizar elementos crus (como a letra) para a construção de sentidos não habituais - uma construção de imaginário - se direciona à construção de uma realidade nova. Diferentemente de *This is Art*, "Isto é Poema" se aproxima da linguagem verbal, ao referenciar-se ao gênero textual, produtor de discurso, gerador de sentidos imediatos. Apaga-se o limite entre arte visual e poesia. Ambos fazem parte de um mesmo universo: a letra, a palavra, enquanto símbolo e som, são concretos e significantes, assim como os trabalhos visuais. São criações culturais e por isso sociais.

This is Poem aponta para o engajamento, para a ação afirmativa do sujeito, ainda que anônimo, ainda que silencioso, num movimento de incontinência da boca que já se incomoda em segurar o seu grito. Coincidência ou não, em 1978/79, o AI-5¹⁷, assim como todos os outros atos institucionais criados durante a ditadura militar, seria revogado.

¹⁶ Arquivo MAC/USP

¹⁷ O *Ato Institucional número cinco* é um dos 17 atos institucionais emitidos pelo regime militar no Brasil, entre 1964 e 1969 (válidos até 1979), e que se colocavam acima da Constituição do país, regulamentando os poderes e ações do Estado ditatorial. O AI-5, visto como o mais severo dos *atos* - emblema da "linha dura" do regime -, garantia ao Executivo poder de ação ampliado sobre estados e municípios, incluindo o poder de suspender os direitos políticos de qualquer cidadão e o recrudescimento da censura.

1977 – XIV Bienal Internacional de São Paulo (Fundação Bienal)

A Bienal Internacional de 1977 é norteada pela intenção de deixar "de ser um espaço de consagração para se tornar um 'espaço de experimentação'"(ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.148). Ela foi dividida em três grandes correntes: Proposições Contemporâneas, Exposições Antológicas e Grandes Confrontos. Os concorrentes eram convidados a se autotclassificar em uma destas correntes e, ainda, dentro delas, em um tema.

Magalhães se enquadra na primeira, que "[...] compreendem a produção ou as manifestações datadas de 1973 em diante, podendo ser representadas mediante qualquer linguagem ou processo de informação, por uma ou mais autorias, incluindo cinema, teatro, música;"(FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1977). Dentro dela, insere-se em "Arte Não-Catalogada", definida por "experiências e propostas ainda não codificadas pela linguagem crítica, que possam gerar novas indagações no comportamento estético"(Ibid.).

É apresentado na ocasião *Composição e Sombras*, uma instalação ambiental.

Regulamento da XIV Bienal Internacional de São Paulo - Capítulo I	
Das Manifestações - art. 2º - Item a - PROPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS	
Item a1	☐ arqueologia do urbano
Item a2	☐ recuperação da paisagem
Item a3	☐ arte catastrófica
Item a4	☐ video arte
Item a5	☐ poesia espacial
Item a6	☐ o muro como suporte de obras
Item a7	☒ arte não catalogada

ano de execução	De 1973 a 1976 realizei varios projetos de envolvimento
espacial(espacos virtuais/ilusões óticas)	PROJETO DE 75/76 *
técnicas e material de realização	O Projeto "COMPOSIÇÃO E SOMBRAS", consiste
muna pesquisa do espaço arquitetônico, tendo como suporte local (chão-parada	
e espaço aéreo)-(utilização de materiais, p.e a construção peça escultural	
sob base de madeira/ tinta suvinil e sintética/ pedra como objeto/caibro de	
pinda/ e a utilização da fotografia como forma de documentação e interferencia	
na processo de construção/montagem do projeto	"COMPOSIÇÃO E SOMBRAS".

Figura 45 - Inscrição do projeto *Composição e Sombras* para a XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 46 - Projeto/Proposta de *Composição e Sombras* para a XIV Bienal (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 47 - Esboço do projeto de *Composição e Sombras* para a XIV Bienal (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 48 - Desenho da peça escultural que compunha a obra *Composição e Sombras* na XIV Bienal (1977). Fonte: Catálogo da exposição

Figura 49 - Fotografia da montagem da exposição (1977).
Fonte Arquivo Fundação Bienal

Figura 50 - Fotografia da "Peça Escultural 'A'", parte de *Composição e Sombras* (1977). Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Figura 51 - Imagem da "Peça Escultural 'A'", parte de *Composição e Sombras* (1977). Fonte: Pôster da exposição Ocupação Topológica realizada no CAYC (1979)

Figura 52 - Fotografias de *Processo de Construção*, exibidas no espaço de *Composição e Sombras* (1977): Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Este trabalho dialoga fortemente com *Pontos de Vista*, apresentado na XII Bienal Internacional de São Paulo (1973) pelo grupo "3nós3", composto por Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okomura.

Figura 53 - Fotografia de *Pontos de Vista* - XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Fonte: <http://www.lydiaokumura.com>

Figura 54 - Detalhes de *Pontos de Vista* - XII Bienal Internacional de São Paulo (1973). Fonte: <http://www.lydiaokumura.com>

O grupo cria um ambiente no espaço expositivo, composto por diversas intervenções, todas elas produzindo ilusões óticas que re-situam o público em relação à obra, já que o deslocamento espacial do espectador produz uma variação de seu ponto de vista e, conseqüentemente, uma mudança de perspectiva em relação às intervenções. Isso faz com que o próprio público seja responsável pela criação e pela desconstrução das ilusões perceptivas, ao deslocar-se.

É importante notar, por outro lado, que há uma grande diferença entre os dois projetos, o do grupo e o de Magalhães. No primeiro, encontramos objetos que figuram no ambiente como projeções. O espaço se estende, se desdobra, se aprofunda na remissão direta a planos impalpáveis, produzidos no efeito perceptivo do *trompe l'oeil*. Magalhães, por outro lado, propõe 'peças esculturais', o que significa a criação de objetos em três dimensões. No entanto, o que podemos ver é que a ilusão ótica produzida por sua escultura de canto gera novas dimensões no próprio espaço concreto, como se estas se multiplicassem, para além das três instituídas pela perspectiva clássica, dizendo que a arte está aí para abrir novos espaços em nossa realidade cotidiana.

Além disso, o artista apresenta registros fotográficos, "como forma de documentação e interferência no processo de construção/montagem do projeto". É uma espécie de revelação do truque, uma maneira de produzi-lo, explicitando-o como processo, como uma forma de dizer que a realidade é construída e que não podemos ser enganados pela habilidade de naturalizá-la. A rocha que segura através de uma corda o caibro de madeira que subverte o vértice do canto, segura-o à maneira dos balões, fixando as representações ou derivações ao mundo do qual são fruto. Sem dele partir, ou

a ele retornar, não há sentido em se produzir arte. Ela está a ele ligada como que por um cordão umbilical.

1977 - Vídeo MAC - espaço B (MAC/USP)

As experiências da videoarte começaram a circular no Brasil a partir dos anos 1970. De maneira heroica, como coloca Zanini em "Duas Décadas Difíceis: 60 e 70", a falta de equipamentos e recursos fez aparecer algumas raras experiências entre artistas, começando no Rio de Janeiro, graças à câmera Sony de 1/2 polegada em preto e branco, comprada e emprestada por Jom Tob Azulay. Em São Paulo, surge em 1976 a oportunidade real de se trabalhar com vídeo quando o MAC/USP adquire um equipamento Portapak da Sony.

Entre os artistas deste momento inicial, estava Gastão de Magalhães. Criando um vídeo intitulado *Typology of My Body* (4'54"), Magalhães filma-se num processo de respiração meditativa e profunda, num enquadramento onde só se vê seu rosto, em grande contraste com o fundo escuro. O vídeo conta com uma trilha sonora criada com tambores, bastante pausada, que acompanha o ritmo da respiração do artista. Lenta no início, a respiração se acelera, para depois voltar a se acalmar ao final do vídeo.

Figura 55 - Imagem do vídeo *Typology of my Body*, apresentado na exposição Vídeo MAC (1977). Fonte: Coleção Vídeo MAC - Video-Arte: Primeiras Experiências (Brasil 1974-1978) - Arquivo MAC/USP

Em 1977, o MAC/USP organiza uma exposição, "Vídeo MAC", no espaço B, que contava apenas com um folheto de divulgação. Nesta exposição é exibida a fita gravada por alguns artistas com o equipamento do Museu, num pequeno evento que marca as atividades ligadas à videoarte no MAC.

A aquisição do equipamento, em 1976, demonstra mais uma vez as linhas de força que atravessavam o Museu, dirigido por Zanini. Num momento em que os

desafios eram muitos, inclusive o de se consolidar um museu prospectivo e ativo na construção da arte contemporânea num país com sérias dificuldades de incentivo e valorização cultural como o Brasil, o papel do Museu como articulador se evidencia.

Manifestamente, não se pode comparar o acesso fácil aos novos modelos de videoteipe portátil, tal como ocorre nos países desenvolvidos - onde os preços se tornam cada vez mais acessíveis -, aos obstáculos para a sua aquisição num país como o Brasil. Este assunto conota ao da escassez de estúdios experimentais até recentemente [...] Tudo não será, entretanto, senão uma questão de tempo para a disseminação desses centros de pesquisa em escala mundial (ZANINI in MACHADO, 2007, p.53).

O esforço titânico em organizar exposições - inclusive em parceria com outros museus e galerias internacionais -, estabelecer uma rede de museus nacionais (AMAB), fornecer recursos, equipamentos e espaço para a produção artística, assim como em incentivar e consolidar uma rede artística e intelectual de trocas (arte postal) e discussões (seminários) marca a perspectiva de Zanini de potencializar as condições para um novo lugar de enunciação na arte. Do ponto de vista geopolítico, não caberia ao Brasil reafirmar as referências que sempre o colocaram um passo atrás de seu próprio tempo. Era crucial dar este salto, encarando a produção nacional, em evidente diálogo com outros lugares do mundo, como afirmação de sua potente investigação/criação. Tratava-se de desatar algumas amarras que insistiam em nos submeter a uma eterna releitura tosca da canônica arte europeia/norte-americana.

O caráter político desta posição expressava-se inclusive nos laços buscados com países, neste sentido, fraternos: do Leste Europeu e da América Latina. Suspeitava-se cada vez mais do imperialismo norte-americano na composição do regime ditatorial brasileiro, apoiado pelas frações mais conservadoras da sociedade: a ruptura se processava - ainda que de forma imperceptível - contra esta hegemonia. Isso não apenas através das aproximações realizadas pelas novas redes expositivas que resultavam em possibilidades gigantescas de trocas e diálogos perenes, livres e independentes, como é o caso da rede postal que se ramificava. Devido à insistência e à valorização daquilo que era produzido no Brasil, via de regra desprezado no exterior, o aparente vazio que poderia parecer caracterizar a década de 1970, surpreendia por sua atualidade, quando houve oportunidades de intercâmbio expositivo¹⁸.

¹⁸ Como ocorrido, por exemplo, na mostra *Video Art* no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, em 1975, ou em *Poéticas Visuais* de 1977.

Gastão de Magalhães faz parte do grupo de artistas pioneiro no uso do vídeo em São Paulo. No Rio de Janeiro, nas experiências já em 1975, temos artistas como Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado. A aquisição do aparelho de vídeo pelo MAC foi acompanhada de um curso técnico para interessados na nova linguagem. Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcello Nitsche, Geraldo Anhaia Mello, além de Gastão de Magalhães, são os primeiros artistas que dividem a primeira fita gravada com o equipamento do Museu.

Como diz Arlindo Machado,

Num certo sentido, é impossível compreender a primeira videoarte fora desse movimento de expansão das artes plásticas ou de reapropriação dos processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno do audiovisual (projeção de diapositivos) e do cinema de 16mm ou Super-8 [...]. Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônico, mais adequadas a um tratamento plástico. De qualquer forma, o vídeo nasceu integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros, mas no processo criativo do artista ele nunca chegou a ser encarado com exclusividade. Às vezes, era mesmo difícil compreender os trabalhos de videoarte fora do conjunto da obra do autor. Além disso, a maioria dos primeiros realizadores logo desistiu do vídeo e partiu para outras experiências plásticas. Poucos foram os que se mantiveram fiéis aos seus princípios básicos e deram continuidade, ao longo das décadas seguintes, à tradição dos vídeos diretos, de simplicidade formal, de uso moderado de tecnologia, de inserção 'narcísica' do próprio realizador na imagem e de auto-exposição pública (MACHADO, 2007, p.17).

É importante lembrar que os artistas que utilizaram o equipamento do Museu não tinham acesso a um processo de edição, rudimentar e restrito aos funcionários do MAC, reduzido a um título e a créditos sintéticos. A câmera, neste momento, funcionava como um olho estático, diante do qual se desvelavam ações. O próprio aparelho não era manipulado, assim como também não o eram as imagens por ele registradas. Da mesma forma, a rede em que estes pioneiros estavam inseridos era bastante restrita, resumida fundamentalmente aos círculos e iniciativas diretamente vinculados ao Museu, pelo menos em seu início.

Ainda que esta geração não alcançasse objetivamente a radicalidade das gerações que a sucederiam, o vídeo era já entendido como uma linguagem bastante distinta da televisiva e que promovia um conflito (mais ou menos direto e evidente) com a lógica instalada na programação das emissoras oficiais de televisão. É apenas nos anos

1980 que surgirá uma geração, a do 'vídeo independente' (MACHADO, 2007), que, buscando sair do gueto especializado e sofisticado das artes, começa a esboçar estratégias para penetrar no universo televisivo, rompendo com suas redes comerciais, ao mesmo tempo em que escapavam da linguagem instrumental do vídeo com novas possibilidades de montagem e utilização do aparelho.

Martha Rosler afirma que a 'vídeo arte' em seus primórdios, na década de 1960, experimenta um momento utópico. Diante da insatisfação com os rumos da vida social, o vídeo surge como uma forma de crítica que buscava reposicionar a arte em meio às mídias de massa, como por exemplo a televisão. Por outro lado, a crítica incidia também sobre as próprias instituições artísticas, no que diz respeito ao objeto artístico e sua aura.

Assim, o vídeo colocava um desafio aos lugares em que a arte era produzida na sociedade, às formas e 'canais' de transmissão, e à passividade da recepção neles instituídos. Nos usos iniciais do vídeo, não estava implícita apenas uma crítica sistêmica, mas também utópica, já que o esforço não era o de entrar no sistema, mas o de transformar cada aspecto dele e - legado do projeto revolucionário das vanguardas - redefinir o sistema fora daquele existente, ao mesclar a arte com a vida social, tornando a audiência e o produtor intercambiáveis (ROSLER, 2004, p.54, tradução nossa)

Parece uma resposta não apenas à posição da audiência diante dos meios de comunicação de massa, mas também ao silêncio dos próprios artistas como produtores de uma cultura viva, frente à expansão da indústria cultural.

Como afirma Zanini,

O campo especulativo do vídeo mistura-se à substancialidade da TV na exploração da realidade. Mas sua problemática inverte o que passou a ser a necessidade de consumo do telespectador, descerra campos insuspeitados e imprevistos. Suas origens estão sensivelmente na compreensão da arte na qualidade de um fenômeno acoplado à existencialidade, como um processo de atividade, colocando-se na perspectiva dos meios mais válidos da comunicação do presente. Contraposta ao consagrado objeto de arte (ZANINI in MACHADO, 2007, p.53).

No entanto, o argumento de Rosler é o de que as artes ligadas às novas tecnologias, em especial ao vídeo, assumiram um caráter mitificado, sob forte influência das ideias de Marshall McLuhan, mescladas à contracultura que sob sua diversidade abrigava a perspectiva de "[...] libertar os sentidos, descongelando os poderes do dissenso e da revolta" (ROSLER, 2004, p.75, tradução nossa). Para ela, a aceitação de que o artista possui uma habilidade quase xamânica e natural de "tornar tangível e submete ao escrutínio as inomináveis dimensões físicas das novas experiências" (MCLUHAN apud ROSLER, 2004, p.78, tradução nossa) (como 'a antena da raça'),

obscureceu a compreensão do real poder dos meios de comunicação de massa. Diante do impulso da revolução do desejo e da imaginação no poder, podemos perceber em Magalhães o objetivo de transformar o cotidiano pela arte. O que ficará claro mais tarde é que a transformação poética da realidade através das novas possibilidades de se ver o mundo trazidas pela arte, não é suficiente para se contrapor à objetivação dos poderes em jogo que constituem o próprio meio material e simbólico em que este novo cotidiano (ou cotidianidade¹⁹, como o chamaria Henri Lefebvre) se instala.

Por outro lado, o advento do equipamento de vídeo portátil traz significativas possibilidades de criação.

Teria a tecnologia mudado os atores que estão em última análise no controle da produção e do consumo da atividade cultural? Se a extensão deste impacto é questionável, a democratização da fotografia e do vídeo, sua rápida e barata reprodutibilidade, [...] desafiam o poder institucional e o privilégio ligado à produção pública de imagens (HALL; FIFER, 1990, p.15, tradução nossa).

O Portapak, criado pela Sony em 1965, possibilitava a produção de vídeos em preto e branco com áudio, de qualidade razoável, sendo a primeira maneira prática de se poder gravar fora de estúdios sem utilizar películas. Este equipamento surgia como possibilidade de finalmente se conseguir produzir algo que até então esteve cercado pelas mãos das emissoras de televisão. O vislumbre de alcançar um público infinitamente maior e de forma mais eficiente reafirmava a ideia de que a arte, mesclada à sociedade, precisava se comunicar em um mundo cerceado, quer pelos poderes autoritários da política, quer pelos grandes agentes da indústria cultural. O vídeo representava de fato uma possibilidade de transformação ampla. Porém, rapidamente absorvidos os novos usos artísticos do vídeo, a questão se colocava, assim como antes, no veículo da comunicação que ainda assim permanecia sob o domínio dos grandes meios (TV). O formato televisivo carecia então da própria televisão para transmitir. Ao

¹⁹ Grosso modo, a cotidianidade se expressaria enquanto desencontro entre o pensar e o agir, o que exigiria pensar-se o cotidiano de forma crítica, pois é nela que encontramos a re-produção das relações de produção na vida do dia a dia. O cotidiano, neste sentido, seria a centralidade que existe apenas na modernidade, pois é fruto da classificação das necessidades do vivido (conjunto de experiências sociais práticas e imediatas dadas no real e na realidade cotidianas), aliada ao consumo programado/dirigido que satisfaz tais necessidades. "O cotidiano deixou de ser *sujeito* para se tornar *objeto* [...] o cotidiano torna-se objeto de todos os cuidados: domínio da organização, espaço-tempo da auto-regulação voluntária e planificada. Bem cuidado, ele tende a constituir um sistema com um bloqueio próprio (produção-consumo-produção). Ao se delinear as necessidades, procura-se prevê-las; encurrala-se o desejo. A cotidianidade se tornaria assim, a curto prazo, o sistema único, o sistema perfeito [...]" (LEFEBVRE, 1991, pp. 68 e 82). Ao mesmo tempo, esse cotidiano que parece suprimir o homem, tornando-o mero agente de reprodução da acumulação capitalista, representa o fundamento que possibilitaria outras formas de existir, pois a crítica ao cotidiano é também uma crítica à modernidade e suas formas de instituição.

Museu como articulador coube executar este canal através de exposições cujo intuito fundamental não era meramente exhibir, mas fazer comunicar numa rede de trocas.

Pano de fundo das experiências pioneiras da videoarte no Brasil, a arte internacional e as condições específicas da cultura brasileira combinavam-se num meio social marcado pela aparente prosperidade da primeira década da ditadura militar, iniciada em 1964. A televisão na ditadura tornara-se um fator de integração nacional e um meio de legitimação do poder discricionário. Para uma sociedade onde a mídia televisiva confundia-se com o cotidiano não era estranho, portanto, como parte da crítica e dos artistas da época supunha, o uso poético-crítico desse meio pelos artistas do país (COCCHIARALE apud MACHADA, 2007, p.67).

O vídeo de Magalhães, *Typology of my Body*, remonta ao trabalho "tipológico" como um estudo analítico ou um sistema de classificação baseado em tipos. A ideia por trás da tipologia é que as coisas podem ser agrupadas por sua aparência, revelando outras características que tenham em comum detalhes e singularidades que passariam despercebidos quando observados os tipos isolados. Bernd e Hilla Becher utilizaram o termo "tipologia fotográfica" em 1957 e deixaram um legado, inclusive de estudantes, do estudo tipológico nas décadas seguintes, destacando através da frieza do olhar, a riqueza dos objetos e situações que nos circundam.

Figura 56 - Imagem da obra *Torres de Resfriamento*, de Bernd e Hilla Becher (1972). Fonte: <http://media.mutualart.com>

Nesta chave de compreensão, "tipologia do meu corpo" surge quase como um paradoxo, pois não há objetos em comum, senão a unicidade do corpo em questão. Se pensarmos na respiração como processo sequencial, cada inspiração e expiração se

coloca em relação comparativa com a anterior, formando assim uma tipologia respiratória em movimento de um corpo. A tipologia dos Bechers colocava em relação construções industriais, erguidas com uma surpreendente preocupação com seu design, explicitando como se relacionavam no espaço e no tempo, umas com as outras - assumindo em suas imagens o ponto de vista mais objetivo possível. Fazendo a analogia com o trabalho de Magalhães, vale lembrar, feito em vídeo e não em sequência fotográfica, é possível conceber a respiração transformada em conceito e em objeto analisado. É a própria concepção do corpo e sua presença no mundo, fazendo-nos lembrar da *body-art* que aparecia nascente nesse momento, que é colocada em questão. A respiração como símbolo da vida. A vida como relação e ação. O que significa estar vivo nesta sociedade?

Ao mesmo tempo, *Typology of my Body* parece se aproximar muito do que Rosalind Krauss chama de 'estética do narcisismo'. Ela inicia esta discussão a partir da análise da mídia/meio ('medium', entendido também como um receptor humano de comunicações vindas de uma fonte invisível, remetendo ao uso da palavra na parapsicologia, por exemplo). Diz ela:

São então esses os dois aspectos do uso cotidiano de 'medium' que são sugestivos para uma discussão sobre o vídeo: a recepção e a projeção simultânea de uma imagem; e o uso da psique humana como canal. Isso pois muitos dos trabalhos produzidos na curta existência da videoarte usaram o corpo humano como seu instrumento central. No caso dos trabalhos em teipe, normalmente encontramos o corpo do próprio artista-praticante. No caso das videoinstalações, temos quase sempre o corpo do interlocutor-espectador. E não importa qual o corpo escolhido para a ocasião, há mais uma condição que está sempre presente. Diferentemente das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo - produzindo um retorno instantâneo. O corpo, dessa forma, está como que centrado entre duas máquinas que são a abertura e o fechamento de um parênteses. O primeiro deles é a câmera; o segundo é o monitor que reprojeta a imagem do executante ('performer') com a imediatez de um espelho (KRAUSS, 1976, p.52, tradução nossa).

Este parênteses ao qual se refere Krauss, do qual o corpo no vídeo não consegue escapar, é o que a autora chama de 'presente colapsado', ou seja, "[...] um tempo presente que está completamente rompido de um sentido com seu próprio passado"(Ibid., p.53), recortado da história, onde se está cercado apenas por si mesmo. Este aprisionamento da imagem do corpo, divide-o e duplica-o em sua reflexão especular realizada através da exibição do vídeo. Porém, esta divisão entre o sujeito (gravado) e o objeto (exibido) é apagada de forma ilusória, colocando entre parênteses o

próprio objeto. A atenção é desviada de um objeto exterior (o vídeo e o equipamento eletrônico) para investir diretamente na situação psicológica ali apresentada, na própria autoimagem. Esta é então a estética narcisística que seria característica do vídeo, que isola a própria projeção do sujeito de um mundo objetual, ou dito de outra forma, que reitera a atemporalidade da repetição no lugar da temporalidade da mudança. Assim,

[...] a bobina de realimentação do vídeo parece ser o instrumento de uma dupla repressão: através dele, a consciência da temporalidade e da separação entre sujeito e objeto é simultaneamente submersa. O resultado desta submersão é, para quem faz e para quem assiste a maior parte da videoarte, uma espécie de queda flutuante através do espaço suspenso do narcisismo (Ibid., pp.58-9, tradução nossa).

No entanto, a perspectiva narcisista colocada por Krauss parece não se adequar perfeitamente ao caso dos vídeos pioneiros no Brasil. Isto se deve ao contexto político do país e aos outros vídeos que constituem o mesmo momento. Se temos a imagem do artista como centralidade objetiva do trabalho em vídeo, esta imagem tem menos a ver com a tautologia conceitual, do que com uma perspectiva política, do corpo do artista como corpo social. Assim, ao invés de se resumir a si mesma, a imagem do artista transpõe a tela num corpo anônimo da sociedade como um todo. Isto fica evidente, por exemplo, no trabalho fotográfico de Fernando Cocchiarale, *Sequela*, de 1974, assim como no vídeo de Paulo Herkenhoff, *Estômago embrulhado*, de 1975, em que o artista, defronte à câmera, rasga, mastiga e engole notícias de jornal remetendo à censura daquele momento, levando o espectador à beira da náusea (FREIRE apud CHRIST; DRESSLER, 2009).

Figura 57 - Imagem de *Sequela*, de Fernando Cocchiarale (1974).

Fonte: Acervo MAC/USP

Figura 58 - Imagens de *Estômago embrulhado - jejum*, de Paulo Herkenhoff (1975). Fonte: CHRIST; DRESSLER, 2009, p.280.

Reproduzido em uma televisão, os quase cinco minutos de um transe respiratório de Gastão de Magalhães, colocam em questão o próprio ato do espectador diante do aparelho da televisão. Ao ser retirado de seu contexto fundamental, a loja ou, principalmente, a casa, a televisão no museu questiona objetivamente o estado passivo do espectador. Simultaneamente, colocado diante do movimento vital e invisível (por sua naturalidade) da respiração, há um chamado para a vida para além daquele plano, para além da tela, usualmente disparadora das vivências mais espetaculares com as

quais podemos ter contato na imobilidade dos sofás de nossas casas. Ou então, faz-nos recordar uma realidade vigiada, que tutela até o mais íntimo e fundamental dos atos. Assistir à respiração oscilante nos coloca como que diante de um espelho: as emoções inertes diante de um mundo que se passa à distância infinita da perspectiva da teleimagem; porém, nós o sentimos. Um rosto que mantém os olhos fechados: este é o teor da experiência televisiva que estabelece contato com o mundo através da tela do aparelho. São cinco minutos em que o aparelho é sabotado por ele mesmo. A sua respiração é respiração do espectador. Da tela voltamos para o aqui e o agora.

1979 – Ocupação Topológica (CAYC - Argentina)

O Centro de Arte y Comunicación foi fundado em Buenos Aires, no ano de 1968, por Jorge Glusberg. Seus objetivos podem ser encontrados no catálogo da primeira exposição internacional realizada pelo Centro, "Arte y Cibernética".

O que é o CAYC

O Centro de Arte e Comunicação da Fundação de Investigação Interdisciplinar, tem por objetivo promover a execução de projetos e mostras em que a arte, os meios tecnológicos e os interesses da comunidade se conjuguem em um intercâmbio eficaz que ponha em evidência a nova unidade da arte, da ciência e do entorno social em que vivemos.

Seus objetivos fundamentais tendem a propiciar, apoiar e desenvolver aquelas tarefas de interesse social, estudos experimentais ou investigações na área da arte e da comunicação grupal, que evidenciam uma integração interdisciplinar, para melhorar e ampliar o cenário atual das inquietudes humanas.

É formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte e psicólogos cuja tarefa em comum busca destacar a comunicação massiva e a ruptura das formas tradicionais, para permitir a abertura a novos sistemas de expressão, em que pesquisadores e artistas procuram esboçar os interesses plásticos do homem do século XXI. (CAYC, 1969, tradução nossa)

Glusberg, assim como Zanini, Flusser, McLuhan e Gastão de Magalhães, entre muitos outros, preocupa-se com as transformações culturais pelas quais passa o mundo através das novas tecnologias e dos novos *media*.

"A nova linguagem da arte de nosso tempo está situada no campo crucial do real com o imaginário. O feito artístico não é livre, nem gratuito; [...] o artista está comprometido com a sociedade em que vive, sua obra não está ilhada, sendo uma visão e uma versão daquilo que o rodeia, com as inequívocas relações sociais, econômicas, científicas, técnicas e conceituais da revolução social e tecnológica que transformaram a imagem do mundo. [...]"

É assim que esta arte nova se constitui num contínuo evento criador, em uma soma de processos que variam dentro de redes de comunicação, para evoluir rumo a novos valores e rituais de comportamento, que se interrelacionam de pessoa a pessoa, de grupo a grupo, de acontecimento a acontecimento.

Estamos falando de uma arte nova, dinâmica, comprometida com o contexto social ao qual pertence, com a época interplanetária que vai além das técnicas institucionalizadas. Uma arte viva, criada pelo exército de pioneiros de nosso tempo que utilizam ideias, formas sintéticas ou equações matemáticas, no lugar da pintura; luzes, motores e informação no lugar de pincéis (CAYC, 1969, tradução nossa)

Assim, a preocupação pelo processo e pela comunicação se torna primordial, em tempos de incertezas. Diante das movimentações espaciais e sociais dos homens, torna-se cada vez mais difícil a afirmação definitiva e absoluta. A realidade, agora, é muito

mais a de uma rede de incertezas, de ambiguidades e de um campo onde nada é fixo. A possibilidade de significá-la e com ela interagir só pode se dar através do diálogo, concebendo novos usos e sentidos ao dela se apropriar, criando novas possibilidades de futuro.

Ao mesmo tempo, o CAYC aparecia como um facilitador na criação de um circuito de comunicação não apenas mundial, mas especificamente Latino Americano, posicionando os artistas destes países na rede internacional de arte conceitual e sistêmica. No entanto, essa perspectiva não significa que se pudesse definir uma arte latino-americana, ou algo do gênero. Antes, esta ênfase se dava pelos conflitos característicos da maior parte dos países latino-americanos que se expressavam na arte, mas também em outros aspectos da cultura. Assim, "A arte deve estar relacionada à vida e não à propriedade, devendo ser um processo educativo de humanização que opõe o instinto de vida à insanidade e violência de nossa sociedade" (WHAT IS THE CENTER OF ART AND COMMUNICATION OF BUENOS AIRES? apud FRIEDMAN, 2002, tradução nossa).

Através do contato casual com o artista Victor Grippo, um dos artistas que compunha o *Grupo de los trece*, ligado ao Centro argentino, Magalhães é então apresentado a Glusberg (já após ter enviado ao diretor do CAYC uma espécie de portfólio, publicado no boletim informativo GT 701, de 11 de dezembro de 1977). O diretor do CAYC, interessado em seu trabalho, convida o artista paulistano para uma exposição individual que se realiza em 1979, com o título genérico de "Ocupações Topológicas". Nela, são apresentados seus trabalhos fotográficos realizados até aquele momento, o vídeo *This is Art*, assim como a apropriação do espaço da galeria, transformado a partir de intervenções com ferro, pedras e papéis.

No boletim informativo sobre a exposição, podemos ler algo interessante sobre a proposição de Magalhães: "O jovem realizador brasileiro [...] apresentou obras conceituais e de experiências visuais e vivenciais, com uma preocupação constante de inserir o processo didático nas obras de arte" (CAYC, 1979). Esta ideia de 'inserir o processo didático nas obras', é também uma forma de conceber a utilização das séries fotográficas em seu trabalho, principalmente aquelas de intervenção espacial (nos ambientes fotografados ou mesmo nas intervenções sobre as fotografias).

cayc

GT - 892
29-1-79

El Centro de Arte y Comunicación presenta en sus salas de Viamonte 452 al artista brasileño Gastao de Magalhães, que ha viajado especialmente de San Pablo a presentar sus trabajos fotográficos realizados en el período 1972/78.

Gastao de Magalhães, nacido en 1953, ha presentado desde 1971 trabajos de investigación que sintetiza en la muestra que presenta en el CAYC con el título genérico de Ocupación Topológica.

Ofrece un abordaje mixto con documentaciones fotográficas, así como la real apropiación del espacio del Centro de Arte a través de la manipulación de los elementos de la galería, pisos y paredes, estimulados con hierros, piedras y papeles.

El joven realizador brasileño está ubicado dentro de las tendencias del Arte de Sistemas y ha presentado obras conceptuales y de experiencias visuales y vivenciales, con una preocupación constante de insertar el proceso didáctico en las obras de arte.

ocupación topológica

centro de arte y comunicación
elpidio gonzález 4070
566-3046
buenos aires
argentina

Figura 59 - Folheto da exposição Ocupación Topológica, realizada no CAYC (1979). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 60 - Imagens do vídeo *This is Art* no folheto da exposição Ocupación Topológica, realizada no CAYC (1979). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 61 - Fotografia do vídeo *This is Art* (1979).
Fonte: Arquivo Fundação Bienal

Cada vez mais, como veremos, Magalhães estará preocupado com as relações geométricas do espaço e as possibilidades de sua subversão. A própria espacialidade do vídeo pode ser entendida desta forma, uma ausência de dimensões fruto da planaridade da tela que compõe imagens através de pontos (adimensionais) estimulados eletricamente. Nela, o tempo constitui superfície, já que as dimensões desse espaço televisivo tornam-se inseparáveis de sua velocidade de transmissão, configurando um presente permanente, que chega sem que seja preciso partir (VIRILIO, 2005). A tela se torna a grande referência de nossa sociedade.

"A partir de agora assistimos (ao vivo ou não) a uma CO-PRODUÇÃO da realidade sensível na qual as percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir uma representação instantânea do espaço, do meio ambiente. Termina a separação entre a realidade das distâncias (de tempo, de espaço) e a distanciação das diversas representações (videográficas, infográficas). A observação direta dos fenômenos visíveis é substituída por uma *teleobservação* na qual o observador não tem mais contato imediato com a realidade observada. Se este súbito distanciamento oferece a possibilidade de abranger as mais vastas extensões jamais percebidas (geográficas ou planetárias), ao mesmo tempo revela-se arriscado, já que a ausência da

percepção imediata da realidade concreta engendra um desequilíbrio perigosos entre o *sensível* e o *inteligível*, que só pode provocar erros de interpretação tanto mais fatais quanto mais os meios de teledetecção e telecomunicação forem performativos, ou melhor: *videoperformativos*. (VIRILIO, 2005, p.23)

Nota-se assim uma conjunção nesses trabalhos, onde as tecnologias avançadas convergem para moldar um espaço-tempo sintético, posto em questão por Magalhães na configuração dos espaços (imaginários) que se desagregam a partir das redimensionalizações arbitrárias possibilitadas justamente pela perda das dimensões da experiência. É esta também a possibilidade de criação de algo novo, autônomo, divergente, que exige uma 'tomada de consciência' que pode surgir, como assim desejaram, na confluência das ideias que embasam as práticas do CAYC e os trabalhos apresentados por Magalhães.

**1981 – XVI Bienal Internacional de São Paulo - Sessão de Arte Postal
(Fundação Bienal)**

A XVI Bienal de São Paulo teve curadoria de Walter Zanini e foi considerada um marco histórico, pois consegue rearticular a presença de diversos artistas, dando novo fôlego à instituição (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Entre os diferentes núcleos da exposição, havia um dedicado aos novos *mídia*, onde incluiu-se a Arte Postal. Segundo explica o convite para a participação, esta sessão

[...] permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a esta atividade [Arte Postal] em contínua expansão no mundo hoje.
É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981b).

É importante ressaltar que a Arte Postal não se resumia a meios similares a cartas, mas representava a possibilidade de fazer circular trabalhos gráficos, registros musicais, discos, fitas K-7 e de vídeo, fotografias, xerox, livros, entre outros. Júlio Plaza, curador da sessão de Arte Postal da exposição, escreve no catálogo algumas reflexões sobre o significado desta prática:

Paralela e alternativamente aos sistemas oficiais da cultura, surge como "ação anartística" um tipo de fenômeno, a Mail Art ou Arte Postal, crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica, e que propõe a informação artística como processo e não como acumulação. Os produtores organizam-se de uma forma espontânea e por grupos de afinidade, para intercâmbio de ideias e troca ativa de informações, caracterizando um fato de caráter internacional (não o internacionalismo dos estados, das multinacionais da arte ou da cultura oficial). [...]
O 'mailartista' (como estratégia cultural) está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo. [...]
Muito mais do que o engajamento numa produção de qualidade, o 'mailartista' sabe que a informação artística produzida e veiculada hoje é consumida de maneira diluída e efêmera, através dos diferentes meios de comunicação; portanto, o que vale para ele é o presente da informação. Isto é, o ato de seu recebimento. A **Mail Art** não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o lixo da história. (PLAZA in FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981a, pp.8-10)

A rede é necessariamente um fenômeno coletivo, do qual cada ponto constitui um elo de sua existência que se ramifica. Toda ela se constitui através da comunicação emissor-receptor, o que torna deslocada a busca por criadores isolados. É o ato de

receber e enviar que concretiza a existência, o ato de comunicar. Por isso, é internacional por princípio. "Dentro deste *ethos*, a agregação vale mais do que a competição, e os direitos de autor pesam menos do que a solidariedade diante da multiplicação da informação" (FREIRE in CHRIST; DRESSLER, 2009, p.253, tradução nossa).

Nesta exposição, são convidados quase quinhentos artistas a enviarem trabalhos para o núcleo de Arte Postal. Entre eles, Gastão de Magalhães. Não encontramos informações detalhadas sobre sua participação na exposição. O único registro que temos são as informações do catálogo da exposição, que apresentam o trabalho de Magalhães sem título. Sabemos tratar-se de registros fotográficos da obra *Construção e Sombras*, mais especificamente da "peça escultural A"(parte da obra), apresentada na XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977). Segundo o artista, foram apresentados diversos registros fotográficos (que compuseram obras anteriores, tais como *Memory*, *This is Art*, *Circulação Postal*, *Peças Esculturais*, *Instalações de Ambientes*), fixados sobre dez papéis ingleses pretos, de 50x70cm.

Figura 62 - Imagem de *Peças Esculturais*, parte do trabalho apresentado na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981). Fonte: Catálogo da exposição

1981 - FOTO/IDÉIA (MAC/USP)

O que nos chega como documentação desta exposição é seu catálogo, publicado apenas em 1987. Com curadoria de Harumi Yamagishi,

O objetivo dessa exposição não foi mostrar simplesmente a fotografia de registro de primeiro momento, de eventos ou da natureza, mas de trazer peças onde primassem a reflexão sobre si mesma, registrando imagens processuais, pensadas, visualizadas anteriormente (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1987).

As obras apresentadas por Magalhães apresentam outra experimentação, mas que se relaciona a suas intervenções ambientais. Trata-se do desenho sobre fotografias, em que, a partir de discretas linhas, o espaço fotografado e as situações se transformam radicalmente, produzindo ambiguidades perspectivas e implantando a dúvida sobre o registro fotográfico enquanto índice. Os trabalhos anteriores de intervenções espaciais são simplificados neste tipo de intervenção, muito menos dispendiosa, mas produzindo efeito análogo.

Figura 63 - Imagem de fotografias exibidas no projeto *Ocupações e Instalações de Ambiente*, durante a exposição FOTO/IDÉIA (1981).
Fonte: Catálogo da exposição

A discussão sobre o ponto de vista e o enquadramento fotográfico é novamente retomada, aproximando-se, como já dissemos, daquela das *Perspectivas corrigidas* de Jan Dibbets.

Figura 64 - Imagem de *Perspectiva Corrigida - Meu Estúdio I*, de Jan Dibbets (1969). Fonte: <http://www.patamagazine.com>

No entanto, neste caso, o procedimento é bastante diverso. Se Dibbets calcula minuciosamente a imagem distorcida de um losango traçado sobre a parede, para que a perspectiva fotográfica transforme-o num quadrado que salta da linha de fuga da imagem, Magalhães intervém diretamente sobre a fotografia. Porém, os traçados inseridos nas fotos são feitos de tal forma que se confundem com os objetos fotografados e só são perceptíveis através de uma observação minuciosa.

Mas ainda que identifiquemos que se tratam de linhas artificiais desenhadas sobre o papel fotográfico, o caráter questionador da imagem enquanto construção conceitual ou da perspectiva enquanto formação de um olhar histórico permanece em evidência.

[...] *a fotografia é um sistema convencional* que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de *dégradés* do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados 'realistas' e 'objetivos' [...] a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento (BOURDIEU apud DUBOIS, 2010, p.40).

A fotografia, tomada como registro do real, indistinta deste, remete à ambiguidade e à capacidade de desarticulação deste próprio real. Se a lógica do modelo e da cópia cai por terra, diante de um projeto de desconstrução introduzido pela fotografia, a própria produção fotográfica incide criticamente sobre a noção de realidade. Isso tanto na produção de um acontecimento - como podemos ver nas primeiras experiências de Magalhães -, como na intervenção sobre a impressão, desconstruindo a própria lógica perceptiva do enquadramento, que em outro sentido podem ser compreendidas como formatações naturalizadas do real. A inscrição, neste caso, indica o exercício de ruptura de uma suposta realidade definitiva ou mais verdadeira, dada pelo compartilhamento do mundo material.

No entanto, ela assume outra função quando de sua apropriação pelas artes, como uma espécie de metalinguagem que põe em questão a própria posição estética da fotografia, ou da arte enquanto discurso, desarticulando os pressupostos de consagração do objeto artístico enquanto unidade isolada do mundo.

[...] em certo ponto, a fotografia, em sua precária posição como a cópia falsa - a imagem que é apenas similar por circunstância mecânica e não por conexões internas, essenciais, com o modelo - essa falsa cópia serviu para desconstruir todo o sistema de modelo e cópia, original e falso, réplica de

primeiro ou segundo grau. Para alguns artistas e críticos, a fotografia abriu as unidades fechadas do antigo discurso estético ao mais severo escrutínio, virando-as do avesso. Dado seu poder em fazê-lo - de questionar toda a ideia da unicidade do objeto de arte, a originalidade de seu autor, a coerência dentro da qual a obra é feita e a individualidade da chamada auto-expressão - dado este poder, está claro que, com todo o respeito a Bourdieu, *existe* sim um discurso próprio à fotografia; temos apenas que acrescentar que ele não é um discurso estético. Trata-se de um projeto de desconstrução em que a arte é distanciada e separada dela mesma (KRAUSS, 1984, p.63).

A fotografia, que impulsiona o "projeto de desconstrução em que a arte é distanciada e separada dela mesma", é a mesma que aproxima a arte do mundo, da realidade social, problematizando, como neste caso, a formação perceptiva das imagens enquanto construção de um imaginário presente, mas também possível.

Por um lado, este efeito remete em seu negativo - e, curiosamente, talvez de maneira mais enfática - à produção de realidade feita pela fotografia publicitária. A projeção da visão de mundo acontece nesses dois sentidos. Porém, diferentemente da reação causada pela construção das imagens em *Ocupações e Instalação de Ambiente*, o público pouco estranha em seu cotidiano ter certos desejos instigados e certas necessidades aguçadas através das imagens produzidas por empresas de propaganda e marketing. Parece não haver ruído nestas proposições. As "ocupações" de Magalhães tensionam ao menos essa capacidade de se constituir realidades através das imagens, que a nós hoje parece tão natural ou mesmo fetichizada.

Por outro lado, a aplicação do conceito de espaço que se cria na ação, se estende para além da ação não habitual que interfere no cotidiano, como podíamos ver em sua primeira exposição no MAC/USP, a 6ª JAC. A relação entre ficção e realidade, fruto de um engajamento transformador, passa pela transformação do imaginário e das imagens, num estudo quase que geométrico das possibilidades de se criar uma realidade indistinta da ficção. Como diria Jacques Rancière, diferenciando a ficção da falsidade, "Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis" (RANCIÈRE, 2005, p. 53). E continua, "A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (Ibid., p. 59).

Essa ideia se aproxima da distinção que propõe Claudio Marra, a respeito da arte conceitual ligada à fotografia, entre um conceitual "analítico" e outro "mundano". Este último nos parece pertinente para compreendermos a proposta de utilização da fotografia por Magalhães.

Ao propor uma distinção entre um conceitual 'analítico', voltado para um jogo infinito de averiguações e remissões internas à própria linguagem, e um conceitual 'mundano', para o qual a ideia se configura como intervenção sobre o mundo, Claudio Marra apresenta a fotografia como um instrumento de dilatações mentais que abarcam o sonho, a memória, o espaço e o tempo, entre outros aspectos. (FABRIS, 2008, p.24)

Por fim, é também o que podemos ler no texto escrito pelo artista que acompanha o catálogo da exposição.

GASTÃO DE MAGALHÃES (São Paulo, 1953).
Ocupações e Instalações de Ambiente, 1976/1978.
Fotos em branco e preto.

Desde muito cedo, em meados de 1972, na ansiedade de me libertar de tudo o que era arte no sentido de conteúdo, de ordens e realizações já estabelecidas e usadas nas práticas tradicionais da arte, já aparecem em meus trabalhos e projetos a procura pelo novo.

De início, tomei a fotografia como uma fonte de minhas especulações, mas com o caráter e olho de artista, e não como fotógrafo na sua atitude de passividade e contemplação.

A fotografia passou a integrar as pesquisas na forma de documentação de obras executadas dentro de estruturas logicamente simples, mas devido aos efeitos obtidos através de construções de perspectivas, de planos e volumes imaginários e reais, como também de espaços virtuais, tornaram-se no entrelaçar das partes com o todo, estruturas extremamente complexas no campo da PERCEPÇÃO.

As riquezas dos conceitos e idéias, também podem provar uma nova equação da linguagem plástica; que menos pode ser igual a mais ($- = +$).

A arte-como-arte, a arte como atitude e vivência.

Durante, todo o período da década de 70, a preocupação com os novos meios e elementos da plástica, sempre me levaram a criar e operar um trabalho rigorosamente estruturado nas normas formas e construtivas do pensamento. Elaborando um jogo-de-arte com a arte, uma dialética da vida, uma maneira própria de pintar e desenhar o mundo, de ver a realidade dentro de um engajamento lúcido e crítico.

Atualmente, na trilha a percorrer venho retornando a pesquisa bidimensional com a utilização da fotografia como ponto de partida na criação de desenhos, projetos e construção de ambientes.

Creio que a fotografia ajuda a compreender o conceito de minha obra.

Figura 65 - Texto apresentado no catálogo da exposição FOTO/IDÉIA, com detalhes da proposição do artista (1981). Fonte: Catálogo da exposição

1986 – Interferência (Pinacoteca do Estado de São Paulo)

A década de 1980 marca para Magalhães uma desaceleração no caminho que galgava até então. A participação em exposições diminui, principalmente aquelas ligadas a instituições de maior visibilidade. Após a XVI Bienal de São Paulo, da qual participa no setor de Arte Postal, será apenas em 86 que o artista terá uma oportunidade de grande importância para exibir sua pesquisa ainda ininterrupta e que ganhava novos horizontes. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob direção de Maria Cecília França Lourenço de 1983 à 1988, desenvolve o "Projeto contemporâneos", que, como afirma a então diretora, tinha por objetivo abrir espaço para

"[...] artistas com alguma trajetória, mas que num dado momento essa trajetória não é aceita no mercado, não é divulgada na mídia, não compõe bienal, mas pode[ria] ser examinada ali. [...]A gente achava que manter um museu público só se justificava se ele produzisse um conhecimento de algo que estava recoberto, digamos assim, e estava recoberto porque o mercado direciona para outro lugar... mas eram produções importantes para serem consideradas. E principalmente para mostrar para aquele público menor que aquilo falava do cotidiano daquelas pessoas e não de um pressuposto intelectual [...]" (informação pessoal)²⁰

A seleção era feita pela avaliação do currículo do artista, mas também, e fundamentalmente, pelo projeto expositivo que deveria ser apresentado na inscrição. Na ficha que deveria ser preenchida, pode-se ler a proposta do Projeto:

O Projeto contemporâneos é uma oportunidade de exibição de obras e eventos renovados. Destina-se a artistas plásticos, com participações anteriores em exposições individuais ou coletivas, promovidas por entidades públicas como Centros Culturais, Secretarias de Cultura ou Funarte. O museu tem procurado acompanhar a evolução contemporânea, exibindo mensalmente mostras, interferências, instalações e 'performances', que podem ser individuais ou coletivas, conforme as solicitações enviadas, respeitando-se a composição proposta pelos artistas (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1986b)

No catálogo da exposição, podemos ler as intenções do artista ao participar deste projeto, com sua exposição *Interferências*.

²⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Maria Cecília França Lourenço**: depoimento concedido ao autor, 3/2014.

Na década de 70, na ansiedade de libertar-me de tudo o que é arte no sentido de realização de ordens e conteúdos já estabelecidos, abandonei a experiência artesanal e dediquei-me às linguagens efêmeras.

Atualmente, vendo e re-vendo estes conceitos elaborados nos últimos anos é que decidi retornar à experiência artesanal, não como uma volta ao passado, mas sim como uma busca do futuro.

INTERFERÊNCIAS, consiste em trabalhos executados nesta metade de década de 80. Através de fotografias, desenhos, projetos, peças esculturais, pinturas e instalações ambientais, crio uma nova linguagem dentro dos meus conceitos de Arte, sendo este um trabalho mais sólido e artesanal.

Neste momento, acho oportuno poder apresentá-los no espaço cultural da Galeria da PINACOTECA DO ESTADO, como uma forma de gritar:

AINDA ESTOU VIVO.

GASTÃO DE MAGALHÃES
Maio de 1986

Figura 66 - Imagem do catálogo da exposição Interferências, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1986).
Fonte: Catálogo da exposição

Magalhães envia um projeto de ocupação do espaço expositivo com diversas proposições, entre fotografias documentais, projetos, pinturas, desenhos, ocupações e intervenções ambientais, entre outros. Como diz o artista, há uma mudança da produção efêmera para uma produção mais sólida, artesanal (que já podíamos ver desde 1977, por exemplo, na exposição METARTE, na Galeria Arte Global). Encontramos pouquíssimos documentos que pudessem contribuir para uma descrição mais detalhada

do que foi exibido e de que forma estavam dispostos os trabalhos. No CEDOC da Pinacoteca, o documento mais significativo que foi achado é uma lista para a desmontagem da exposição, com uma breve identificação do material apresentado a ser retirado.

1- Catálogos/Cartazes de Exibições	17- Manhã/Tarde e Noite
Impressos década 70/80	Desenho-pastel e lápis 1982
2- Catalogo/Cartaz da Mostra " INTERFERÊNCIAS "	18- O Movimento do Cavalo
Desenho/Impresso 1986	Desenho-guache e pastel
3- Cartaz Agradecimento/Look	19- O Cachimbo
Desenho 1986	Desenho-guache e pastel
4- Paisagem do barco	20- Ante-Projeto da Cenografia para a peça
Óleo/acrílico 1986	teatral "Diálogo de uma prostituta com
5- Peças esculturais	o seu freguês"
Óleos 1986	Direção de Miroel Silveira
6- Paisagem/Neon	Texto de Dacia Maraini
Instalação Ambiental 1986	Desenho-1985
7- O Enigma	21- Projeto da Cenografia
Óleo/Acrílico/Montagem 1986	22- Espaço-Tempo/Dentro e Fora da Paisagem
8- Metapintura	Instalação Ambiental 1986
Sequência fotografica e instalações 1982/1986	23- Fotos de Instalações Ambientais execu-
9- Espaço de Contemplação	tadas na exposição "Quatros Novos"
Óleo/acrílico/tinta industrial 1986	em Santo André - 1982
10- Paisagem da Árvore	Fotografias de Ayrton de Magalhães
Óleo/acrílico 1986	24- Tensão
11- Paisagem da Lua	Montagem e Desenho 1979
Óleo/acrílico 1986	25- Fotografia do cenário montado
12- A grande pedra	Fotos Ayrton de Magalhães 1985
Óleo 1986	26- Projeto de Instalação interna e externa
13- Documentação fotográfica "O Enigma/Neon"	para o Museu Joan Miró
Fotos Ayrton de Magalhães 1986	Desenho no vegetal 1979
14- Impacto	27- A Pincelada do Arco-Iris
Peça escultural 1986	Desenho-guache e pastel 1982
15- Amarelo/Amarelo-Vermelho/Vermelho-Azul/Azul	28- Transmutação da paisagem
Desenho-pastel e lápis 1982	Instalação Ambiental 1986
16- Movimento em 3 tempos	29- Espaço Contido - Projeto Ambiental
Desenho-pastel e lápis de cor 1982	Desenho-1986
	30- Movimento da Linha - Projeto Ambiental
	Desenho no vegetal 1981

Figura 67 - Inventário de obras para a desmontagem da exposição Interferências (1986). Fonte: CEDOC Pinacoteca

Como podemos perceber, a afirmação de que ainda está vivo em 1986 significa algo semelhante ao que escreve uma década antes em sua carta a Zanini. Entendendo 'vida' como possibilidade de comunicação, através da exposição de seu trabalho, o explícito direcionamento para obras mais materiais e sensíveis, significa para Magalhães continuar vivo, pois mantém-se atento às transformações, sentindo a necessidade de prosseguir com suas investigações, para além das linguagens que vinha trabalhando até então.

Esse movimento de Magalhães, em que decide "retornar à experiência artesanal, não como uma volta ao passado, mas sim como uma busca do futuro", se aproxima da análise feita por Renato Barilli, onde discute a transformação de práticas artísticas deste gênero na Itália. A arte, marcada pelas novas mídias na década de 1970, "dominada por tendências conceitual-comportamentais[...] e a difusão dos meios chamados de extra-artísticos (palavras, números, fotos, filmes, slides, vídeos, ou o corpo e outros materiais físicos utilizados nus e crus)[...]" abrem espaço para outra situação que poderia parecer anacrônica, "[...] onde reaparecem formas e cores, emoções e valores decorativos"(BARILLI, 1982, p.9, tradução nossa). A proposição de Barilli, na verdade, é a de que estas duas vertentes se misturam com nuances e, mais do que isso, geram-se mutuamente, a partir da tensão (dinâmica) trazida por uma era 'eletrotécnica-eletrônica'. Se por um lado temos o que ele chama de tendências explosivas, estendendo as redes das terminações nervosas do homem a grandes extensões do espaço e do tempo em direção a um futuro (através do emprego das novas tecnologias), temos por outro as tendências implosivas - derivadas do próprio movimento explosivo -, que se espelham no passado e em suas técnicas, no momento em que a tendência explosiva gera em nossa atual sociedade um banco de dados, constituído através das gravações e dos registros realizados pelos inúmeros meios tecnológicos que surgem a partir do final da década de 1960. Assim, como diz o autor, "[...] a 'suave' conquista do espaço-tempo através de uma emanção de ondas eletromagnéticas é da mesma natureza da gravação igualmente 'suave' em fitas ou discos" (Ibid., p.9). O que percebe Barilli no cenário italiano (ainda que, como afirma ele, seja possível se estabelecer relações férteis com cenários internacionais) é que estas duas tendências opostas, de extensão e de intensidade, de explosão e implosão, são matizadas na produção de alguns artistas, podendo refletir uma espécie de equilíbrio dinâmico entre esses polos extremos e indicativos, que seriam propícios a nos fazer compreender o que se passa com a

produção artística atual. Segundo ele, o que marca os dias de hoje é essa mistura entre o impulso em direção ao futuro e o resgate do passado, do 'banco de dados', através da sutileza que aproxima a preocupação quantitativa do primeiro à qualitativa do segundo. Trata-se, para Barilli, de uma conquista de novas dimensões sem com isso perder o coeficiente de graça, a alma, a invocação dos sentidos.

O retorno às práticas artesanais não é um anacronismo. Se as práticas explosivas impulsionam os sentidos e a imaginação para o futuro, correndo em direção a espaços mais amplos, os exercícios artesanais tem a capacidade de retê-las, sem com isso retornar a posições superadas. Essa mescla entre um olhar para o passado - que o autor exemplifica com artistas que chama de 'citacionistas' (que utilizam a prática de citar ou se referenciar diretamente a obras e mestres do passado) -, e sua mistura com práticas artesanais, cria uma forma de explorar a sensibilidade, mas de forma tensa, sem abandonar ou negar os horizontes abertos pela experiência conceitual. São poéticas que veem, na utilização dos sentidos um terreno fértil para a comunicação e para o diálogo com o público que parecia muitas vezes se intimidar pelas poéticas conceituais de negação do objeto.

Gastão, no que temos de registro do que foi apresentado na exposição, não 'cita', nem faz alusão ao passado, como uma proposta implosiva, senão pela linguagem que volta a utilizar. Talvez seja mais preciso dizer que estabelece um diálogo ao utilizar os procedimentos artesanais, mas que incorporam as problemáticas conceituais com as quais vinha trabalhando. Seus desenhos, mesclados a recortes fotográficos, a traçados geométricos que alteram a perspectiva, trazem uma atmosfera metafísica (através da espacialidade que remete a um De Chirico), colocando-nos diante de uma atemporalidade ou de uma ausência plena, da pura abstração matemática (geométrica), de uma perspectiva que não é mais a clássica. A figuração dessas obras não é a da representação ou a "nova coisa que o artista terá extraído do vazio, algo que antes não existia" (DE CHIRICO apud ARGAN, 2008, p.659). Antes, funcionam como reminiscências dos índices de suas fotografias, transmutados para outra condição. São proposições.

A pedra, que aparece recorrentemente nos trabalhos poderia remeter àquela que a dupla Genílson Soares e Francisco Iñarra (Arte/Ação) leva para passear fora do espaço expositivo em *Evento com a pedra Event*. A pedra era parte da obra *Impressão em Rocha* (Rock-Printing) de Chihiro Shimontani, em que o artista japonês serigrafou

diversas rochas com palavras como "love", "kill", "city", "police", operation" "television" e entre elas, "event", que foi retirada clandestinamente do acervo do MAC/USP pela dupla.

Figura 68 - Uma das fotografias que compõe *Evento com a pedra Event*, da dupla Arte/Ação (1975). Fonte: <http://www.usp.br/espacoaberto>

As pedras em Magalhães são usadas também como ponte, como peso da matéria sobre o imaginário, fazendo parte de suas instalações como forma de transpor a superfície para o mundo. As obras desse momento fazem com que o ato de 'colocar-se diante' seja rompido pelo de 'colocar-se em meio' à obra. Como podemos ler em uma crítica da exposição, o artista "Deu preferência a cores mais vivas e à temática abstrata da geometria, acrescentou elementos figurativos, onde predominam paisagens. Seus traços saltam da tela e ganham continuidade em instalações que podem ser cordas ou luzes em neon"(O ESTADO DE SÃO PAULO, 1986).

A relação entre objetos nas pinturas estende-se para o ambiente em que se encontra o público, estabelecendo-o também como um dos pontos de referência, como parte de uma das diversas camadas de perspectivas que se sobrepõem e se misturam.

Figura 69 - Imagem de obra não identificada, incluída no catálogo da exposição (1986). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 70 - Imagem de obra não identificada, incluída no catálogo da exposição (1986). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 71 - Imagem de obra não identificada, incluída no catálogo da exposição (1986). Fonte: Arquivo MAC/USP

Figura 72 - Imagem de obra não identificada, da exposição Espaço Mágico, realizada na Itaú Galeria (1983). Esta imagem foi colocada aqui por dialogar com as novas propostas de Magalhães exibidas na exposição aqui em questão, não tendo sido nela exibida. Fonte: Catálogo da exposição

Figura 73 - Imagem de obra não identificada, da exposição Espaço Mágico, realizada na Itaú Galeria (1983). Esta imagem foi colocada aqui por dialogar com as novas propostas de Magalhães exibidas na exposição aqui em questão, não tendo sido nela exibida. Fonte: Catálogo da exposição

Magalhães não abandona suas experiências conceituais, senão as transmuta. Parece utilizar todos os seus recursos para desenvolver uma poética própria, não mais ligada às exposições do MAC ou à rede de arte postal, mas buscando novas possibilidades e outros suportes. Os jogos de palavras e sentidos, a transfiguração dos espaços e dos objetos, permanecem fortes em seus trabalhos. O que parece evanescer é a ressonância, o diálogo, a 'experiência vivencial' que ficará cada vez mais restrita à comunicação artística pelo correio. No momento da abertura política do país, os laços repressivos pareciam se desfazer. A própria rede postal, ainda que continuamente acionada e utilizada (até os dias de hoje), parecia então carecer de sentido estratégico e operacional. A década de 1980 parece vir como uma digestão das experiências das duas décadas precedentes. Ou talvez, como uma congestão. Em meio à crise, as revoluções culturais pareciam chegar a um fim, simultaneamente à queda do Muro de Berlim e ao (re)início da abertura econômica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do final do anos 1980, praticamente não encontramos mais exposições de Gastão de Magalhães, salvo algumas retrospectivas relacionadas fundamentalmente à Arte Postal. Parte de suas obras e de seus registros haviam sido doados e desapareceram por diversas razões, principalmente devido a seu caráter efêmero e pela simplicidade das *mídia*, além de não fazerem parte de um circuito dinâmico de valorização. Magalhães decide então abandonar o Brasil e ir para Portugal - uma mudança que duraria três anos, mas que possuiria um sentido mais amplo. Neste processo, ele destrói boa parte de seu arquivo pessoal. Diz ele:

Depois da Europa , eu já estava desiludido com todos aqueles esquemas que eu via... E quando eu voltei da Europa, eu peguei e queimei tudo, mas não era por estar desiludido com a arte em si, mas com todo esse mecanismo [...] Os valores são [dados] pelos poderes, quer dizer, é o poder que confere valor [...] Claro que isso não vai invalidar a linguagem, o trajeto do artista, mas o poder ainda é o grande sinalizador... (informação pessoal)²¹

A relação entre arte e poder é antiga e pode significar uma miríade de consequências. Porém, Magalhães parece se referir a um processo mais específico que se contrapõe à utopia que parecia ter lugar durante a década de 1970. Os circuitos alternativos de circulação, como a rede postal, por exemplo, não eram determinados por relações de poder exógenas, insistindo no que Boris Groys entende por 'autonomia da arte'.

O mundo da arte deveria ser visto como a manifestação socialmente codificada da igualdade fundamental entre todas as formas, objetos e mídia visuais. Somente sob esta acepção da equidade estética fundamental de todas as obras de arte, pode todo julgamento de valor, toda exclusão ou inclusão, ser potencialmente reconhecida como o resultado de uma intrusão heterônoma dentro da esfera autônoma da arte - como o efeito da pressão exercida por forças e poderes externos. E é este reconhecimento que abre a possibilidade de resistência em nome da autonomia da arte, quer dizer, em nome da equidade de todas as formas e mídia de arte. Mas, é claro, entendo a 'arte' como um resultado de uma longa batalha por reconhecimento que ocorreu ao longo da modernidade (GROYS, 2008, p.14, tradução nossa).

Essa igualdade estética entre todas as formas de expressão visual contrapõe-se à desigualdade entre as imagens, impostas pela (e reflexo da) desigualdade cultural,

²¹ MAGALHÃES, Gastão. *Gastão de Magalhães: depoimento*. [Jun. 2014]. Entrevista concedida ao autor.

social, política e econômica características da sociedade que permeia o meio artístico. Podemos entender que o trabalho de Magalhães se insere nesta perspectiva de resistência, ao se situar numa rede mais preocupada com a circulação do que com a exibição. Preocupavam-se com a autonomia (inclusive diante da repressão militar), que encontrava nos novos meios, como a fotografia, a fotocópia, o vídeo etc., a possibilidade de transmitir informações, ideias, experiências, não submetidas à hegemonia dos centros irradiadores que atravessavam (e atravessam ainda hoje) grande parte das instituições artísticas de exibição e legitimação de obras e artistas. Como diz Freire,

O que mais importa, nesse caso, é a comunidade que se cria. Um tribalismo imaginário em que o individual e o político circulam no mesmo espaço, definem um *ethos* e uma vibração comum próprios àquele momento histórico (FREIRE, 2006, p.69).

Este projeto parece ter perdido força, mesmo que a rede postal e, hoje, mundial de computadores, continue existindo e servindo como lugar autônomo de troca. Indo de encontro a isso, aparece o fortalecimento e a expansão de uma lógica mercadológica que domina com veemência o meio artístico em todos os níveis e de diversas formas. A trajetória de Gastão de Magalhães parece estar envolvida neste processo, que possui muitos de seus elementos constituintes sendo gestados no segundo quartel do século XX. Aracy Amaral, buscando analisar estas transformações no calor do momento, é enfática: "O que é maior, é melhor; *think big* parece ser agora o lema de todas as Bienais..." e conclui, "Talvez a resposta seja a entrada maciça da iniciativa privada a demandar 'retorno', palavra-chave para investidores (AMARAL, 2006, p.88)".

Possuímos uma ausência de representação do que aconteceu exatamente durante a ditadura militar no Brasil. A ausência de arquivos do período, ou a escassa documentação que temos sobre diversos artistas nesse momento, andam de mãos dadas com o vazio histórico gerado pelo regime, através da censura e do ocultamento/apagamento dos registros que auxiliariam na reconstrução desse passado, produzindo para a sociedade representações mais significativa do que ocorreu, como possibilidade de superação de um trauma histórico²². "É apenas agora que estamos começando a revisar nossa memória oficial, porque estão faltando cerca de vinte anos de nosso registro histórico" (FREIRE in ZDENKA, 2012, tradução nossa).

²² Sobre a questão da superação de traumas históricos, ver referência bibliográfica LA CAPRA, 2005.

Walter Zanini, ao escrever sobre a arte dos anos 1960-70, no texto *Duas Décadas Difíceis*, relata que as artes visuais não sofreram a radical censura que afetou outras áreas artísticas como o teatro, o cinema e a música, atravessando, em contraposição, um "[...] momento fértil na miscigenação imagética gerada em nosso universo periférico" (ZANINI, 1994). Assim, a chave para compreender esta simulação de um vazio nas artes visuais que marcaria a época, deve ser outra que não a da repressão política. Para além desta, a ditadura leva a cabo transformações socioeconômicas profundas, ou da *estrutura da experiência social*, como colocaria Benjamin. A expressão disso é que, como aponta Beatriz Moraes Vieira, “Vencidos, obrigados a ‘agradecer a quem ganhou’, como é frequente nas ditaduras, ‘marginais’ – e muitas vezes considerados ridículos – os poetas dos anos 1970 transitavam entre o desejo de resistência cultural e a impotência [...]” (VIEIRA apud SAFATLE; TELES, 2010, p.164). Tratava-se de um processo de modernização que, como bem coloca Vieira, tem consequências avassaladoras.

Os efeitos desses processos modernizadores [faraônicos] se realizam como verdadeira colisão sobre a experiência histórica, criando conflitos e cisões que se estendem aos dias de hoje e, como se não bastasse, obstáculos para se pensar, explicar e encontrar medidas comuns que tornem realmente comensuráveis as experiências e os sentidos necessários à existência coletiva.” (Ibid., p.170)

A instauração do pensamento instrumental, como forma de estruturação simbólica, se dissemina com as transformações técnicas e espaciais trazidas pela consolidação do sistema capitalista avançado, fundado no indivíduo burguês que parece se realizar integralmente nesse momento.

A partir da década de 1970, a população das cidades no Brasil supera a população do meio rural, o que causa a disseminação, ainda que gradual, do modo de vida urbano, que passa inclusive a influenciar e transformar profundamente as relações do próprio campo. A integração neste meio significa também uma possibilidade (e uma necessidade) cada vez maior de atingir um maior número de pessoas através da comunicação. Da mesma forma se aprofunda a lógica do trabalho, transformando as relações do homem com um tempo regido pela máquina, com um espaço fortemente esquadrihado e com um número infinitamente maior de pessoas, criando contatos mais intensos e, ao mesmo tempo, mais anônimos. Dissemina-se um mundo inundado por imagens, que por um lado se evidencia como espetáculo, como afirma Guy Debord, e por outro, como vigilância, seguindo a explicação de Foucault. Reafirma-se a disciplina

inerente ao mundo industrial, paulatinamente transformada pela plasticidade do consumo que acompanhará a implantação de um 'capitalismo flexível'.

Essa ênfase na flexibilidade está mudando o próprio significado do trabalho, e também as palavras que empregamos para ele. 'Carreira', por exemplo, significava originalmente, em língua inglesa, uma estrada para carruagens, e, como acabou sendo aplicada ao trabalho, um canal para atividades econômicas de alguém durante a vida inteira. O capitalismo flexível bloqueou a estrada reta da carreira, desviando de repente os empregados de um tipo de trabalho para outro. A palavra '*job*' (serviço, emprego), em inglês do século quatorze, queria dizer um bloco ou parte de alguma coisa que se podia transportar numa carroça de uma lado para o outro. A flexibilidade hoje traz de volta esse sentido arcano de *job*, na medida em que as pessoas fazem blocos, partes de trabalho, no curso de uma vida (SENNET, 2014, p.9)

Assim, o conceito 'carreira curta' proposto neste trabalho aponta para esta direção, para um mundo absorvido pelo trabalho, que a partir dos anos 80/90 será cada vez mais caracterizado pela proliferação de *jobs*, especializados e de curta duração. As carreiras curtas dos artistas da década de 1970 podem ser consideradas como presságios do que hoje se tornou a regra no universo do trabalho.

A lógica que promove essa mudança nesta esfera é a mesma da necessária expansão da acumulação capitalista. São engrenagens do motor que levam à proliferação dos meios destinados à lucratividade. A indústria cultural, apontada por Adorno, seria o primeiro passo de um desenvolvimento tornado cada vez mais sutil em suas operações, ao passo que mais explícito e agressivo em suas práticas. A penetração da lógica empresarial e mercantil nos meios culturais é resultado da incansável busca por lugares rentáveis para a alocação de capitais excedentes. Suas consequências são severas, pois como diz Aracy Amaral, o 'retorno' é a palavra-chave para investidores. Sendo assim, as dinâmicas legitimadoras do sistema artístico se transformam radicalmente. Quaisquer que fossem suas motivações anteriores, neste momento não serão mais importantes do que o 'sucesso' do 'empreendimento'. As iniciativas que divergem destes valores como fundamento se tornam cada vez mais raras.

A análise desta incorporação da arte pelo mundo empresarial é bastante detalhada por Raymonde Moulin em textos como *Le Marché et Le Musée*, de 1986, e *L'artiste, l'institution et le marché*, de 1992. Sob a ótica sociológica, Moulin explicita o mecanismo de articulação internacional da arte contemporânea. “A arte contemporânea é indissociável de sua promoção cultural: ela repousa na articulação entre a rede internacional de galerias e a rede internacional das instituições culturais” (MOULIN, 1986, p.396, tradução nossa). Identificando o circuito legitimador que, por fim, confere

valor econômico a obras e artistas, torna-se claro que a prática do discurso através dos diferentes *loci* detentores de 'capital cultural', utilizando a expressão de Bourdieu, integra-se às práticas empresariais nos moldes dos *holdings*. A consolidação da arte contemporânea ocorre concomitantemente à expansão das escolas e cursos de formação artística que, para Moulin, funcionam como formadores de um *exército de reserva* de trabalhadores, conferindo maior flexibilidade aos interesses das empresas promotoras de cultura, ao ter à disposição uma vasta gama de possíveis novos artistas, via de regra, de curta duração.

J. C. Durand, salienta que é fundamental manter o foco da análise sobre as modificações dos agentes produtores de sentido, numa verdadeira disputa de forças que compõem o meio artístico. Dessa forma, é possível afirmar, segundo Durand, que o problema da acumulação de capitais à escala global que caracteriza as décadas de 1970/80, envolvendo os limites de alocação rentável nos investimentos ligados à indústria de transformação, pressiona o surgimento de novos horizontes lucrativos. É neste momento que se expande a acima citada ação empresarial aos domínios dos serviços, entre eles os espetáculos, os bens de luxo e as artes. O caso exemplar é do grupo Saatchi, na Inglaterra, que à maneira das grandes corporações se consolida a partir da compra de dezenas de outras empresas publicitárias menores e expande seu campo de investimento ao da arte. Estabelecendo uma verdadeira máquina de valorização, os Saatchi compram massivamente obras de jovens artistas, contratando curadores, construindo uma galeria e se associando a museus e feiras, o que possibilita, finalmente, que o discurso artístico promovido nos moldes da publicidade ganhe amplo alcance, conferindo, em última instância, aos artistas associados a este grupo, um prestígio derivado de um circuito intencionalmente construído, cuja lógica fundamental se assemelha bastante às operações obscuras e piramidais que, no mercado financeiro, fazem circular com confiança fundos especulativos. No entanto, diferentemente deste mercado de futuros, o meio artístico constitui-se pela interação de atores que dispõem de determinado 'capital cultural' e que dificilmente recebem o mesmo choque de realidade que é o produzido quando estouram as bolhas especulativas do mercado financeiro. São esses agentes que criam a própria realidade do meio artístico e que se consolidam cada vez mais ao se associarem em uma rede globalizada de valorização dos mesmo artistas, em circuitos pré-definidos que conferem exponencialmente maior

legitimidade a seus integrantes e, conseqüentemente, maior rendimento a suas transações.

Com frequência cada vez maior, criaram-se, a partir dos anos 1980, coleções corporativas nos dois lados do Atlântico. Usando seu poder econômico, as empresas modernas, armadas com seus próprios curadores e departamentos de arte, emularam ativamente as prerrogativas anteriores de museus e galerias de arte, públicos, organizando e apresentando coleções próprias em seus países e no exterior. Também transformaram as galerias e museus de arte em veículos das relações públicas, assumindo as funções e explorando o *status* social de que desfrutavam as instituições culturais em nossa sociedade. A extensão de sua ambição é mais claramente ilustrada pelas galerias de arte e filiais de museus públicos instalados em suas sedes e pelas exposições de arte que organizaram ali ou fizeram percorrer o país, como se a arte tivesse de fato se tornado parte das atividades normais de seus negócios. Não menos agressivas são as premiações organizadas por empresas, em particular na Grã-Bretanha. Ao premiar o trabalho artístico, as corporações vêm tentando se colocar diretamente no centro do palco e elevar-se à condição de árbitros do bom gosto da cultura de nossos dias. Em suma, a influência empresarial é hoje muito grande em todas as fases da arte contemporânea - produção, disseminação e recepção." (WU, 2006. p.26)

Como Sérgio Miceli indica em sua introdução ao livro de Bourdieu, *Economia das Trocas Simbólicas*, "... a organização do mundo e a fixação de um consenso a seu respeito constitui uma função lógica necessária que permite à cultura dominante numa dada formação social cumprir sua função político-ideológica de legitimar e sancionar um determinado regime de dominação." (MICELI apud BOURDIEU, 2009, p.XVI). Para além do conceito de ideologia que camufla a realidade, temos aqui um campo que dá sentido a esta realidade, que a sanciona enquanto tal ao transfigurar a ordem social, criando uma realidade segunda que cimenta o sistema de relações sociais objetivas.

Garantindo a manutenção simbólica da sociedade, as instituições sociais, cada vez mais autonomizadas e ao mesmo tempo submetidas ao mesmo compromisso, atuam em várias frentes: a mídia, as escolas, as fundações, empresas, governos etc. - nas formas de construção dos discursos que impedem a experiência através da informação fragmentada ou da violência, assegurando o investimento pessoal em práticas normatizadas que visam, em última instância, a saúde do mercado. Essas práticas, mais do que o conteúdo de tais discursos, são os mecanismos colocados em curso, que garantem uma espécie de autocensura. A lógica empresarial aplicada às mais variadas instâncias da vida social, assim como os sutis mecanismos de repressão extremamente eficazes colocados em prática na sociedade contemporânea, agem de maneira altamente elaborada.

Nas artes, as operações envolvidas em sua valorização, tanto simbólica quanto econômica, exprimem, ainda que sempre de forma nebulosa, os interesses que permeiam este meio que definitivamente não pode ser entendido à parte da sociedade. Garantido o caráter fetichizado da arte enquanto objeto sagrado (com toda a mistificação que lhe é comumente atribuída) através de seu isolamento em relação ao mundo, a aproximação a este meio confere prestígio social. Além das manobras econômicas características deste campo artístico em que as obras são objetos de especulação e aplicação financeiras, associar-se a ele como patrocinador, fomentador, *mecenas* etc. confere à empresa importante capital simbólico que lhe é essencial nesta fase do capitalismo. Além de ter seu nome valorizado, como estratégia de marketing, e de obter isenções de impostos (que deveriam ser investidos em benefícios públicos), perenizam e disseminam os valores impregnados nas obras expostas que são, não raras vezes, isoladas do campo social do qual surgem e sobre o qual aludem, acrescidas de um discurso que lhes confere um sentido determinado. Tal prática, que se legitima em uma História da Arte e através de instituições como museus, galerias e coleções, constrói-se como hegemônica, eliminando cada vez mais eficientemente a possibilidade efetiva de crítica. Submetendo o meio artístico ao mecenato e ao patrocínio, a produção artística, como contrapartida preventiva para conseguir os subsídios, carece de espaço experimental de onde poderia surgir a ousadia. Fora do grande circuito da arte, estes artistas sobrevivem à margem, quando não abandonam por completo suas pesquisas.

O desafio que se coloca, transpostas as diferenças, é o mesmo que enfrentou o MAC/USP na década de 1970. É por isso que nos parecem tão atuais as questões que relacionam a obra de Magalhães, sua trajetória e sua inserção institucional. Como diz Fraser,

Devemos insistir que o que as obras de arte *são* economicamente, determina de maneira central o que elas *significam* socialmente, assim como artisticamente. Acredito que uma mudança generalizada no discurso artístico possa ajudar a realizar uma já muito atrasada ruptura em relação aos sub-setores das galerias, casas de leilão e feiras de arte, dominados pelo mercado. Deixemos esse sub-setor ser um negócio de bens de luxo que ele basicamente já é, com o que circula nele tendo tão pouco a ver com arte quanto iates, jatos e relógios. Museus europeus [devido aos subsídios públicos diretos] têm o potencial de ser o berço de um novo setor artístico que poderia emergir desta cisão, de onde podem surgir novas formas de autonomia: não como 'alternativas' sectárias que existem apenas nos grandiosos decretos e no pensamento mágico de artistas e teóricos, mas enquanto estruturas completamente institucionalizadas que, com a 'devida mágica social das instituições', sejam capazes de produzir, reproduzir e premiar formas de

capital específicas e, esperamos nós, mais equitativamente obtidas e distribuídas (FRASER, 2011, p.7, tradução nossa).

A obra de Magalhães é hoje revisitada por galerias que articulam a divulgação do que chamam de *arte documental*. A lógica capitalista possui uma axiomática, que se funda no esvaziamento dos sentidos dos objetos - e inclusive de ideias, pesquisas, ou de modo geral, elementos 'conceituais' -, permitindo sua absoluta intercambialidade, ou seja, sua existência enquanto um puro abstrato elemento de valor, apesar de sua concretude: uma forma-mercadoria. Neste caso, ela é preenchida por uma contraditória raridade, que encontra no passado o elemento exclusivo que impede justamente a desvalorização pela oferta. Diante da saturação do futuro como possibilidade de investimento, o passado se torna um novo nicho de riquezas. Não é um acaso a atual explosão da moda *retrô*.

A poética de Magalhães, como vimos, nasce de uma oposição à arte como mercadoria. Sua efemeridade insiste nesse argumento. Suas fotografias, enquanto índices, tem por referentes não apenas os objetos dos quais são a impressão luminosa. São também recortes de um momento histórico, de tempos difíceis e ao mesmo tempo libertários. São a captura de uma época, que em suas dimensões e metáforas, em suas alegorias, apresentam-nos o nosso mundo, que diante das possibilidades de transformação, parece ter tomado os rumos mais previsíveis - ainda que inesperados. O retrato do que é um país subdesenvolvido, de gritantes desigualdades, de severas restrições de acesso à tecnologia e à cultura, se evidencia em seus trabalhos, subvertendo esses pressupostos numa rede que preferia encontrar outros paradigmas. No entanto, as relações de poder se fazem presentes. Como diz o artista, 'o poder ainda é o grande sinalizador'. E o constante e iminente conflito que poderia reconfigurá-lo parece não encontrar as ferramentas necessárias para fazê-lo. Ainda. É certo que muito continua sendo feito no subterrâneo, na obscuridade e que talvez só venhamos a conhecer mais tarde. Esperamos que não demais.

A inserção da arte em um mercado não constitui em si o problema. Por que não se poderia viver exclusivamente do ofício artístico? No entanto, alguns artistas, como Magalhães, optam por manter, na medida do possível, um trabalho paralelo. A questão

é: em que momento a lógica do mercado se sobrepõe às outras perspectivas? Recorrentemente, no universo do livre-mercado, parece ser esta apenas uma questão de tempo, diante da concorrência e da dinâmica de valorização econômica que extrapolam qualquer possibilidade de controle individual. Resta saber em que medida o trabalho crítico, enquanto uma investigação que busca conferir sentidos muitas vezes conflituosos diante da lógica econômica, é capaz de impor resistência ao esvaziamento da arte em uma mera forma-mercadoria, ainda que seleta e diferencial. Talvez seja precisamente o caso de, como diz Fraser, realizar essa já atrasada ruptura... de um perigoso estado de letargia que parece impedir a ressignificação do passado e o encontro com suas heranças no presente.

ANEXO - Obras de Gastão de Magalhães no Acervo MAC/USP

MAGALHÃES, Gastão de.

São Paulo, Brasil, 1953.

Atividade Operacional / Deslocamento, 1974.

Oito fotografias preto e branco sobre papel,
18,2 x 24 cm.

Doação do artista

Metaproposta, 1973.

Oito fotografias preto e branco sobre papel,
23 x 29 cm.

Prêmio aquisição - VII JAC (1973)

Circulação Postal, 1976.

Duas fotografias preto e branco sobre papel,
24 x 18 cm.

Aquisições e Doações Recentes (1976)

Folheto CAYC, 1977.

Boletim informativo do Centro de Arte y
Comunicación GT 701, 12-11-76 – gastão de
magalhães, com inscrição à caneta azul "Prezado
Zanini. Ainda continuo vivo. Gastão 30-4-77"

Correspondência enviada a Walter Zanini.

Desenhos - 1, 1975.

Quatro impressões mais capa,
Off-set sobre papel - livreto,

18 x 18 cm.

Doação do artista.

Topology of my Body, 1977.

Formato digital: DVD, Coleção Vídeo
MAC - Video-Arte: Primeiras Experiências
(Brasil 1974-1978)

4'54"

Vídeo MAC (1977)

This is Poem, 1975/2009.

Quatro fotografias preto e branco sobre papel.

10 x 14 cm.

Doação do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. / HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 - 2006.

AGAMBEN, G. **Infância e História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.

ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, P. M. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALTSHULER, B. **Collecting the New: Museums and Contemporary Art**. New Jersey: Princenton Univ. Press, 2007.

AMARAL, A. **Arte Para Que?** São Paulo: Nobel, 2003.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio**. São Paulo : 34, 2006.

_____. **Arte e Meio Artístico**. São Paulo: Nobel, 1983.

ARCHER, M. **Arte Contemporânea, uma história concisa**. São Paulo : Martins Fontes, 2001; 2008.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988; 2008.

ARNAUD, R. **Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARILLI, R. **Una Generazione Postmoderna**. Milano: Mazzota, 1982

BATTCKOCK, G. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva. 2004.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo : Brasiliense, 1985; 2011.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo : Brasiliense, 1985; 2011b.

_____. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985; 2010.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BELTING, H. **Art History After Modernism**. Londres, Chicago: Univ. of Chicago Press, 2003.

_____. **The End of The History of Art?** Chicago, London: University of Chicago Press, 1987.

BERMAN, M. **Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BERNARDO, G.; FINGER, A.; GULDIN, R. **Vilém Flusser** - uma introdução. São Paulo: Annablume, 2008.

BOLLE, W. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: EDUSP, 1994; 2000.

BOSI, A. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992; 2010.

BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva. 2005; 2009.

BOURDIEU, P.; HAACKE, H. **Free Exchange**. Redwood: Stanford Univ. Press. 1995.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CAUQUELIN, A. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Arte Contemporânea, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, A. **Após o fim da arte**. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE CERTEAU, M. **The Practice of Everyday Life**. Oakland: Univ. of California Press. 2011.

_____. **L'Invention du Quotidien**. Paris: Gallimard. 1990.

_____. **The Writing of History**. New York: Columbia Univ. Press. 1988.

DIRETÓRIO DOS GRUPOS DE PESQUISA DO BRASIL. **Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museus (GEACC)**. CNPq, 2013. Disponível em: <http://plsqli1.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0067803PZBKS1D>

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993-2010

DUNCAN, C. **The Aesthetic of Power**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.

DURAND, J. C. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Formação e Internacionalização da 'Sociedade de Consumo' Norte-Americana (1870-1930)**. São Paulo: FGV, 2003.

_____. **Economia da Cultura**. Rio de Janeiro: Massangana, 2009.

_____. **Mercado de arte e campo artístico em São Paulo (1947/1980)**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 13, ano 5 - junho, 1990.

ELKINS, J.; VALIAVICHARSKA, Z.; KIM, A (Orgs.). **Art and Globalization**. Pennsylvania: Penn State Univ. Press, 2011.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **A Arte de Interferir**. Notícia de Jornal. São Paulo: Caderno 2, de 7/8/1986, 1986.

FABRIS, A. **Arte Conceitual e Fotografia: um percurso crítico-historiográfico**. Uberlândia: ArtCultura, v. 10, n. 16, jan.-jun, 2008.

FERREIRA, G. **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FISCHER, H. **L'Avenir de L'Art**. Montreal: VBL, 2010.

FISHER, P. **Making and Effacing Art**. New York: Harvard Univ. Press, 1997.

FLUSSER, V. **Biblioteca Flusseriana**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, H. **The Return of the Real**. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FRANCASTEL, P. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

FRASER, A. **L'1% C'est moi** in: Texte Zur Kunst 83. Berlim, 2011. Disponível em: http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_1_2012whitneybiennial.pdf

FREIRE, C. **Poéticas do Processo**, Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

_____. (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume - MAC/USP, 2013.

FREIRE, C.; LONGONI, A (Orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume, 2009.

FRIEDMAN, K. **Latin American Realities / International Solutions**. in: MILMAN, E. (org.). Subjugated Knowledges and the Balance of Power. Iowa: University of Iowa's Alternative Traditions in the Contemporary Arts (ACTA), 2002. Disponível em:

<http://wayback.archive-it.org/823/20120416192215/http://sdrc.lib.uiowa.edu/cayc/caycintro.htm> & <http://wayback.archive-it.org/823/20120416191913/http://sdrc.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/cover.htm>

GONÇALVES, L. R. **Arte Brasileira no Século XX**. São Paulo: ABCA, 2007.

GASPARI, E. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

GODFREY, T. **Conceptual Art**. London/New York: Phaidon, 1998.

GROSECLOSE, B / WIERICH, J. **Internationalizing the History of Art**. Pennsylvania: Penn State Press, 2009.

GROYS, B. **Art Power**. London: MIT Press, 2008.

GUILBAUT, S. **How New York Stole the Idea of Modern Art**. Oakland: Univ. of Chicago Press, 1983.

GOETZMANN, W. N.; RENNEBOOG, L.; SPAENJERS, C. **Art and Money**. American Economic Review: Papers & Proceedings 2011, 101:3, 222–226. Disponível em: https://aahvs.duke.edu/uploads/media_items/goetzmman-et-al-2011.original.pdf

HALL, D.; FIFER, S. **Illuminating Video**. An Essential Guide to Video Art. New York: Foundation/BAVC, 1990.

HARVEY, D. 2009 **The Limits to Capital**. New York: Verso, 1999, 2006.

_____. **A Brief History of Neoliberalism**. New York: Oxford, 2005.

_____. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 2011a.

_____. **O Enigma do Capital**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ITAU CULTURAL. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke Univ. Press, 1992.

_____. **O Marxismo Tardio**. São Paulo: UNESP/Boitempo, 1997

JAPPE, A. **Guy Debord**. Berkley: Univ. California Press, 1999.

_____. **As Aventuras da Mercadoria**. Lisboa: Antígona, 2006

KAUFMANN, T. D. **Toward a Geography of Art**. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2004.

KRAUSS, R. **Video: The Aesthetic of Narcissism**. Massachusetts: October Vol.1. MIT Press, 1976.

_____. **A Note on Photography and the Simulacral**. Massachusetts: October, vol. 31. MIT Press, 1984.

LA CAPRA, D. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2008.

_____. **La Presencia y La Ausencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006

_____. **Vida Cotidiana no Mundo Moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Critique de la Vie Quotidienne**. Paris: L'Arche, 1977.

LEIRNER, S. **Arte e Seu Tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LIMA, L. C. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000; 2010.

LIPPARD, L. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. New York: Praeger, 1973.

_____. **Get the Message? A Decade of Art for Social Change**. Boston/Massachusetts: Dutton, 1984.

LLOYD, R. **Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City**. London: Routledge, 2006.

LOOMBA, A. **Colonialism/Postcolonialism**. London: Routledge, 1998; 2005.

LOPES, F. **Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013. Disponível em: http://www.tnppetroleo.com.br/media/revista/area_final.pdf

LÖWY, M. **Aviso de Incêndio**. São Paulo: Boitempo 2007.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo: Iluminuras. 2007.

MANCHESTER, E. **Portrait of the Artist as a Shadow of his Former Self**. London: TATE, 2004. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-portrait-of-the-artist-as-a-shadow-of-his-former-self-t07647/text-summary>

MARQUIS, A.G. **Alfred Baar Jr.** A Missionary for the Modern. Michigan: Contemporary Books - Michigan Univ., 1989.

MENDONÇA, S. **Estado e economia no Brasil:** opções de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro - História Social e Cultural.** São Paulo: Cia das Letras. 2003.

_____. **A Noite da Madrinha.** São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. **Estado e Cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1984.

MIGNOLO, W. **The Idea of Latin America.** San Francisco: John Wiley & Sons, 2009.

_____. **Local Histories/Global Designs:** Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. New Jersey: Princenton University, 1999.

_____. **The Darker Side of Western Modernity.** Durham: Duke Univ. Press, 2011.

MONGIA, P. **Contemporary Postcolonial Theory:** A Reader. London: Arnold, 1997; 2003.

MOSQUERA, G. **Beyond the Fantastic:** Contemporary Art Criticism from Latin America. Massachusetts: MIT Press, 1996.

MOSQUERA, G / FISHER, J. **Over Here:** International Perspectives on Art and Culture. Massachusetts: MIT Press. 2007.

MOULIN, R. **O Mercado da Arte.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **L'artiste, l'institution et le Marché.** Paris: Flammarion, 2009.

_____. **Le Marché et Le Musée.** Revue Française de Sociologie XXVII. Paris, 1986.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** São Paulo: Banco Safra, 1990.

NADER, L. **Conceptual Art in Poland.** Spaces of Discourse. Website: Culture.pl; Adam Mickiewicz Institute, 20/11/2007. Disponível em: <http://culture.pl/en/article/conceptual-art-in-poland-spaces-of-discourse>

NOVAES, A. (org.). **Anos 70, ainda sob a tempestade.** Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, F. **Crítica à Razão Dualista:** O Ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2013.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988; 2009.

OWENS, C. **Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture**. Berkley: Univ. of California Press, 1994.

PALLAMIN, V. **Aspectos da Relação entre o Estético e o Político em Jacques Rancière**. Revista Risco nº 12, São Paulo: EESC-USP, 2º sem. 2012.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Modernidade Cá e Lá**. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998.

PIOTROWSKI, P. **In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989**. London: Reaktion Books, 2011.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. Estética e Política. São Paulo: 34, 2005.

_____. **Sobre Políticas Estéticas**. Bellaterra: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

_____. **O desentendimento**. São Paulo: 34, 1996.

_____. **Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement**. SubStance vol. 29, nº2 Issue 92, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3685772?uid=2134&uid=2482822873&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2482822863&uid=60&sid=21104472017163>

_____. **Aux bords du politique**. Paris, Gallimard, 2004.

RAUNIG, G. **Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century**. New York: Semiotext(e), 2007.

RESTANY, P. **L'Art Brésilien dans les Sables Mouvants**. Milão: Domus, n. 544, mar. 1975

ROBERTS, J. **The Intangibilities of Form**. New York: Verso, 2007.

RODRIGUEZ, J. B. **El Arte Global y las Políticas de la Movilidad**. Desplazamientos (Trans)Culturales en el Sistema Internacional del Arte Contemporáneo. México: Limiar - Universidade de Ciências e Artes de Chiapas. Janeiro-Junho, ano V, número 001, 2007.

ROSLER, M. **Decoys and Disruptions: Selected Writings: 1975-2001**. Massachusetts/London: MIT Press, 2004.

SACHS, I.; WILHEIM, J.; PINHEIRO, P. S. **Brasil, um Século de Transformações**. São Paulo: Cia das Letras, 2001-2009.

SAFATLE, V. **Cinismo e Falência da Crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, V.; TELES, E. (org.). **O Que Resta da Ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

SCHWARZ, H. & RAY, S. **A Companion to Postcolonial Studies**. New York: Blackwell & Cornwall, 2000; 2005.

SCHWARZ, R. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: 34, 2000; 2008.

_____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **Que horas são?** Ensaaios. São Paulo: Cia. das Letras. 1987.

_____. **Cultura e política**. *São Paulo*: Paz e Terra, 2001.

SENNETT, R. **A Corrosão do Caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. São Paulo: Record, 1998; 2014.

SHINER, L. **The Invention of Art**. Chicago/London: Univ Chicago Press, 2001.

SHOLETTE, G. **Dark Matter**. London: Pluto Press, 2011.

_____. **It's The Political Economy, Stupid**. London: Pluto Press, 2013

SONTAG, S. **Sobre Fotografia** São Paulo: Cia. das Letras, 1978; 2013.

STALLABRASS, J. **Art Incorporated**: The Story of Contemporary Art. New York: Oxford Press, 2004.

TOTA, A. P. **O Imperialismo Sedutor**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

VELTHIUS, O. **Talking Prices**: Symbolic Meaning of Prices on the Market for Contemporary Art. New Jersey: Princetion Univ Press, 2005.

VIRILIO, P. **Espaço Crítico**. São Paulo: 34. 1984; 2005.

VIRNO, P. **Gramática da Multidão**. São Paulo: Annablume, 2013.

WERCKMEISTER, O. K. **Citadel Culture**. Chicago: Univ. of Chicago, 1991.

WU, C. **Privatização da Cultura**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZANINI, Walter. **Duas Décadas Difíceis: 60 e 70**. Bienal Brasil Século XX . São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. **Considerações Preliminares sobre História da Arte no Brasil**. Seminário EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. **Museu e o Artista**. In: Colóquio da AMAB. São Paulo: MAC/USP, 1972.

_____. **L'art et les Changements Socio-Politiques au Brésil**. Congres International d'histoire de l'art. Strasbourg: CIHA, 1992.

ZDENKA, B et al. **Conceptual Art and Eastern Europe: Part I**. New York: E-Flux Journal, Issue 40, dec. 2012. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/>

_____. **Conceptual Art and Eastern Europe: Part II**. New York: E-Flux Journal, Issue 41, jan. 2013. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/>

Catálogos e Folhetos

CAFÉ PARIS. **Espaço Interno**. São Paulo, 1982. Folheto da exposição.

CAYC. **A exibição imaginária da "TRAJETORIA PERCORRIDA" pela carta**. Buenos Aires, 1977. Folheto da exposição.

_____. **Ocupación Topológica**. Buenos Aires, 1979. Folheto da exposição.

_____. **Que és el CAYC = What is the CAYC**. in: Arte y Cibernética. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969. Catálogo da exposição. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/748013/language/en-US/Default.aspx>

CHRIST, H. D; DRESSLER, I. **Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s - 80s / South America / Europe**. Stuttgart: Hatje Cantz. 2009. Catálogo da exposição.

FREIRE, C. **Redes Alternativas**. São Paulo: MAC/USP, 2011. Apresentação da exposição "Redes Alternativas". Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2011/redes_alternativas/curadoria.htm

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XII Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, 1973. Catálogo da exposição

_____. **XIV Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, 1977. Catálogo da exposição

_____. **XVI Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, 1981a. Catálogo da exposição

_____. **XVI Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo, 1981b. Convite - Arte Postal (documento datilografado).

GALERIA ARTE GLOBAL. **Metarte.** São Paulo. 1977. Catálogo da exposição

ITAU GALERIA. **Gastão de Magalhães:** desenhos. São Carlos, 1983. Catálogo da exposição

_____. **Gastão de Magalhães:** Espaço Mágico: desenho, projetos ambientais, peças esculturais, fotografias. São Paulo, 1983. Folheto da exposição

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Área Experimental. **Gastão de Magalhães:** Registros fotográficos e audiovisuais. Rio de Janeiro. 1975. Catálogo da exposição.

NEUBURGER, S. & SAXENHUBER, H. **Kurze Karrieren.** Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 2004. Catálogo de exposição

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Interferências.** São Paulo, 1986a. Catálogo da exposição.

_____. **Projeto Contemporâneos -** 1986. São Paulo, 1986b. Folheto de Inscrição

SESC - CENTRO CULTURAL E DESPORTIVO "CARLOS DE SOUZA NAZARETH", **Gastão de Magalhães:** Registros e Ocupações de Ambientes. São Paulo: SESC-SP, 1978. Catálogo da exposição.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **6ª Jovem Arte Contemporânea.** Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1972. Catálogo da exposição.

_____. **7ª Jovem Arte Contemporânea.** Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1973. Catálogo da exposição.

_____. **Prospetiva '74.** Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1974a. Catálogo da exposição.

_____. **8ª Jovem Arte Contemporânea.** Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1974b. Catálogo da exposição.

_____. **Aquisições e Doações Recentes.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1976a. Folheto da exposição

_____. **Eighteen Modern Artists from Brazil.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1976b. Folheto da exposição.

_____. **Novos e Novíssimos Fotógrafos.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1976c. Catálogo da exposição

_____. **Poéticas Visuais.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1977.
Catálogo da exposição.

_____. **FOTO/IDÉIA.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1987.
Catálogo da exposição.