

43º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS

SPG12

Entrelaçamentos entre Arte e Política: Debates Contemporâneos

Título:

**Espaços, mediações e políticas das artes visuais
no Brasil em redemocratização (1979-1989)**

Autor:

Tálisson Melo de Souza
Doutorando no PPGSA/UFRJ
(bolsas CNPq e CAPES/PDSE)

2019

Resumo:

Este trabalho visa compreender as dinâmicas de inserção da produção em artes visuais no espaço público (ruas, instituições culturais, grande imprensa e meios especializados), no período que compreende o processo de reestabelecimento da democracia no Brasil. Defino este arco temporal com base em dois marcos institucionais que indicam mudança nos meios de participação civil nos processos decisórios da política nacional: a Lei da Anistia, promulgada em 1979, e a primeira eleição presidencial direta de 1989, reestabelecida através da Constituição de 1988. Para tanto, partirei de análise de material arquivístico e revisão bibliográfica acerca da produção e circulação das artes visuais no país, abordando com destaque os seguintes temas: a atuação da Funarte, o processo de reformulação da Fundação Bienal de São Paulo no início dos anos de 1980, e aspectos fundamentais do debate sobre a ascensão do mercado de arte contemporânea e a instituição, em 1986, da primeira lei de incentivo fiscal para atividades artísticas no país, chamada de Lei Sarney. Configura-se um mapa analítico dos espaços traçado a partir de uma rede de agentes culturais atuantes na arte contemporânea naquele contexto.

Introdução:

Desde quando concluí minha graduação em Artes, em 2012, venho estudando instituições que selecionavam e apresentavam obras de artes visuais e cinema produzidas no Brasil durante o regime civil-militar autoritário (1964-1985) e o processo de redemocratização¹ que o seguiu. No decorrer desse projeto contínuo de pesquisa, venho experimentando abordagens teóricas e métodos ao mesmo tempo em que desenvolvo pesquisas empíricas. Na atual pesquisa (de douramento), tento entender o papel da Bienal Internacional de São Paulo no processo de redemocratização, considerando como ela foi afetada por mudanças políticas e econômicas, sendo também uma plataforma na qual práticas estéticas e simbólicas geraram imagens, narrativas e debates acerca de concepções e valores da sociedade contemporânea.

A pesquisa, como estudo de caso focado sobre cinco edições da Bienal, situa-se no interior de um interesse de análise mais amplo sobre obras de artes visuais, formas de apresentá-las aos públicos e ações discursivas que esses contextos demandam ou provocam. Trata-se do aprofundamento em dinâmicas culturais que formam o processo democrático ao mesmo passo em que dele se desdobram. Esse elo explicita meu entendimento da arte e da política como dimensões da vida social que se encontram em relativa autonomia – e chamo atenção para a porosidade entre ambas que acaba por revelar muitas interrelações, afetações mútuas entre atividades desenvolvidas a partir de cada uma delas.

Este trabalho visa compreender as dinâmicas de inserção da produção em artes visuais no espaço público (ruas, instituições culturais, grande imprensa e meios especializados) no período que compreende o processo de reestabelecimento da democracia no Brasil. Defino este arco temporal com base em dois marcos institucionais que indicam mudança nos meios de participação civil nos processos decisórios da política nacional: a Lei da Anistia, promulgada em 1979, e a primeira eleição presidencial direta de 1989, reestabelecida através da Constituição de 1988.

¹ Uso a noção processual em referência à gradual desmilitarização da burocracia (Mathias 2004) e retomada da participação popular em eleições para cargos do executivo a partir de 1974 (Pinheiro 2014).

Para tanto, partirei de análise de material arquivístico e revisão bibliográfica acerca da produção e circulação das artes visuais no país, abordando com destaque os seguintes pontos de articulação: a atuação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE, criada no final do ano de 1975, ligada ao Ministério da Educação e Cultura, e ao Ministério da Cultura a partir de 1985, até extinção de todas as instituições culturais do Estado em 1990, pelo Presidente Fernando Collor de Mello); o processo de reformulação da Fundação Bienal de São Paulo no início dos anos de 1980 e a manutenção de suas atividades, identificando sua aproximação com as linguagens artísticas contemporâneas emergentes no contexto nacional; aspectos fundamentais do debate sobre a ascensão do mercado de arte contemporânea no país; e a instituição, em 1986, da primeira lei de incentivo fiscal para atividades artísticas no país, chamada de Lei Sarney.

Trata-se de apresentar a configuração de um mapa analítico dos espaços traçado a partir de uma rede de agentes culturais atuantes na arte contemporânea naquele contexto, que permite visualizar diferentes núcleos e formas de atuação coexistentes e mutuamente implicados no processo de inserção (institucionalização e profissionalização) de linguagens artísticas contemporâneas em alguns centros urbanos do país.

A partir do final da década de 1970, a ditadura civil-militar em vigor no Brasil desde o golpe de 1964 começava a apresentar sinais de sistemática distensão, marcada pela promulgação da Lei da Anistia Política, em 1979, pelo Presidente General João Figueiredo, dando continuidade ao processo de abertura política iniciado no governo antecessor. Com o restabelecimento dos direitos políticos e o retorno de exilados ao país, muitos agentes do universo artístico e intelectual passavam a dedicar esforços para a retomada de uma dinâmica democrática que reestruturasse a esfera pública em prol da liberdade de expressão estética e do pensamento.

Os anos anteriores, para agentes vinculados à arte contemporânea no país, eram marcados por precariedade institucional (por parte do Estado) e pouco apoio de iniciativas privadas (sem contar com um mercado de arte contemporânea), especialmente a partir do Ato Institucional Número 5 (AI-5) decretado em 1968, com

recrudescimento de mecanismos de censura e perseguição ideológicas. Porém, como mostra a pesquisadora Fabrícia Jordão em tese de doutoramento defendida recentemente (2018), artistas e mediadores/as (críticos/as e historiadoras/es de arte, organizadores/as ou curadoras/es de exposições e atividades de formação artísticas) entenderam que “era preciso criar estratégias para assegurar uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções”. Com o processo de abertura política, o regime militar ampliava investimentos no setor e se aproximava inclusive de segmentos de artistas e intelectuais opositores.

Este trabalho desdobra-se de pesquisa (em andamento) enfocada sobre a realização das Bienais Internacionais de São Paulo entre 1978 e 1989, buscando compreender condições e demandas de reformulação da estrutura organizacional da Fundação que realizava as exposições, bem como os mecanismos de inclusão e exclusão de determinadas práticas e linguagens artísticas, a projeção de uma concepção de arte contemporânea, recepção e repercussão dessas exposições.

O levantamento documental que venho realizando tem permitido encontrar conexões, no âmbito nacional (e internacional, que não será abordado neste trabalho), entre indivíduos (artistas e intermediários/as), e desses com instituições ou comunidades artísticas (como grupos, associações, ateliês e coletivos), com as quais tem sido possível traçar um mapeamento da atuação de agentes culturais no período. Esse mapa que parte da pesquisa direta com a Bienal, é cotejado e complementado com dados encontrados através de revisão da bibliografia relacionada à arte contemporânea nesse contexto.

Considerando sobremaneira pesquisas em história da arte de publicação nos últimos 10 anos, potencializadas pela abertura (e em alguns casos com disponibilização *online*) de arquivos de artistas, intelectuais, instituições e periódicos atuantes no período, tenho conseguido identificar os vetores que articulam diferentes dimensões da sociedade com as artes, pois esses agentes e instituições do universo artístico trazem para o mapa conexões com movimentos sociais, setores da economia e da política. Dessa maneira posso identificar como se deram articulações, por exemplo, entre as manifestações por

eleições presidenciais *Diretas já!*, em 1983 e 1984, exposições de artes visuais, como o exemplo emblemático da mostra *Como vai você, geração 80?* Na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984, e a 18ª edição da Bienal de São Paulo, curada por Sheila Leirner, inaugurada em 1985.

Conforme proposto pela socióloga Nathalie Heinich, “indivíduos que agem como intermediários no mundo da arte, através de publicações, exposições, disseminação, comentário, e estruturação material e mental, mais que obras e artistas, e espectadores, são um escopo perfeito para investigação sociológica” (Heinich 2012, p.701 – tradução do autor). Com base no interesse de abordar a dimensão da mediação das artes visuais no Brasil em redemocratização, centro análise nas práticas discursivas de críticas/os e curadores/as (textos publicados em jornais, revistas especializadas e catálogos, e registros das exposições organizadas), sobre e com a produção em artes visuais.

Nesse sentido, elegi focar a trajetória institucional do historiador de arte Walter Zanini, que dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo desde sua inauguração, em 1963, até 1978, sendo nomeado “curador geral” das edições de 1981 e 1983 da Bienal de São Paulo. O mapa da rede de relações sobre o qual tecerei comentários na última seção deste texto se apresenta ainda como resultado parcial de pesquisa bibliográfica e de arquivo.

Busco destacar uma rede de agentes intermediários que promoveram a visibilidade de diversas linguagens da arte contemporânea e ao mesmo tempo pautaram uma discussão pública sobre entrelaçamentos entre arte contemporânea e política nacional, interferindo no (re)desenho de estruturas institucionais e políticas públicas para as artes. A modo de conclusão, fornecerei apontamentos específicos sobre os potenciais da elaboração desse tipo de mapa e rede para o estudo do papel das artes visuais na esfera pública (Jacobs, 2012; McGuigan, 2010) em reconfiguração no contexto abordado.

As artes visuais e o Estado autoritário:

Pensando como a produção e a circulação artísticas são afetadas por políticas culturais (públicas e privadas), e um ambiente político-cultural, no contexto de transição que marcava o fim da ditadura e reestabelecimento democrático, por exemplo, vejo como importante observar que processos de repressão e censura impetrados pelo regime sobre as manifestações culturais conviviam com a abertura gradual e controlada de instâncias oficiais e comerciais vinculadas à cultura no país, além do impacto do retorno de artistas e intelectuais que se exilaram entre 1968 e 1979, quando foi promulgada a Lei da Anistia. Ao mesmo tempo, considero como a produção artística também afeta o delineamento de políticas culturais e integra uma camada sensorial e simbólica da cultura política².

Em duas teses de doutoramento em artes defendidas recentemente, as pesquisadoras Izabela Pucu (2017) e Fabrícia Jordão (2018) abordam o papel das instituições artísticas como espaço de convergência da produção, mediação crítica, circulação e construção de públicos para a arte contemporânea no país – embora traçando marcos temporais distintos e enfocando instituições, eventos e agentes sociais específicos. Ambas, ao tratarem do contexto de democratização experimentado entre meados dos anos de 1970 e final dos 1980, retomam várias iniciativas levadas a cabo no âmbito institucional das artes visuais e que contribuíram na consolidação de um contexto de criação prática, teórica e crítica, difusão e socialização mais ligada àqueles agentes que se dedicavam às linguagens contemporâneas ou se identificavam com estratégias das chamadas neo-vanguardas emergentes a partir dos 1960 (MARTINS, 2013); e essa dinâmica se dava em contraponto aos anos de maior repressão e desarticulação entre agentes artísticos politizados e seus públicos, que se seguiram ao golpe civil-militar de 1964 e o Ato Institucional número 5, de final de 1968, por intervenção do regime nos canais de promoção e difusão da produção cultural; e com a atuação do Conselho Federal de Cultura, de viés patrimonialista (MAIA, 2012).

² Como se engajando em protestos, denúncias, ou fornecendo renovação simbólica e sensorial, ao abordar diretamente os contextos de ditadura e transição democrática, que também se articulavam com valores morais mais amplos relacionados a concepções de liberdade, utopia e participação popular.

Pucu narra etapas de um “deslizamento *da crítica institucional para o fazer instituição como crítica*, [que] contribui também com a mudança de posição de todo o campo da arte no espaço social”, cuja genealogia é indicada como tendo um ponto importante de partida em realizações do período de ditatorial:

Do paradigma fundado no protagonismo e na iniciativa do artista (Crítica Institucional) para uma outra visão mais abrangente, onde o artista, o ativista entre outros atores sociais colaboram na construção de imaginários sociais alternativos ou na democratização das instituições (Práticas Instituintes). (MATOSO, 2015)

Traçando uma linha temporal de ações que evidenciam esse ‘deslizamento’ para *práticas instituintes* desenvolvidas no Brasil, Pucu indica ‘(contra)exposições’ promovidas por membros do Grupo Rex (1966-1967) e a intervenção do coletivo Seis Mãos durante palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, em 1986, como exemplos de dois momentos da *crítica institucional* local – o primeiro fazendo crítica em direção a processos de legitimação da produção artística por meio de instituições como a crítica e os salões, o segundo se dirigia também a essas instâncias, porém, abarcando e mirando as relações dessas com o mercado de arte que emergia e se internacionalizava desde meados dos anos 1970. Um dos principais exemplos de *prática instituinte* apresentado por Pucu é o da atuação do crítico e curador Frederico Moraes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 1967 e 1973³, especialmente com o emblemático projeto *Domingos da Criação*, que organizou enquanto diretor de cursos do museu no ano de 1971.

Destaco o caso anterior pois é evocado no trabalho de Fabrícia Jordão, ao inserir o projeto *Área Experimental*, também vinculado ao trabalho de Moraes no MAM do Rio, num conjunto de exemplos do que conceituou como “*ativismo institucional*”⁴, partindo da

³ Além da atuação do crítico Mário Pedrosa, que estava à frente dos MAMs do Rio e de São Paulo, da VI Bienal de São Paulo, em 1961, e, integrou o grupo de fundadores do *Museo de la Solidaridad* em Santiago do Chile, enquanto exilado nesse país em início dos anos de 1970; anos mais tarde, de volta ao Brasil, articula-se novamente com o MAM do Rio em torno a um projeto de reformulação da instituição, que teve um marco de virada entre 1977 e 1978, com um incêndio grave que tomou o edifício e destruiu parte do acervo e das obras expostas, como as pinturas do artista uruguaio Joaquín Torres-García.

⁴ Outros exemplos analisados na tese de Fabrícia Jordão e que são caros à análise que proponho neste texto são: a *Revista Malasartes* (1975-1976), a Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (1977), a Comissão de Planejamento Cultural (1974-1978), o Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União (1975), o coletivo Nervo Óptico (1976-1978) e o Espaço N.O. (1979-1982), com

hipótese de que um novo tipo de ativismo artístico se desenvolvia durante a redemocratização no país, baseado no trabalho e nas ideias de agentes produtores e mediadores das artes visuais que logravam inserção na estrutura institucional promovida pelo estado autoritário:

Ao longo dos anos 1970, a precariedade das instituições do meio de arte, bem como o reduzido interesse do mercado em promover e difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas fundamentaram uma percepção – por parte de artistas vinculados a essa vertente – de que era preciso criar estratégias para assegurar uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções. Esse entendimento está diretamente relacionado a conformação de uma nova sensibilidade ético-político-estética no meio das artes visuais. Diferentemente da geração anterior, a qual vivia assombrada pelos fracassos, efeitos residuais e conflitivos da ideologia cepecista e pecebista, os artistas atuantes ao longo dos anos 1970 estabeleceram uma relação menos utópica e revolucionária com a arte em suas conexões com o âmbito político. A militância, o engajamento e a resistência cultural – nos sentidos estritos dos termos – cedem lugar para a atuação e a interferência concreta nos rumos do processo cultural, nas políticas de Estado e nas instituições públicas, em consonância com a crescente politização do espaço artístico, o sistema da arte e o papel de seus agentes e instituições são reexaminados criticamente. Esse processo foi acompanhado por uma redefinição do lugar social do artista e pela incipiente formação de uma identidade “artista contemporâneo”, a qual, naquele momento, se associava aos artistas que buscavam intervir – estratégica e propositivamente – nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a formação, a produção, a circulação e a inscrição social de seus trabalhos. (JORDÃO, 2019)

Em sua tese (2018), Fabrícia Jordão examina em minúcias a transformação experimentada no circuito artístico brasileiro com o início do processo de abertura política, em 1974, no governo Geisel, e continuado com o governo de seu sucessor, o Presidente General Figueiredo, de 1979 até o fim do regime autoritário em 1985, com a posse da presidência por Tancredo Neves. Nessa tese, a mudança nas dinâmicas de relação entre o estado e o campo das artes visuais é analisada através de descrição do aparelho estatal de políticas culturais, centrando-se em órgão do Ministério de Educação e Cultura, como o Conselho Federal de Cultura e seus parâmetros normativos e

destaque em sua análise sobre as diretrizes da Funarte, instituída no governo do Presidente General Geisel, compreendendo suas ramificações, como o Instituto Nacional de Artes Plásticas, e o Programa Arte Brasileira Contemporânea com o Espaço ABC.

fiscalizadores, antes do processo de abertura, e novos valores e estratégias inseridos nas ações do governo através do estabelecimento de uma Fundação Nacional (a Funarte) para as artes visuais, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), especialmente a partir de 1980, sob direção de Paulo Sérgio Duarte.

O trabalho de Fabrícia Jordão é crucial para uma observação nuançada das alterações do âmbito oficial da cultura que viabilizaram a emergência de uma série de ações que garantissem a viabilidade da emergência, institucionalização e profissionalização da arte contemporânea no país. Enfocando “estratégias para assegurar a dimensão pública” (JORDÃO, 2018, p.141) da produção artística de linguagens contemporâneas, no sentido de agenciamentos entre artistas e mediadores que trabalharam no interior da estrutura oficial promovida pelo estado autoritário, potencializando suas intenções de “institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções” (JORDÃO, 2018, p.8), e que estava coadunado a um processo mais amplo de rearticulação e empenho de setores progressistas na reorganização da sociedade e remodelação das esferas institucionais.

A dimensão pública da arte e suas mediações:⁵

Em 1967, o pintor francês Édouard Manet escreveu que “*A questão de interesse vital, a condição sine qua non para o artista é expor*” (Manet *apud* Jürgens, 2016: 23). Mais de cento e cinquenta anos depois, sua afirmação se mantém diretamente conectada com as necessidades e condições do trabalho artístico (ver Menger, 2014; Gerber, 2017).

Exposições vêm se dando de várias maneiras: das coleções em museus, apresentações em salões acadêmicos, galerias comerciais ou feiras de arte, às mostras itinerantes e temporárias sediadas em instituições culturais em diversas cidades em todos os continentes. Há também eventos expositivos periódicos internacionais

⁵ Esta seção do texto foi publicada no capítulo “Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a ‘arte latino-americana’ acontece?” de minha autoria, que compõe o livro *De Vidas Artes*, organizado por Lígia Dabul e Paula Guerra e recentemente lançado pela editora da Universidade do Porto, Portugal (2019).

inspirados pela pioneira *Biennale di Venecia* inaugurada no final do século XIX. Esse 'tipo bienal'⁶ de exposições passou a compor, ao longo da segunda metade do século XX e começo do XXI, uma rede de circulação de obras, artistas e agentes intermediários (como críticos/as, curadoras/es e colecionadores/as) que, por seu caráter internacional, se apoia na dinâmica de representação da produção artística de vários contextos nacionais agrupada em uma experiência espacial e temporalmente delimitada, vinculada a contextos local (a cidade sede) e historicamente (com relação à história da arte, mundial, nacional, local e institucional) específicos. Esse tipo de exposição projeta uma espécie de cartografia da arte contemporânea ao redor do mundo. Apesar de transformações no papel e configuração desse tipo de mostras, alguns aspectos permanecem relevantes, como evidenciou a socióloga Raymonde Moulin:

As grandes manifestações internacionais, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, marcam os encontros periódicos do mundo cosmopolita da arte internacional. Elas são grandes momentos da sociabilidade artística e lugares privilegiados de trocas de informação. Os orçamentos ou as perspectivas elaboradas pelos comitês de organização das bienais ou quadrienais, determinando suas coordenadas e dando o tom, contribuem para a standardização das escolhas dos colecionadores e diretores de museus. Os próprios artistas ali se encontram confrontados com a imagem social de sua obra, assim como com outras correntes estéticas. Essas manifestações exercem também, como o Salão de Paris no século XIX, uma função de qualificação dos criadores. Agindo como academias informais, elas participam da elaboração de um quadro-de-honra dos valores estéticos e constituem as etapas obrigatórias de uma carreira artística do duplo ponto de vista da reputação do autor e do preço das obras. (Moulin, 2007: 30)

No entanto, como afirma a socióloga Monica Sassatteli (2016), a separação categórica entre produção e consumo culturais recorrentes nas pesquisas em ciências sociais levou fenômenos como exposições, festivais e bienais a serem negligenciados como instâncias de produção simbólica de mundos (não só, mas especialmente, da arte). Nas últimas duas décadas, essa condição começa a se alterar mais sistematicamente a partir de uma intensificação de esforços transdisciplinares em pesquisa e reflexão sobre diversas formas de mediações e atividades de agentes intermediários no universo

⁶ O 'tipo bienal' se refere mais a uma periodicidade de realização de exposições internacionais do que a uma necessária frequência bianual, há também exposições trienais, quadrienais e quinquenais que se inserem na categoria.

artístico, e a emergência da noção de *biennialogy* cunhada pela historiadora Elena Filipovic (2010) é um exemplo (catalizador e sintomático) disso.

A contribuição dos sociólogos Nathalie Heinich e Michel Pollak (1996) sobre a emergência (profissionalização e construção de singularidade) da função de curadoria de exposições e seu status autoral, comparado por eles à atividade desempenhada pelos *filmmakers* no *cinéma d'auteur*, se situa como trabalho pioneiro para compreensão da relevância desses agentes na configuração de categorias, interpretações, inclusões, exclusões e negociações que operam na convergência com outros agentes do universo artístico. Mais tarde, Heinich (2012) veio a propor uma agenda de pesquisa sociológica atenta a processos de mediação operados por “indivíduos que agem como intermediários no mundo da arte” (Heinich, 2012, 701), através de publicações, exposições, disseminação, comentário, e estruturação material e mental, situando-se numa relação tríade com obras e público. Heinich também ressalta que esses agentes, “mais que obras e artistas, e espectadores, são um escopo perfeito para investigação sociológica” (Heinich, 2012, 701).

Em meu trabalho de pesquisa, tenho pensado as exposições como ‘meios/contextos’ em que as obras de artes visuais e os públicos se encontram, e se criam mutuamente, formulando e difundindo imaginários, narrativas, conceitos e valores compartilhados. Através das exposições, objetos e experiências feitos e propostos por artistas são dispostos ao contato com seus públicos após um processo de preparação, seleção, organização, montagem e divulgação que se desenrola através da atividade de agentes intermediários.

Curadoras/es também operam para além dos bastidores organizacionais das exposições e instituições, muitas vezes atuando como críticos, e vice-versa, como é evidente no caso brasileiro (ver: Santos, 2014; Souza, 2015). Suas práticas discursivas, dando-se através da conceituação de suas propostas, interpretações e julgamentos de obras e exposições, somadas aos textos jornalísticos e entrevistas com artistas, compõem e disparam intenso diálogo e debate na esfera pública, alcançando diferentes públicos, de leitores mais especializados que também frequentam exposições aos leigos

que, muitas vezes, só se direcionam ao diálogo quando controvérsia expandem seu raio de influência e conectam a arte a esferas da política, moral ou religião, por exemplo.

Venho considerando a atuação de intermediários na Bienal Internacional de São Paulo nos anos 1980 como indivíduos que concentram poder, num processo amplo de negociações, para compor a *mise-en-scène* de um conjunto de produtos artísticos através e a partir de uma interpretação/narrativa concretizada por meio da disposição de obras e das práticas discursivas que as explicam, conectam, justificam, classificam e valoram.

Da dimensão pública da arte para dimensões estéticas da esfera pública:⁷

O conceito habermasiano de “esfera pública” (Habermas, 1984) oferece caminhos para a análise da arte em exposições e várias camadas de discursos envolvidas a esses eventos de articulação entre obras e públicos. A noção de “esfera pública” como instância de negociação, debate e competição em que interesses públicos e privados friccionam resultando em uma opinião pública, ou um entendimento compartilhado, ainda que se encontre fragmentado, vem estimular pensar as práticas discursivas e simbólicas que colocam objetos em circulação e os inserem nesses processos de construção de um entendimento de mundo (ou mundos das arte e para além deles). Venho pensando o papel das práticas artísticas (das obras mas também das mediações que as colocam em contato com os públicos) na “esfera pública” e o processo de (re)formulação de uma cartografia estética compartilhada que deriva da dimensão estética dessa instância ampla de negociação de interpretações, narrativas e julgamentos sobre arte, ou a partir da arte para se ‘opinar’ sobre outros aspectos da vida.

Com a noção de “*aesthetic public sphere*”, o sociólogo Ronald Jacobs (2012) propõe repensar o conceito de “*esfera pública*” para além de uma arena de deliberação racional, vendo-a como “lugares de criação e contestação simbólica” (Jacobs, 2012, 318). Focando a dimensão estética, Jacobs lança luz aos “estilos culturais pré-existentes,

⁷ Esta seção do texto foi publicada no capítulo “Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a ‘arte latino-americana’ acontece?” de minha autoria, que compõe o livro *De Vidas Artes*, organizado por Lígia Dabul e Paula Guerra e recentemente lançado pela editora da Universidade do Porto, Portugal (2019).

formas narrativas tradicionais, e tipos de personagens bem conhecidos” (Jacobs 2012, 321) sobre os quais se baseiam debates e argumentos. Na sua proposta de estudo do entretenimento na mídia como parte da “esfera pública estética” e seu papel na sociedade civil, Jacobs demonstra a existência de hierarquias simbólicas “*que privilegiam conversas sérias sobre política e que questionam a importância do entretenimento e outras diversões*” (Jacobs 2012, 332).

Jacobs estuda o entretenimento na esfera pública, entendendo-o como elemento central na composição de imaginários socialmente compartilhados, já conta com maior intimidade e mais amplo acesso, criando “*públicos contrafactuais*”, oferecendo discussões mais calorosas, próximas e experimentais do que as argumentações “sérias” que compõem a “*esfera pública política*” (Jacobs, 2012). Essa agenda me inspira a pensar o status ambíguo, ou mesmo polissêmico, das instâncias de apresentação da arte, pois seus públicos se relacionam com ela de diferentes maneiras, sendo ao mesmo tempo conteúdo ‘sério’, ‘culto’ ou ‘didático’, e apresentado em forma de ‘entretenimento’. Na experiência de visitar uma exposição, ler ou discutir sobre ela, se acessa ‘cartografias estéticas’ compartilhadas, compondo uma dimensão visual do mundo (de regiões, nações, continentes, grupos étnicos, etc.).

Outra proposta, a de “*cultural public sphere*”, do sociólogo Jim McGuigan, refere-se à “articulação da política, pública e privada, como um terreno em disputa através de modos afetivos (estéticos e emocionais) de comunicação” (2007: 255), também aborda festivais de arte e programas de TV por dois aspectos de sua configuração: como meios de apresentar prazeres e dores, e como “*medição da cultura crítica*” (McGuigan 2010: 83).

As sociólogas Monica Sassatelli (2011) e Liana Giorgi (2011), por exemplo, se dedicam a pesquisar eventos culturais (bienais de artes visuais e feiras literárias, respectivamente). Elas concebem esses contextos de apresentação de objetos considerados estéticos, artísticos ou culturais como sendo instâncias de sociabilidade e conversação, pelas quais discussões descritivas e normativas são levadas a cabo entre

seus públicos, formando subjetividades, remodelando concepções coletivas de identidades, ideologias e epistemologias.

No Brasil, em 1951, foi inaugurada a Bienal de São Paulo, de projeto ambicionado e realizado por um industrial de família italiana que se estabeleceu na capital paulista, Francisco Matarazzo Sobrinho, em meio a um processo de modernização que se intensificara em meados dos anos de 1940, contando com a estruturação de um campo institucional para a arte moderna no país: O Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o do Rio de Janeiro, e o I Salão de Arte Moderna, passavam a operar ao redor desse mesmo período. A inspiração ou modelo de referência para a concepção organizacional de uma Bienal em São Paulo está ligada à *Biennale di Venezia*, exposição periódica dedicada às artes visuais que iniciou atividades em 1895, sendo considerada a pioneira no gênero. Por sua vez, esse tipo de evento expositivo derivava das feiras universais que aconteciam em várias metrópoles europeias desde 1855, convergindo a produção de vários países em uma espécie de maquete, composta por pavilhões nacionais que abrigavam e representavam as potencialidades de diferentes Estados-nação. A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a Bienal de Veneza retomava sua periodicidade, a edição de 1948 foi visitada pelo industrial e mecenas brasileiro, que viu nessa tipo de mostra um dispositivo coerente com o projeto de inserção da cultura brasileira num panorama internacional, promovendo assim o intercâmbio da produção artística moderna.

Desde sua inauguração, e especialmente com a sua continuidade, a Bienal de São Paulo foi central no curso do desenvolvimento de um campo artístico moderno brasileiro, com produção, reflexão e debates encontrando vias de alinhamento com tendências das artes de grandes centros. A disputa entre figuração e abstração aqueceu discussões entre críticos e artistas, a presença de determinadas obras confluiu diretamente para o desenvolvimento de diferentes caminhos na pintura e na escultura brasileira que encontrou conformação singular no Concretismo e no Neoconcretismo. Com a promulgação do Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968, intensificando a censura e a repressão do regime aos meios de comunicação, à expressão artística e liberdade de cátedra, o vínculos internacionais da Bienal levaram a irromper uma

manifestação de denuncia transnacional acerca da situação do país, tendo sido o boicote à 10ª edição da Bienal, de 1969, um meio de fazê-la ressoar material e simbolicamente, pois algumas delegações nacionais se recusaram a enviar sua representação, e vários artistas e críticos assinaram o manifesto *Non à la Bienal!*, encabeçado pelo crítico francês Pierre Restany, quem estava incumbido de organizar uma sala especial para a mostra daquele ano, porém decidiu por abortar o projeto diante da prisão de Niomar Sodré, diretora de um jornal no Rio de Janeiro. Seguindo em atividade nos anos de 1970, os resultados de cada edição não apresentavam a mesma adesão de antes, e são específicos os exemplos de participações que alcançaram repercussão crítica, evidenciando uma situação de deslegitimação da instituição/evento.

Com o processo conciliatório de reabertura política, e mais intensamente com a necessária reformulação da instituição para manter-se de pé após o falecimento de Ciccilo, em 1977, é patente o empreendimento por parte de sua Fundação e realoca-la como instituição legítima e conectada às práticas e ideias atuais das artes visuais (PEREIRA, 2016). A primeira edição resultante desse processo, a 16ª, de 1981, foi curada por Walter Zanini, nomeado em meados do ano anterior por acordo entre membros da Diretoria, do Conselho Administrativo e do Conselho de Arte e Cultura da Fundação. Zanini foi o primeiro a ocupar o cargo nomeado “curador geral”, compreendendo funções específicas e um *modus operandi* que buscava intervir de maneira significativa na estrutura burocrática e diplomática que viabilizava a realização das mostras, considerando sua grande escala, escopo internacional, e demanda por periodicidade e atualização.

A atuação de Walter Zanini como um eixo de leitura:

Nas duas tese mencionadas anteriormente, de Izabela Pucu (2017) e Fabrícia Jordão (2018), que abordam as relações das instituições artísticas com o Estado, não se propuseram aprofundamento sobre a Bienal de São Paulo no contexto da democratização⁸, nem sobre a atividade do MAC-USP no período, e sobre essas duas

⁸ Detêm-se um pouco mais sobre o boicote à edição de 1969. Pucu aborda mais detidamente as 27ª e 28ª edições, de 2006 e 2008.

instituições, compartilhando o mesmo edifício no Parque do Ibirapuera, é que vou destrinchar alguns vetores de relação que pude mapear, considerando a trajetória de Walter Zanini em ambas.

Ao abordar a Escola de arte Brasil, Jordão indica o papel do MAC-USP para as iniciativas de institucionalização posteriores ao AI-5 de 1968, com base na pesquisa de Daria Jaremtchuk (2012), identificando o museu como um espaço de “convívio formativo” referencial para agentes das artes visuais em São Paulo: “ ‘pela amplitude de sua programação, pela defesa de novas expressões artísticas, pela exibição de obras de cunho mais crítico e pela política de formação do acervo’, fornecia ‘ um modelo alternativo e crítico em relação ao paradigma tradicional de museu’ ” (JAREMTCHUK, 2012, p.85, *apud* JORDÃO, 2018, 146).

A tese da curadora e pesquisadora Cristina Tejo (2017), articula outros trabalhos sobre a trajetória institucional de Walter Zanini e propõe uma análise sociológica de algumas interrelações estabelecidas por ele, sendo material muito profícuo para organização de um mapeamento como o que me propus a fazer. O complemento com mais conexões e vetores de ação, bem como considerando alguns aspectos mais gerais do contexto em que se deu, priorizando os pontos que se conectam à Bienal, especialmente as 16^a e 17^a edições.

No final dos anos de 1940, no mesmo contexto de instalação de todo um aparato institucional para a arte moderna no país, que, por sua concentração e intensidade na capital paulista, coloca a cidade em posição privilegiada para constituição de um quadro de profissionais relacionados à arte moderna, sua produção e mediação, Zanini se formava em economia pela USP e em jornalismo pela Faculdade Casper Líbero, concluindo estudos no ano de inauguração da I Bienal, 1951, sobre a qual escreveu e publicou em jornais. Combinando financiamento de bolsas proveniente de instituições brasileiras e europeias, teve a oportunidade de passar quase uma década inteira baseado em Paris, onde estudou museologia, arqueologia e história da arte, com períodos curtos em Londres e Roma, para complemento de suas pesquisas. Nesse contexto, entrou em contato com professores como Jean Cassou (então diretor do Museu

de Arte Moderna de Paris, quem o orientou em curso na *École du Louvre* e no seu mestrado), e André Chastel (quem o orientou no doutorado na *Université de Paris VIII*). Mais tarde, como diretor do MAC-USP, esses dois vínculos se rearticulam: Zanini passava a frequentar as reuniões de uma nova organização afiliada ao *International Council of Museums* (ICOM), o *International Committee for Museums and Collections of Modern Arte* (CIMAM), fundado em 1962 – mesmo ano em que a transferência da coleção de Ciccillo e Yolanda Penteado do MAM de São Paulo para a USP delineava as bases de fundação do MAC, para o qual Zanini foi nomeado diretor, em 1963 –, em 1966, Zanini fundou e presidiu a Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB); anos mais tarde, em 1972, a fundação do Comitê Brasileiro de História da Arte, inicialmente presidido por Zanini, como um braço nacional do *Comité International d'Histoire de l'Art* (CIHA), sediado em Paris, com Chastel na vice-presidência de 1969 a 1985. A presença de Zanini nos encontros do CIMAM formava uma ponte de troca de ideias sobre museologia e a concepção de um programa para o museu na contemporaneidade.

Outros agentes mediadores de intensa atividade no contexto parisiense contemporâneo ao período de estudos de Zanini são os poetas, artistas e críticos ligados ao movimento *Phases*, cuja história deriva das reconfigurações em relação às militâncias políticas (de partidos comunistas) e os caminhos de movimentos artísticos como o surrealismo e a abstração lírica. Zanini tornou-se membro do grupo, ligado a Edouard Jaguer e seu programa de exposições e publicações, com a revista *Phases*, desde 1952, disseminando-se em vários países com ramificações do grupo e influências menos diretas. No caso brasileiro, Zanini fez a ponte, retornando à São Paulo criou o Grupo Austral do Movimento Phases, com sua primeira mostra coletiva ocorrendo nos primeiros anos do MAC. A inauguração do Museu se deu com a exposição *Pintura Contemporânea do México*, e sua programação manteve-se ligada às mostras de obras modernas do acervo e ao estímulo à produção de jovens artistas. Essa relação do Museu com artistas emergentes se institucionalizou através de exposições periódicas como as Jovem Desenho Nacional (1963-1965) e Jovem Gravura Nacional (1964-1966), que itineraram por outras cidades do país até 1969. A partir de 1967, o MAC promovia as exposições Jovem Arte Contemporânea, se propondo aberta a todos os meios de expressão artística, e uma via de experimentação em termos de organização de processos seletivos

e de premiação, como o caso da edição de 1972, baseada em sorteio entre artistas inscritos.

Outras iniciativas nesse sentido se tornavam mais frequentes a partir de 1970: as exposições *Objetos recentes de artistas brasileiros* e uma coletiva com os artistas Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, realizadas nesse ano, abriam um contexto sistemático de inserção das linguagens contemporâneas na instituição, em diálogo com o interesse historiográfico de Zanini pelas vanguardas históricas e neovanguardas, construindo vínculo no debate sobre a arte contemporânea que se baseavam em traçar os percursos de desenvolvimento da arte moderna que sedimentaram caminhos para as possibilidades atuais. A elas se seguiram: *Acontecimentos*, *Prospectiva74*, *Artistas e Novos Meios de Comunicação*, *Poéticas Visuais*, a série *Multimeios*, entre outras exposições de projetos de artistas contemporâneos brasileiros e estrangeiros: Anna Bella Geiger, Artur Barrio, José Celso Martinez Correa, Nelson Leirner e Carmela Gross, Antoni Muntadas, Jannis Kounelis, Matsuzawa Yutaka, Wolf Vostell, Dick Higgins, e o grupo Art Sociologique, para mencionar os mais emblematicamente associados às linguagens contemporâneas e algumas de suas configuração específicas: arte conceitual, instalação, performance, arte postal e videoarte.

Desde 1964, Zanini empreende correspondência com o colecionador Arturo Schwartz para trazer sua coleção de obras e réplicas de Marcel Duchamp para o MAC (o que nunca se concretizou sob sua direção, sendo viabilizada muitos anos mais tarde, em 1987, na 19ª Bienal, quando Sheila Leirner abrigou, em seu projeto curatorial, o envio da coleção de réplicas de Duchamp desse colecionador). Zanini também exibiu o trabalho de Jef Golyscheff, artista ucraniano que integrara o Clube Dadá de Berlim desde sua primeira exposição em 1919, e que se encontrava em São Paulo trabalhando como químico desde 1957. Em 1975, uma retrospectiva da obra de Flávio de Carvalho explicitava o pioneirismo de algumas de suas propostas, inserindo suas *Experiências*, realizadas entre final dos anos 1920 e meados dos anos 1950, num trajetória de evolução das práticas artísticas que exploravam materiais e estratégias além das categorias tradicionais.

O direcionamento de Zanini às linguagens contemporâneas se apresentava também em atividades paralelas, como se pode observar pela premiação das duas Bienais em que atuou como assessor de artes plásticas, ao lado de Sérgio Milliet e Geraldo Ferraz, e que também se vinculava ao MAC através de prêmios de aquisição, atualizando o acervo do museu.

Em livro organizado pela pesquisadora Cristina Freire (2013), reunindo textos escritos por Zanini ao longo de sua carreira como crítico, professor, diretor de museu e historiador da arte, há relatos de Zanini sobre uma tensão com relação à censura, porém, de maneira pouco sistemática sobre as atividades promovidas no MAC, de modo que seu isolamento pode ser entendido como um fator potencializador para abrigar e exibir, acolher propriamente em seu processo de criação, as produções de artistas de linguagens contemporâneas.

O interesse de Zanini pela relação entre as artes visuais e os meios de comunicação também teve um catalizador na sua atuação como diretor do MAC e no seu contato com artistas emergentes, e sua relação com a Bienal e agentes convidados por ela ao Brasil também auxiliam no entendimento da circulação de ideias e contatos para concretizá-las em exposições: as intervenções de Restany junto à Bienal entre 1965 e 1969 (FILHO, 2018), de René Berger em 1971, e a proposta de Vilém Flusser para a 12ª edição (não concretizada em sua plenitude), de 1973. Essas propostas só vieram a se realizar de modo fragmentado a partir das representações de outros países com salas específicas ligadas ao tema: Estados Unidos, Canadá e Japão.

Do diálogo de Zanini com artistas no MAC, se destacam os membros do grupo REX (acima mencionado), do artista Donato Ferrari e, a partir de 1973, os artistas Julio Plaza e Regina Silveira, que migravam para o Brasil depois de alguns anos lecionando na Universidade de Porto Rico, onde Plaza organizou uma Bienal de Gravura e uma exposição de arte postal, proposta acolhida pelo MAC-USP e replicada, em maior escala, para a 16ª Bienal, de 1981, curada por Zanini em parceria com co-curadores convidados. Com essa conexão, a *Mail Art* marcou sua presença na história da arte brasileira, sendo sua institucionalização um processo muito atado ao MAC e à Bienal.

Outras linguagens em consolidação no campo da arte contemporânea foram incorporadas a programas de exposições do MAC e, mais tarde, convergiram nos núcleos de curadoria de Zanini para as Bienais de 1981 e 1983, como a performance, o *happening*, as instalações e ações, colocando a produção contemporânea a par dos passos que se sistematizavam em vários outros contextos de produção artística, em geral dando base para o debate sobre a “desmaterialização” da arte na contemporaneidade, desafios que aportavam à institucionalidade do campo e a seus valores pautados nas noções de obra autônoma, categorias tradicionais, autoria...

As primeiras experimentações em vídeo arte encontraram lugar e base técnica para seu desenvolvimento e circulação no início dos anos de 1970, na cidade de São Paulo, Analivia Cordeiro e Fred Forest realizaram projetos com apoio da TV Cultura; no ano seguinte, um grupo de artistas baseados no Rio de Janeiro teve acesso ao equipamento trazido dos Estados Unidos pelo cineasta Jom Tob Azulay, uma *Sony Matic* portátil, e foram enviados para exibição panorâmica sobre video arte no Institute of Contemporary Art da Filadélfia, em 1975, organizada por Suzanne Delanthy, que tratou da representação brasileira com Zanini. Dentro de dois anos, o MAC contava com um equipamento disponibilizado a artistas, um programa de exposições de obras em vídeo, VideoMAC, e uma série de ações para estimular a experimentação dessa linguagem. Nas Bienais curadas mais tarde por Zanini, obras em vídeo compõe parte nuclear de sua proposta curatorial, em diálogo com Plaza e co-curadores que foram seus assistentes nos tempos de MAC. Em 1978, Zanini deixa o cargo de diretor da instituição, dedicando-se à pesquisa sobre história da arte brasileira, resultado central são os dois volumes de História Geral da Arte no Brasil (1983)⁹.

Considerações finais

⁹ Recentemente, seus textos sobre arte contemporânea e novas tecnologia foram organizados e publicados por Eduardo de Jesus (2018).

Referências bibliográficas:

AMOR, Monica (2016). *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. University of California Press.

ERBER, Pedro (2014). *Breaching the Frame: The rise of contemporary art in Brazil and Japan*. University of California Press.

FILIPOVIC, Elena. (2010) *Introduction*. In Filipovic, E.; et alli (Eds.) *The biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*. Bergen: Hatje Verlag.

FREIRE, C. (org.) (2013) **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume.

GERBER, Alison. (2017) *The work of art: value in creative careers*. Stanford University Press.

HABERMAS, J. (1984) **Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**". Rio de Janeiro: Tempo Presente.

HEINICH, N.; POLLAK, M. (1996) *From museum curator to exhibition auteur: Inventing a singular position*. In R. Greenberg et al. (Eds.) *Thinking About Exhibitions*. Londres: Routledge, pp. 231-250.

HEINICH, Nathalie. (2012) *Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology*. In *European Journal of Cultural Studies*, v.15(6), pp. 695-702.

JACOBS, Ronald. (2012) *Entertainment media and the aesthetic public sphere*. In J. Alexander et al. (Eds.) *Oxford Handbook of Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.

JESUS, Eduardo de (org.). (2018) **Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes.

JORDÃO, Fabrícia. (2018) **As atuações e contribuições institucionais e artistas e intelectuais no campo das artes visuais: durante o período da redemocratização**

brasileira (1974-1989). Tese (doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

JORDÃO, Fabrícia. (2019) Ativismo Institucional. (verbete) In: **Revista Arte ConTexto – Reflexão em Arte**, v.6 n.15. Disponível em: http://www.artcontexto.com.br/portfolio/ativismo-institucional_fabricia-jordao/

JÜRGENS, S. V. (2016) **Instalações provisórias**: Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Lisboa: Assírio & Alvim.

MAIA, Tatyana. (2012) **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural (Rumos Pesquisa) / Iluminuras.

MARTINS, Sérgio. (2013) **Constructing an avantgarde**: *Art in Brazil, 1949-1979*. MIT Press.

MATHIAS, S. (2004) **A militarização da burocracia**: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação, 1963-1990. São Paulo: Ed. UNESP.

MATOSO, Rui. (2005) **Crítica institucional / Práticas instituintes**. Disponível em: <http://www.esquerda.net/artigo/critica-institucional-praticas-instituintes/36093>

MCGUIGAN, Jim. (2005) *The cultural public sphere*. In **Cultural Studies**, v.8, n.4, pp.427-445.

MENGER, P.-M. (2014) **The economics of creativity**: *art and achievement under uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.

MOULIN, R. (2007) **O mercado de arte**: *mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.

PEREIRA, Verena. (2016) **A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo**: pode entrar sem medo que é só arte. Tese (doutorado em artes visuais), Unicamp.

PINHEIRO, M. (2014) **Ditadura**: o que resta da transição. São Paulo: Boitempo.

SASSATELLI, M. (2016) *Symbolic production in the Art Biennial: Making worlds*. In **Theory, Culture & Society**, pp. 1-25.

PUCU, Izabela. (2017) **Arte como trabalho (e vice-versa)**. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SASSATELLI, M.; GIORGI, L. (2011) *Introduction*. In L. Giorgi, L.; et al (Eds.). **Festivals and the cultural public sphere**. Londres: Routledge.

SCHTROMBERG, Helena. (2006) **Art Systems: Brazil and the 1970s**. Austin: University of Texas Press.

SHEIKH, S. (2014) *Once upon a time in the west: Or, the rise and fall of the (bourgeois) public sphere, as told by Jürgen Habermas*. In **Art & the Public Sphere**, v.3 (2), pp. 151–160, doi: 10.1386/aps.3.2.151_1

SOUZA, Tálisson. (2015) **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. Dissertação (mestrado em Artes, Cultura e Linguagens), UFJF, Juiz de Fora.

SOUZA, Tálisson. (2019) *Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a ‘arte latino-americana’ acontece?* In DABUL, L.; GUERRA, P. **De Vidas Artes**. Porto: editora da Universidade do Porto.

TEJO, Cristina. (2017) **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini. Tese (doutorado em Sociologia) Universidade Federal do Pernambuco, Recife.

ZANINI, W. **História Geral da Arte no Brasil**. Vols. 1 e 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles.