



HISTÓRIA(S) DE EXPOSIÇÕES

PERSPECTIVAS E TRAJETÓRIAS

Renata Zago
(Organizadora)

HISTÓRIA(S) DE EXPOSIÇÕES

PERSPECTIVAS E TRAJETÓRIAS

Renata Zago
(Organizadora)



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora.
O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es),
são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)

ANDRÉ NETTO BASTOS

CHARLENE MARTINS MIOTTI

CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA

CRISTINA DIAS DA SILVA

ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO

JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR

MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR

RAPHAEL FORTES MARCOMINI



REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

História(s) de exposições : perspectivas e trajetórias / Renata Zago
(organizadora). – Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.
Dados eletrônicos (1 arquivo: 2,5 mb)

ISBN 978-65-89512-28-8

1. História da Arte. 2. Exposições de arte. 3. Arte contemporânea.
I. Zago, Renata. II. Título.

CDU 7.036

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790

CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400

FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO _____ 8

PARTE I – MECANISMOS E DEBATES

OS SEGREDOS DAS EXPOSIÇÕES. NOTAS PARA UM ESTUDO SOBRE O FETICHE _____	17
Mirtes Marins de Oliveira	
SOCIOLOGIA DAS EXPOSIÇÕES: NOTAS CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS _____	25
Henrique Grimaldi Figueredo	
IMPRESSIONANTES! E CHATAS... UM ENSAIO SOBRE OBSERVAÇÕES CRÍTICAS A EXPOSIÇÕES DE ARTE NA MODERNIDADE E ALÉM _____	40
Tálisson Melo de Souza	
INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS E EXPOSIÇÕES NO CENÁRIO DA PANDEMIA DE COVID-19: LEGADO DE EXPERIÊNCIAS _____	57
Giulia Drumond Imazio Silveira	

PARTE II – TRAJETÓRIAS

ENTRE GALERIAS, SALÕES E BIENAS: SERGIO CAMARGO E A RECEPÇÃO DE SEUS RELEVOS ABSTRATOS NA EUROPA (ANOS 1960) _____	71
Maria de Fátima Morethy Couto	
A RETROSPECTIVA DE LYGIA CLARK NA 34ª BIENAL DE VENEZA. REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE RECONHECIMENTO ARTÍSTICO _____	85
Marina Mazze Cerchiaro	
A CONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO BRASILEIRO NA BIENAL DE VENEZA _____	99
Edmárcia Alves de Andrade	
PIERRE RESTANY ENTRE CARTAS: REVISITANDO A SALA ESPECIAL <i>ART ET TECHNOLOGIE</i> (1969). _____	113
Cláudio de Melo Filho	

SUMÁRIO

SALÕES DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE NA DÉCADA DE 1970: DO CONCEITUAL À ARTESANIA _____	125
Rodrigo Vivas Andrade	
CLARALUZ E OS LIMITES DO <i>SITE-SPECIFIC</i> NA OBRA DE REGINA SILVEIRA _____	137
Martinho Alves da Costa Junior	

PARTE III – PERSPECTIVAS

“TRAJE: UM OBJETO DE ARTE?”: PIETRO MARIA BARDI, O <i>WERABLE ART</i> E O MUSEU FORA DOS LIMITES _____	143
Maria Claudia Bonadio	
BOX ON BOX: A CAIXA PRETA NO CUBO BRANCO, UMA REFLEXÃO SOBRE A OBRA DE STAN DOUGLAS _____	162
Diogo de Melo Gomes Silva	
O SUL COMO CAMINHO IRREVERSÍVEL: AS PROPOSTAS CURATORIAIS DAS DOCUMENTAS _____	173
Luciana Benetti Marques Valio	
UMA MOSTRA AFRICANA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL EM 2000: CONTEXTO EXPOSITIVO E RELAÇÕES _____	186
Thamara Venâncio de Almeida	
PROIBIDO RETORNAR: CHINA/AVANT-GARDE (1989) E A ARTE CONTEMPORÂNEA CHINESA _____	199
Amanda Mazzoni Marcato	

SOBRE OS AUTORES _____	209
-------------------------------	------------

ENTRE GALERIAS, SALÕES E BIENNAIS: SERGIO CAMARGO E A RECEPÇÃO DE SEUS RELEVOS ABSTRATOS NA EUROPA (ANOS 1960)

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

UM BRASILEIRO EM PARIS

Em 1964, a revista *Aujourd'hui. Art et architecture* (antes *Art d'Aujourd'hui*) teve sua edição de julho (n. 46) consagrada ao Brasil. O número, fartamente ilustrado, com diversas fotografias de Marcel Gautherot¹, contou com a contribuição de autores de diferentes nacionalidades e apresentou um panorama da arquitetura e da arte produzidas no Brasil. Enquanto a primeira parte desta edição era dedicada à arquitetura e trazia textos e imagens sobre artistas e movimentos de tempos distintos – de Aleijadinho e o barroco brasileiro até a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de Brasília, passando pelos Jardins de Burle Marx, pela arte popular e pela flora brasileiras –, a segunda parte versava sobre a produção artística brasileira recente e era dividida em 3 seções: arte contemporânea no Brasil (que tratava da introdução da arte moderna no país e de sua consolidação); arte atual no Brasil; artistas brasileiros de Paris.

A seção dedicada aos “artistas brasileiros de Paris” tinha introdução do professor e crítico de arte português José Augusto França e colocava em destaque o trabalho de quatro artistas brasileiros, dentre os muitos que residiam em Paris naquele momento: Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Franz Krajcberg e Sergio Camargo². A obra de cada um desses artistas foi objeto de comentário de críticos franceses de renome: Krajcberg por Jean-Marc Lévêque; Piza e Camargo por Denys Chevalier e Shiró por Gérald Gassiot-Talabot.

Em seu texto, França alertava para uma “espécie de permanência brasileira no movimento artístico parisiense” desde a passagem de modernistas como Di Cavalcanti e Portinari, fenômeno que

¹ As imagens de Gautherot, fotógrafo francês que residiu no Brasil por mais de cinquenta anos, agrega grande valor ao número da revista e já foram comentadas em estudos pontuais realizados por diferentes pesquisadores.

² Flávio Shiró Tanaka nasceu no Japão e chegou ao Brasil com quatro anos de idade. Franz Krajcberg nasceu na Polônia, mas naturalizou-se brasileiro em 1957, um ano antes de partir para Paris.

nos anos 1980 e logo empenhou-se em demonstrar a singularidade de sua obra, “de um modo caracteristicamente paradoxal, o resultado é obtido com massa ampla, a exhibir certa exuberância e sensualidade” (BRITO, 2000, p. 15).

Ao retornar ao Brasil em 1954, Camargo participa de diferentes edições do Salão paulista de arte moderna, do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, além de integrar a 4ª Bienal de São Paulo com uma obra (*Os amantes*), em 1957, e a 2ª Bienal interamericana do México de 1958. Esta estratégia lhe rende bons resultados desde o início: em 1954, uma de suas mulheres ganha o prêmio aquisição do Salão paulista de arte moderna e passa a integrar o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo⁴.

Faz-se importante assinalar que durante esses mesmos anos grupos de vanguarda do Rio de Janeiro e de São Paulo estiveram fortemente envolvidos em debates sobre a possibilidade de transformação social da arte abstrata, sobre a capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas⁵, para além de um racionalismo dogmático. Camargo jamais se filiou a grupos específicos e não tenho nenhuma informação concreta sobre seu interesse por essa discussão naquele momento. Ademais, sua obra permaneceu figurativa até o final da década de 1950. Contudo, parece-me improvável que ele não tenha tomado conhecimento da publicação do Manifesto Neoconcreto no *Jornal do Brasil* em março de 1959 e talvez possamos conjecturar que esse debate influenciou em sua opção futura por uma “geometria sensível” uma vez que no início dos anos 1960 ocorre uma virada conceitual em seu trabalho.

Embora sua carreira pareça desenvolver-se com sucesso no Brasil, Camargo embarca novamente para a Europa em 1961, provavelmente em busca de um circuito de arte mais estruturado já que, em entrevista realizada anos mais tarde, ele se queixa da inexistência de um mercado de arte no Brasil daquele período. “Nessa época [anos 1950] não havia galerias, não existia mercado de arte. (...) A turma vivia numa dureza muito grande, ou vendia para os amigos ou tinham colecionadores particulares” (INTERLENGHI, 1985, p. 55). Uma vez mais, escolhe Paris como destino, cidade que representava para sua geração, ainda naquele momento, o centro mundial das artes.

ENTRE SALÕES E BIENAS

Nos anos em que ali reside pela segunda e última vez de sua vida – de 1961 e 1974 –, Camargo estabelece seu ateliê em Malakoff, subúrbio parisiense, e participa ativamente não apenas da cena artística francesa como também europeia, expondo em galerias comerciais de diversos países, figurando em diferentes mostras coletivas de relevo e conquistando prêmios e fiéis admiradores. Além disso, realiza importantes projetos monumentais de arte pública em diferentes cidades da França e da Noruega, que listarei a seguir. Mantém, contudo, contato com o Brasil, participando de algumas exposições coletivas na primeira metade dos anos 1960, como o Salão Esso e a 8ª Bienal de

⁴ Para imagem da obra ver: MULHER. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24680/mulher>>. Acesso em: 28 de nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁵ A citação encontra-se no *Manifesto Neoconcreto*, que foi publicado em março de 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

São Paulo, ambos em 1965, e o 4º Resumo de arte do Jornal do Brasil, em 1966. Outro projeto de destaque, no Brasil, tem início em 1965: o muro estrutural para o auditório do Palácio do Itamaraty em Brasília, realizado a convite do ministro Wladimir Murtinho.

Trata-se, creio, do ápice de sua carreira em termos de visibilidade internacional. Dos muitos artistas brasileiros residentes na Europa na década de 1960, talvez Camargo tenha sido aquele cujo trabalho encontrou maior e mais rápida receptividade de crítica e de público. Documentos conservados no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), disponibilizados por sua família, demonstram ainda que ele foi um artista bastante requisitado e bem relacionado ao longo de toda sua vida⁶. Entre esses documentos encontram-se correspondências diversas com artistas, críticos, diretores de museus e galeristas do Brasil e do exterior⁷. Há também contratos de trabalho, discussão sobre projetos específicos, recibos de compras e de empréstimos de obras, numerosos convites para participar de exposições (alguns dos quais recusados), cartões de visita, cópias de artigos a seu respeito e catálogos diversos.

Se tomarmos em consideração o esquema dos quatro círculos sucessivos de reconhecimento propostos por Alan Bowness em seu livro *The condition of success: How modern artists rises to fame* (1989), é certo que Camargo, nesses anos, conquista não apenas o respeito de seus pares (1º círculo), como a atenção de críticos especializados (2º círculo) e de marchands e colecionadores (3º círculo). O quarto círculo, composto pelo grande público, representaria a consolidação desse processo histórico de consagração e necessitaria não apenas de um tempo mais alargado como também do envolvimento de instituições artísticas legitimadoras, como os museus⁸. Cabe também apontar que Camargo é ainda hoje um dos artistas brasileiros mais bem cotados em leilões internacionais de arte de casas consagradas, como a Sotheby's.

Assim como Bowness, Nathalie Moureau acredita que o êxito de um artista é um fenômeno construído coletivamente, que se dá por uma dupla articulação, temporal e espacial, e para o qual contribuem uma série de acontecimentos que se justapõem:

Evidentemente, apenas um só “pequeno evento histórico” não basta para legitimar artisticamente um processo; assim, a obtenção de uma crítica em uma revista especializada ou a realização de um catálogo de exposição por um centro de arte fornece apenas uma legitimidade relativa ao trabalho de um artista. É somente no resultado de um processo de sedimentação desses pequenos eventos, que se sobrepõem uns aos outros, que o nome do artista se inscreve na trajetória da história por vir. Notemos que o processo é submetido a fenômenos auto-reforçadores. O fato de um artista adquirir uma certa visibilidade institucional, aumenta, na verdade, a probabilidade de que outros membros das instâncias de legitimação o notem e impulsionem, por sua vez, sinais de reconhecimento artístico (MOUREAU, 2017, p. 451).

⁶ Camargo falece em 1990, no Rio de Janeiro, aos 60 anos de idade.

⁷ Entre outros, encontram-se cartas trocadas com Guy Brett, Paul Keeler, David Medalla, Denise René, Yve-Alain Bois, Jean Clay, Konrad Gromholt, Damián Bayón, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Jorge Glusberg, Juan Acha, José Augusto França, Fernando Gamboa e Rufino Tamayo.

⁸ No caso de Camargo, registremos a importância do IAC, sediado em São Paulo, para a preservação de seu legado e de sua memória.

Em relação ao processo de construção e consolidação da carreira internacional de Camargo, é possível constatar a ocorrência de uma sucessão de “pequenos eventos” significativos em sua trajetória profissional durante os treze anos em que ele reside na França (1961-1974). Já mencionamos aqui uma das várias críticas elogiosas feitas a seu trabalho em publicações de grande circulação e impacto no meio artístico europeu. Outro ponto a se destacar refere-se à sua aposta, clara e bem-sucedida, em participar de espaços de legitimação relativamente convencionais para o período. Na França, Camargo repete a estratégia adotada no Brasil e expõe regularmente em vários salões criados no pós-guerra com o intuito de difundir a produção contemporânea, além de participar com destaque em bienais internacionais de arte.

Como observa Raymonde Moulin, em seu célebre estudo *L'artiste, l'institution et le marché*, “a passagem por salões controlados por júris de artistas e organizados em torno de uma tendência estética (*Salon de mai, Salon des réalités nouvelles, Salon de la jeune peinture*), era importante durante os anos cinquenta e sessenta” (MOULIN, 1992, p. 341-342). Moulin acredita que os circuitos de difusão estão na base da qualificação dos artistas, qualquer que seja o campo em que atuam, mas assinala que a natureza desses circuitos se modificou radicalmente desde o final dos anos 1960. Abordando especificamente o caso da França, ela considera que

Os últimos 25 anos [de 1968 em diante] caracterizaram-se pela multiplicação e diversificação dos circuitos expositivos e pelo desenvolvimento de uma rede de distribuição institucional, nacional e internacional. Salões organizados por artistas perderam muito de sua influência em favor de museus, centros de arte e eventos periódicos. A seleção dos expositores e o desenvolvimento dos movimentos não são mais dos artistas, mas dos profissionais da arte contemporânea, curadores ou diretores de centros de arte. (...) Hoje, apesar da importância de alguns Salões para alavancar reputações, assistimos a seu declínio. Eles se tornaram lugares de reunião para os antigos, em vez de promoção para os novos (MOULIN, 1992, p. 340 e 342, tradução nossa).

Se os embates atuais do campo artístico são completamente distintos, durante os anos 1950 e boa parte dos anos 1960 os salões de arte eram as únicas manifestações francesas capazes de apresentar um panorama expressivo da produção contemporânea. Ao comentar a criação da Bienal de jovens de Paris, em 1959, Pierre Restany afirma que “Paris certamente, ainda continua[va] sentimentalmente ligada a seus Salões”, embora começasse a duvidar de sua eficácia (RESTANY, 1969, p. 112).

Camargo beneficiou-se bastante dessa constelação de eventos, fazendo circular seu trabalho nesses espaços. Sobre esse assunto, ele declara na entrevista mencionada acima:

Acho que a única função do salão, e acredito que ainda seja válida até hoje, é a de ser a maneira mais democrática de um artista aparecer. Quando eu cheguei à França, não tendo galeria e não sendo conhecido, a maneira de mostrar o trabalho era entrar no salão. (...) Eu acho que quanto menos o Estado tiver a ver com a atividade cultural é melhor. O salão em geral dá uma amostragem de uma produção determinada. (...) Eu sempre advoguei a autonomia do campo” (INTERLENGHI, 1985, p. 54).

Trata-se, na realidade, de tática utilizada por muitos artistas que emigraram para a França em vários períodos históricos e que, como vimos, ainda se mostrava válida naquele momento. Numerosos artistas brasileiros e sul-americanos que residiam na Europa no pós-guerra participavam dos salões franceses de arte contemporânea; seus trabalhos cruzavam-se nos mesmos espaços expositivos e eram muitas vezes defendidos pelos mesmos críticos⁹. No caso de Camargo, sua obra esteve presente em um número expressivo desses eventos da época, tais como o *Salon des réalités nouvelles* (1968, 1969, 1970, 1971), o *Salon de mai* (1966, 1967, 1970, 1971, 1973), o *Salon Comparaisons* (1965, 1966 e 1967) e o *Salon de la jeune sculpture* (1964, 1967, 1968, 1969).

Se alguns desses espaços focavam-se na divulgação de correntes específicas, como o *Salon des réalités nouvelles*, criado em 1946 e voltado para a arte abstrata de caráter construtivo, outros, como o *Salon de mai* ou o já citado *Salon de la jeune sculpture*, eram mais abrangentes e acolhiam trabalhos das mais variadas tendências. Em comum, conforme assinalado por Moulin, todos foram criados no imediato pós-guerra por associações de críticos e artistas em busca de maior representatividade para a arte atual. Vários deles se mantiveram em atividade até recentemente e alguns ainda continuam em funcionamento (caso do *Comparaisons* e do *Salon des réalités nouvelles*).

A criação da Bienal de Paris veio quebrar a hegemonia dos salões de arte na França, apresentando-se como uma alternativa viável e proveitosa para os jovens artistas. Sua fundação resultou de um projeto político que foi implementado após a malograda participação da França na Bienal de Veneza de 1958, quando o país não conquistou nenhum dos prêmios principais, e tinha o claro intuito de reconduzir Paris à condição de centro internacional de referência no campo artístico. Nas palavras de seu idealizador, o crítico de arte Raymond Cogniat, publicadas no catálogo de sua edição inaugural:

Ao lado das prestigiosas exposições de Veneza e São Paulo, que prestam homenagem aos artistas que puderam afirmar sua personalidade e cuja influência marca a arte de seu tempo, optamos por fazer da Bienal de Paris um local de encontro e de experiência para os jovens, um lugar aberto às incertezas e esperanças. (...) Reservada para artistas com menos de 35 anos, esta manifestação não pode, como as outras exposições, brilhar pelo esplendor de suas estrelas. Ela quer ser um instrumento de trabalho colocado a serviço daqueles que buscam e se buscam (CATÁLOGO, 1959, p. VII, tradução nossa).

Camargo participa da 3ª Bienal de Paris, aos 33 anos de idade, apresentando seus relevos abstratos e conquista o prêmio de escultura, juntamente com outros quatro artistas de diferentes nacionalidades (Erich Hauser, da Alemanha; Jorgen Sorensen, da Dinamarca; Arthur Spronken, dos

⁹ Tomando como exemplo o *Salon des réalités nouvelles* e focando-me apenas em suas edições dos anos 1960, listamos aqui a participação de vários artistas brasileiros: Antonio Bandeira (1954 e 1956), Flávio Shiró (1958, 1961, 1962 e 1967), Nicolas Vlavianos (1959), Arthur Luiz Piza (1961, 1962, 1963, 1965 e 1966), Sérvulo Esmeraldo (1965 e 1966), Mary Vieira (1965 e 1966), Rossini Perez (1968) e Lygia Clark (1969). Citemos, além disso, a constante participação no mesmo evento de outros artistas sul-americanos, de diferentes gerações, como Alicia Penalba, Carlos Cruz-Diez, Emilio Pettoruti, Francisco Sobrino, Julio le Parc, Jesús Rafael Soto, Luís Tomasello, Marta Colvin, Martha Boto e Narciso Debourg.

Países-baixos e Sime Vulas, da antiga Iugoslávia)¹⁰. Esta premiação marca um ponto de inflexão em sua carreira, conferindo-lhe novo estatuto junto a seus pares e impulsionando outras situações de reconhecimento público. A admiração se faz visível no comentário de Lygia Clark a seu amigo Helio Oiticica, em carta enviada em janeiro de 1964 na qual informa que conversara com Camargo: “ele começa ser conhecido aqui e *vende!* O prêmio foi o de escultor internacional. Sortudo! Simpático, me encontrei com ele ontem” (FIGUEIREDO, 1996, p. 19).

Em 1965, Camargo participa da 8ª Bienal de São Paulo com cinco relevos abstratos e obtém o prêmio de melhor escultor nacional. Na opinião de Leonor Amarante, tratava-se de uma edição bastante competitiva, pois “pela primeira vez a seção nacional de escultura recebeu um tratamento à altura”, com propostas inovadoras de Nicolas Vlavianos, Caciporé Torres, Francisco Stockinger, Maurício Salgueiro, Amílcar de Castro e Sergio Camargo (AMARANTE, 1989, p. 136)¹¹. Em 1966, integra a delegação brasileira da Bienal de Veneza, organizada por Clarival do Prado Valadares e que contou com a participação de Wesley Duke Lee e Arthur Luis Piza, além dos pintores *naïfs* Francisco da Silva, José Antonio da Silva e Agostinho de Freitas. E dois anos mais tarde, em 1968, Camargo participa da 4ª documenta de Kassel, juntamente com Almir Mavignier, que residia na Alemanha desde 1954.

OS RELEVOS ABSTRATOS E O DEBATE SOBRE A ARTE CINÉTICA

O renome internacional conquistado por Camargo nesses anos deve-se certamente ao interesse despertado por seus relevos abstratos, que causaram forte impacto no meio artístico em função de sua originalidade.

No início dos anos 1960, Camargo começa a realizar experimentações com novos materiais e processos menos tradicionais. Após um curto período em que faz uso do gesso como material escultórico, moldando-o em buracos na areia ou em dobras de tecidos, e produzindo assim massas informes com extremidades rudes e protuberâncias, ele dá início à sua série de relevos abstratos, construídos a partir da justaposição de pequenos cilindros de madeira diversamente seccionados, pintados de branco e dispostos em um plano, igualmente de madeira e normalmente também pintado.

Servindo-se do cilindro como módulo e elemento estruturante e atuando “entre a ordem e a desordem, a construção e a germinação, o orgânico e o sistemático”, Camargo criará arranjos múltiplos, recombinações praticamente infinitas desta forma-matriz (CLAY, 1967, p. 33). Em algumas

¹⁰ No caso das Bienais de Paris, vários artistas brasileiros conquistaram prêmios durante os anos 1960, mesmo que de menor prestígio. Em 1959, Marcelo Grassmann ganha o prêmio de desenho, enquanto Manabu Mabe recebe o prêmio das Edições Braun, que consistia em uma soma em dinheiro e na reprodução, pela editora, da pintura que fora selecionada pelo júri. Em 1961, Flávio Shiró é laureado com um dos oito prêmios de pintura que foram conferidos aos estrangeiros. Em 1963, além de Camargo, Anna Letycia Quadros foi agraciada pelo júri de Jovens artistas. Em 1965, foi a vez da premiação de Antonio Dias (pintura) e de Roberto Magalhães (gravura), em júri que contou com a participação de Mário Pedrosa e do argentino Jorge Romero Brest, e em 1967, Maria Bonomi ganha o prêmio da Fundação Théodoron. Em 1969, a ditadura militar cancelou a mostra dos artistas plásticos que representariam o Brasil na bienal daquele ano. Contudo, o país participou do evento, mas apenas com duas maquetes de arquitetos paranaenses (Abrão Assad, Roberto Gandolfi, Jaime Lerner, Luiz Forte Netto e José Sanchoetene) e três composições musicais (de Almeida Prado, Cardoso Lidemberg e Marlos Nobre).

¹¹ Quando da cerimônia de premiação da Bienal, Camargo e Maria Bonomi, vencedora do prêmio de gravura, entregam nas mãos do Presidente da República, o general Castelo Branco, uma carta em nome dos artistas a favor da libertação de quatro intelectuais detidos pelo governo militar, entre eles, o crítico Mário Schenberg.

peças, deixa parte do suporte visível, em outras, estabelece contrastes entre a rugosidade da madeira, exposta sem tinta, e a superfície lisa e branca das formas justapostas¹². Em todos os casos, “busca romper com os limites estabelecidos por uma base plana e bidimensional, gerando um espaço que é feito de dinamismo e da comunicação que estabelece com o movimento corporal do observador e com a luz do entorno” (PALHARES, 2008, s/p).

A meio-caminho entre a pintura e a escultura, partindo do plano para adentrar no espaço real, os relevos revelam-se estruturas abertas que, como assinala Ronaldo Brito (2005, p. 20), “nos levam à experiência do imponderável da ordem, à iminência da entropia, ao contato com a loucura mesma da ordem”. Para Paulo Venâncio Filho, Camargo “reinventou, e tomou para si como problema, um gênero ausente da arte ocidental havia séculos: o relevo”. Em sua opinião,

Esse era algo com pouca ou nenhuma relevância no desenvolvimento da arte moderna; aparecia aqui e ali, em particular e quase solitariamente na grande obra de Jean Arp. Pois Camargo foi o grande, talvez o único, renovador do gênero na segunda metade do século XX, ao qual deu atenção única e que, de certo modo, recriou de uma perspectiva e originalidade únicas. É, entre poucas outras, uma das contribuições brasileiras à arte do século XX (DUARTE, 2016, p. 29).

A partir de então, e apesar de futuras transformações em sua poética, Camargo abole toda referência ao figurativo, à representação da figura humana em sua obra, e passa a explorar de modo radical e sistemático – mas não inteiramente programático – “a dinâmica abstrata da imaginação geométrica” (BRITO, 2005, p. 35). Em meados dos anos 1960, dá início a seus trabalhos escultóricos em mármore, passando, nas décadas seguintes a realizar suas obras quase que exclusivamente com este material, sobretudo com o mármore de Carrara e o mármore negro-belga. A influência de Constantin Brancusi, escultor que ele declaradamente admirava e cujo ateliê visitara já em sua primeira estada na França, consolida-se em seu trabalho. Esta admiração torna-se pública em sua obra *Homenagem a Brancusi*, que projetou para integrar o pavilhão brasileiro da 33ª Bienal de Veneza em 1966 e que em seguida refez em diferentes dimensões. A partir dos anos 1970, a produção de relevos abstratos diminuirá consideravelmente.

Faz-se importante registrar que parte do sucesso alcançado por seus relevos, para além de sua qualidade intrínseca e inegável, diz respeito ao fato de que eles foram rapidamente assimilados às experiências cinéticas em voga na Europa, sobretudo em função dos jogos entre luz e sombra e do ritmo criado pela combinação dos elementos cilíndricos. Frank Popper, em livro seminal sobre a arte cinética, *Naissance de l'art cinétique*, publicado em 1967, faz essa associação, afirmando que os relevos em madeira de Camargo transmitem a impressão de irradiação e crescimento orgânico graças às vibrações luminosas” (POPPER, 1967, p. 109)¹³.

¹² Brett (2005, p. 166) indica haver uma “homenagem explícita a Fontana em certos relevos de Sergio Camargo, nos quais uma área correspondente ao corte do primeiro é deixada nua, ou uma rachadura natural da madeira é incorporada”.

¹³ Neste livro, Popper menciona ainda os trabalhos dos brasileiros Lygia Clark, Mary Vieira e Abraham Palatnik.

Também o crítico inglês Guy Brett, que foi um dos maiores interlocutores dos artistas brasileiros na Europa naquelas décadas e conheceu Camargo em 1964, ao visitá-lo em seu ateliê parisiense, analisa seu trabalho predominantemente pela lente da arte cinética¹⁴. Vale lembrar que o conceito de arte cinética, nos anos 1960, estava em formulação e sua definição variava de acordo com os interesses de cada grupo. O termo vinha sendo utilizado de modo amplo, para abrigar obras/propostas que incorporavam o movimento e procuravam romper com os paradigmas modernistas, com as fronteiras que definiam as artes visuais e com as ideias tradicionais sobre o espaço e o tempo nas artes¹⁵.

Em 1968, Brett publica na Inglaterra um pequeno livro dedicado ao tema - *Kinetic art. The language of movement* – no qual discorre livremente sobre o trabalho de 17 artistas, de origens distintas, que se opunham ao predomínio da pintura e de seus códigos visuais por meio de uma reorientação da experiência perceptiva¹⁶. Alguns dos artistas por ele citados dificilmente ocupariam posição de destaque, hoje, em um livro dedicado à arte cinética, como, por exemplo, Dan Flavin, Mira Schendel e Hélio Oiticica. Outros, porém, foram protagonistas inconteste do movimento e contribuíram para sua estruturação e consagração internacional, como Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Agam, Pol Bury e Gerhard van Graevenitz.

Sobre Camargo, Brett (1986, p. 48) considera existir “semelhanças óbvias de linguagem entre seu trabalho e o de outros artistas cinéticos, particularmente em seus relevos, (...) nos quais a luz modifica a ênfase de um ritmo abstrato de partículas anônimas”. Anos mais tarde, em depoimento sobre seus encontros com os artistas brasileiros e sobre sua descoberta do potencial de seu trabalho, ele repete esta análise, dando destaque às experiências de Camargo naquele contexto:

Com seus relevos dos 1960, Sergio estava na vanguarda das inovações formais da arte cinética: no lugar da composição tradicional, a distribuição esparramada e não-hierárquica de elementos uniformes para a criação de “campo de força” de energia (em seu caso gerada pela interação desses elementos com a luz). Sua obra escultural de toda uma vida nasce da continua meditação sobre as ações do plano e do volume (BRETT, 2005, p. 21).

Nesses mesmos anos, Camargo participa de algumas exposições internacionais consagradas à arte cinética, com destaque para *Lumière et mouvement*, organizada por Frank Popper no Museu de arte moderna da cidade de Paris, em 1967. Também integra, com Lygia Clark, a mostra *Mouvement 2*, organizada por Denise René em sua galeria para comemorar os 10 anos da exposição *Mouvement*, um dos marcos da projeção da arte cinética na Europa. O comprometimento de Denise René com a arte

¹⁴ Em diferentes textos escritos ao longo de sua carreira, Brett assinala a importância desta visita para sua descoberta da obra de outros artistas brasileiros e ressalta sua atitude generosa: “Sergio nos mostrou os relevos brancos que estava fazendo e, quase imediatamente, começou a falar sobre notáveis artistas brasileiros: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel, entre outros. Foi um encontro feliz em vários sentidos: não apenas pela descoberta da obra de Sergio Camargo, mas também pelo interesse erudito e sensível que ele sempre teve pelas obras de outros, sem qualquer traço de inveja (...)” (BRETT, 2005, p. 161).

¹⁵ Ver, a este respeito, COUTO (2016).

¹⁶ Em anos anteriores (1965 e 1966), Brett organizara duas mostras sobre o cinetismo: *Art & Movement* (em Edimburgo e Glasgow) e *In Motion* (itinerante nas cidades de Oxford, Cambridge, Oldham, Leeds e Leicester), e escrevera textos pontuais sobre alguns dos artistas cujas obras discutiria no livro. A lista completa dos artistas discutidos por Brett é bastante heterogênea: Yaacov Agam, Pol Bury, Sergio Camargo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dan Flavin, Gerhard Van Graevenitz, Liliane Lijn, David Medalla, Julio Le Parc, Helio Oiticica, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, Takis e Jean Tinguely.

abstrata de cunho construtivo e/ou de caráter cinético foi notório e fez com que ela criasse uma agenda muito específica de exposições para sua galeria, em suas diferentes sedes, agenda essa que contou com a participação de vários artistas da América do Sul, entre eles Julio Le Parc e Jesús-Rafael Soto.

No final de 1964, Camargo abre uma exposição individual em Londres, na galeria Signals. Na ocasião, uma de suas obras é adquirida pela Tate Gallery – certamente um dos primeiros trabalhos de um brasileiro a integrar a coleção do museu londrino¹⁷.

Guy Brett fazia parte do grupo de colaboradores da galeria, com Paul Keeler e o artista filipino David Medalla. Em seus dois anos de atividade (1964-66), a Signals organizou exposições individuais de diversos artistas declaradamente cinéticos, como Takis, Marcello Salvadori, Cruz-Diez, Soto, Otero e Graevenetiz, bem como dos brasileiros Sergio Carmargo, Lygia Clark e Mira Schendel, além de mostras coletivas. Segundo Brett, eles consideravam que os artistas que ali expunham “representavam o que havia de mais moderno, de mais audacioso e contemporâneo”. Embora estivessem cientes da explosão da pop arte no cenário internacional, estavam muito mais interessados na arte cinética, pois “a arte cinética tinha ao menos a capacidade de se fundir com o ambiente e talvez de transformá-lo, relacionando-se com a arquitetura e tudo mais¹⁸ (BRETT, 2007, p. 214-217).

Cada exposição da Signals era anunciada e comentada por meio da publicação de um boletim de notícias (*Signals Newsbulletin*), em formato tabloide, de várias páginas. Editados por David Medalla, os boletins eram fartamente ilustrados e continham poemas, textos e comentários de autoria diversa, dedicados a diferentes temas, bem como notas pequenas sobre a atualidade em artes. Algumas vezes, os textos e poemas eram reproduzidos em sua língua original. Cada número apresentava ainda um dossiê sobre o artista em exposição na galeria.

O número dedicado a Camargo trazia o poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade (em português), traduções do francês do artigo acima citado de Denys Chevalier (publicado na revista *Aujourd'hui*), de um texto de autoria de Karl K. Ringstrom, *Camargo's wood reliefs*, que discutia sua participação na Bienal de Paris, e uma análise, de duas páginas, de Guy Brett (assinado sob o pseudônimo de Gerald Turner) sobre o artista. Nele, Brett/Turner analisa detidamente o trabalho de Camargo, ao mesmo tempo em que procura apontar suas afinidades com a obra de outros artistas sul-americanos envolvidos com a arte cinética:

embora a América do Sul esteja dividida em países com todas as diferenças do mundo entre eles, Camargo faz parte de uma geração de artistas atraída de todo o continente que evidentemente está deixando sua marca na arte ocidental. O que artistas como Otero, Cruz-Diez, Soto e Camargo vem fazendo é revitalizar a superfície, o ‘trabalho de parede’, agindo com extraordinária precisão e refinamento no intervalo entre a pintura e a escultura (SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 5, dez. 1964/jan. 1965, p. 5, tradução nossa).

¹⁷ Para imagem da obra, ver <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/camargo-large-split-relief-no-34-4-74-t00797>>. Acesso em 28 de nov. 2020.

¹⁸ Em minha primeira viagem ao Brasil, em 1965, voltei pela Venezuela, por Caracas. Lá conheci Alejandro Otero, que nos levou para ver a nova cidade universitária projetada por Carlos Raúl Vilanueva, uma integração impressionante entre arte e arquitetura. (...) O auditório da Aula Magna de Vilanueva com o teto acústico de Calder é dos espaços mais bonitos que já visitei.

Após o fechamento da galeria Signals, Camargo passou a ser representado, de modo não exclusivo, pela galeria londrina Gimpel Fils, fundada pelos irmãos Charles e Peter Gimpel em 1946 e ativa até os dias atuais¹⁹. A galeria era reconhecida por representar artistas abstratos e, em especial, escultores britânicos de orientação modernista, como Henry Moore, Barbara Hepworth, Kenneth Armitage e Robert Adams. Nos anos 1960, a galeria ampliou seu número de artistas, ao mesmo tempo em que abriu duas novas filiais, a Gimpel & Hanover, em Zurique, e a Gimpel & Weitzenhoffer, em Nova York.

Entre 1968 e 1974, Camargo teve exposições individuais nas três sedes citadas, com boas vendas, já que documentos trocados entre o artista e a galeria se referem a várias aquisições de colecionadores particulares, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos (há referências de compras em Dallas, Nova York, Buffalo e Chicago). Ressalte-se que Joseph H. Hirshhorn adquiriu ao menos uma das três esculturas de Camargo que hoje estão no *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* por intermédio da Gimpel Fils de Londres. Contudo, em carta ao artista, datada de 17 de maio de 1974, Peter Gimpel alerta que as aquisições eram mais abundantes na época dos relevos abstratos: “Eu sempre lamentei que você tenha abandonado seus relevos em madeira, que sempre fizeram muito sucesso e sempre conseguimos vender, talvez lentamente, mas seguramente”, afirma (IAC, Fundo Sergio Camargo, doc. 1344)²⁰.

Outra galeria com a qual Camargo manteve relação profícua foi a galeria Gromholt, de Konrad Gromholt, situada em Oslo (Noruega), que organizou frequentes exposições de seu trabalho entre os anos de 1968 e 1974 e que também expôs os objetos gráficos de Mira Schendel, em 1968. Em carta conservada no IAC e datada de 5 novembro de 1969, Gromholt agradece a Camargo por ter-lhe apresentado os trabalhos de Schendel²¹. Além disso, Camargo realizou algumas obras públicas na Noruega na década de 1970, cujas encomendas derivam de uma longa amizade entre o artista e o colecionador e político Kjell T. Evers e sua família.

Por fim, em se tratando de obras públicas, gostaria de assinalar alguns dos projetos que Camargo realizou na Europa, antes de seu retorno para o Brasil, e que mencionei no início de meu texto: em 1969, por ocasião da fundação do *Musée de Sables* (atual *Allée des Arts*), na estação balneária de Port-Barcarès, na França, Camargo instala sua *Torre Modulada*, que apresentara no ano anterior em mostra na Fundação Maeghet, de Saint-Paul-de-Vence. Em 1973, Camargo conclui duas obras para localidades diferentes: uma torre de mármore na entrada do *Collège d’Enseignement Technique* (atual *Lycée Edmond Doucet*) em Équeurdreville-Hainneville, na região da Normandia, e uma escultura para a Prefeitura Municipal de Trondheim, na Noruega. E em 1974, uma versão monumental de sua obra *Homenagem a Brancusi*, de 6m de altura e 12,5 toneladas, é inaugurada na esplanada da Faculdade de Medicina de Bordeaux.

¹⁹ Charles e Peter nasceram na França e a galeria toma este nome em homenagem a seu pai, que possuía uma galeria em Paris e morreu durante a Segunda Guerra Mundial, em um campo de concentração. Ver (CORREIA, 2014).

²⁰ Sua relação com a Gimpel Fils mantém-se até os anos 1980, embora de modo menos compromissado.

²¹ Gromholt expõe o conjunto de objetos gráficos que Schendel enviara para 33ª Bienal de Veneza, realizada em 1968. Ao que tudo indica, Gromholt visitou a sala brasileira nesta Bienal, talvez aconselhado por Camargo. Ressalto que Camargo também foi responsável pela concretização da exposição de Schendel na Signals, em 1966. A artista escreve para Camargo agradecendo-lhe pelo apoio.

UM CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO

O retorno de Camargo ao Brasil, neste mesmo ano de 1974, deu-se, aparentemente, por questões pessoais. Segundo depoimento de sua esposa, a socióloga Aspásia Camargo, ambos concordaram que, profissionalmente, chegara a hora de escolher entre ficar definitivamente na França ou retornar ao Brasil, seu país natal. Os dois consideravam que a sociedade francesa estava “encastelada e enrijecida” e que o Brasil era um país que oferecia maiores oportunidades naquele momento. Ademais, Aspásia Camargo concluíra seu doutorado na França e fora convidada a trabalhar no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (RJ), o que talvez também tenha pesado na decisão do casal²².

No Brasil, Camargo continua a receber convites para expor no exterior (Museu de Arte Moderna do México; CAYC, Buenos Aires, entre outros) e para participar de diferentes projetos públicos, como a proposta de criação do Parque Ecológico do Tietê (que não se concretizou) e a implantação de obras no *Parque de las Esculturas del Cerro* Nutibara, em Medellín, Colômbia, e na Praça da Sé, em São Paulo. Em 1982, volta a participar da Bienal de Veneza, representando o Brasil juntamente com Tunga, formando uma delegação bastante contrastante. Além disso, até seu falecimento, em 1990, Camargo expõe com regularidade em galerias comerciais – com destaque para sua associação com Raquel Arnaud – e em museus brasileiros, deixando sua marca no cenário nacional.

Na opinião de Paulo Sérgio Duarte (2014, p. 18), que também acompanhou de perto a carreira de Camargo, “a experiência de estar diante [de sua] obra é muito estranha para olhar jovem contemporâneo” já “[...] que está acostumado às pinturas extravagantes e mesmo aos grafites, às instalações e às performances. De repente, encontra-se com um silêncio e ainda por cima não há cor, só preto, branco, e raramente a madeira como fundo”. Um olhar mais afoito deixaria de entrever as contradições e desafios ali enfrentados com rigor e abertura. A seu ver, Camargo é um “clássico contemporâneo”, um dos “raros artistas cujo método se confunde com a própria visibilidade da forma e expõe a essência de seu pensamento estético” (DUARTE, 2014, p. 17).

A obra de Camargo, de fato, adaptava-se mais facilmente às exigências do sistema de arte e seus espaços institucionais de legitimação, se comparada às propostas de muitos de seus contemporâneos, que buscavam, nas décadas de 1960 e 1970, integrar arte e vida e estimular a participação do espectador por meio de trabalhos que desafiavam o conceito de arte e os limites de atuação do artista²³. Ao mesmo tempo, como vimos, ela dialoga de modo inovador com o legado da

²² Ver, a esse respeito, entrevista de Aspásia Camargo para o Projeto Memória das Ciências Sociais no Brasil: <<https://cpdoc.fgv.br/cientistassociais/aspasiacamargo>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

²³ Trata-se de uma oposição recorrentemente estabelecida, em função da potência contemporânea das propostas de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que também viveram no exterior nesses mesmos anos. Como alerta Guy Brett (2005: 21), “a arte em vida” de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape tem sido usada para depreciar as premissas da arte de galeria de Sergio Camargo ou Waltércio Caldas, e vice-versa. Demasiada impaciência tem se tornado evidente em ambos os lados. Parece-me contudo que esses artistas utilizaram táticas diferentes para abordar uma série de questões em comum, tendo produzido férteis e fascinantes paradoxos”.

escultura moderna e da tradição construtiva, unindo rigor e experimentação incessante, por isso o destaque conquistado em um meio bastante competitivo.

Para seus admiradores, a magia de seu trabalho resiste ao tempo, como descreve Guy Brett ao comentar seu contato diário com um de seus relevos abstratos:

O tempo de viver com uma obra de arte difere do tempo de vê-la em uma exibição ou museu. Ver não é o mesmo que morar com. (...) Se eu tivesse visto *Relevo branco n. 8* em uma exposição, sob uma luz fixa, não teria a menor ideia de como ele muda a cada dia, de como muda sutilmente sob cada condição de luz, natural e artificial (ou uma mistura de ambas), em dias brilhantes, escuros, ao amanhecer, no crepúsculo e ao fim do dia, ou sob a luz do luar. Tudo que é fixo e permanente na obra age como gerador ou caixa de ressonância para tudo que é fugaz e mutável. A estrutura material do relevo – uma matriz densamente compactada, alusiva à terra, ao orgânico, ao vegetal, ao cristalino – torna-se o meio para manifestar seu oposto: o imaterial, a luz, o ar, em uma misteriosa e pacífica unidade (BRETT, 2005, p. 160).

REFERÊNCIAS

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

AUJOURD'HUI. ART ET ARCHITECTURE. *Brésil*, n. 46, 8ème année, juillet 1964.

BOWNESS, A. *The condition of success: How modern artists rises to fame*. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

BRETT, Guy. *Kinetic art. The language of movement*. Londres: Studio-Vista, 1968.

BRETT, Guy. *Force Fields*. Phases of the kinetic. Londres: Hayward Gallery, 2000.

BRETT, Guy. *Brasil experimental*. Arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRETT, Guy. "Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino". In: FERREIRA, Glória et alii. *Correspondência Transnacional. Edição especial da Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Ano XIV, nº 14, 2007, p. 206-237.

BRITO, Ronaldo. *Sergio Camargo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

CATÁLOGO. *Première Biennale de Paris*, 1959.

CLAY, Jean. "Sergio Camargo". *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set./out. 1967, p. 33.

CORREIA, Alice. "Barbara Hepworth and Gimpel Fils: The Rise and Fall of an Artist-Dealer Relationship". *Tate Papers*, n. 22, autumn 2014.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). *Ars*. São Paulo, vol. 14, n. 27, 2016, p. 204-223.

DUARTE, Paulo Sérgio *et al.* *Sergio Camargo. Luz e Matéria*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

INTERLENGHI, Luiza. "Depoimentos. Sergio Camargo". In: *Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954: a arte e seus materiais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 54-55.

MOUREAU, Nathalie. "Nem tudo que reluz é ouro". *Revista Ouvirouver*, v. 13, n. 2, p. 436-457 jul.-dez. 2017.

PALHARES, Taisa. *Amilcar de Castro e Sergio Camargo: obras em madeira*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2008.

POPPER, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

RESTANY, Pierre. "Biennales". In: CABANNE, Pierre e RESTANY, Pierre. *L'avant-garde au XXème. Siècle*. Paris: André Balland, 1969.

SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 1-11, ago. 1964 a mar. 1966. Edição facsímile. Londres: Iniva, 1995.

SOBRE OS AUTORES

ORGANIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO

RENATA ZAGO

Professora do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Foi pós-doutoranda do mesmo Programa de Pós-graduação, bolsista CAPES/PNPD. Doutora e mestre em Artes Visuais (Fundamentos Teóricos das Artes) pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

E-mail: renatamaiazago@gmail.com

AUTORES

AMANDA MAZZONI MARCATO

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens no Instituto de Artes e Design da UFJF. Licenciada em História pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas nas áreas de História e Arte, com ênfase em História econômica, Mercado de arte e História da Arte, atuando nos seguintes temas: Arte Contemporânea; Mercado de arte contemporânea e arte chinesa contemporânea.

E-mail: amandamazzonimarcato@gmail.com

CLÁUDIO DE MELO FILHO

Mestre pelo PPG-ACL (UFJF) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. César Baio, no qual desenvolve pesquisa acadêmica e artística nas investigações entre história, arte, ciência e tecnologia. Atualmente tem como foco de pesquisa as relações entre micropformatividade, corpo e pensamento multiespécies.

E-mail: c165075@dac.unicamp.br

DIOGO DE MELO GOMES SILVA

Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora na linha de pesquisa em Cinema e Audiovisual, membro dos grupos de pesquisa; HAHE: Grupo de Pesquisa de História da Arte como História das Exposições, ENTELAS: Grupo de pesquisa em conteúdos transmídia, convergência de cultura de telas e CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual.

E-mail: diogomelogs@gmail.com

EDMÁRCIA ALVES DE ANDRADE

Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, estudou na *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico*, em Roma, onde morou por oito anos, atuando como mediadora cultural. Graduiu-se em Comunicação Social pela UFJF, tendo trabalhado como jornalista de cultura. Criou em Juiz de Fora o Sarau Contemporâneo, evento artístico multilinguístico.

E-mail: ed@arte.it

GIULIA DRUMOND IMAZIO SILVEIRA

Bacharel em Arquitetura & Urbanismo (UFJF), Pós-graduada *lato sensu* em Marketing e Negócios (UFJF), Graduação Tecnológica em Design Gráfico (CUES). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, sob a orientação da professora Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, IAD, UFJF.

E-mail: giudrumond@gmail.com

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsa 2019/10315-5 e editor executivo do periódico Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com.

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

Artista, Professora e Pesquisadora em Arte Contemporânea. Atualmente, é Pós-doutoranda em Artes Visuais – PPG-Artes Visuais - IA/Unicamp (bolsa PNPd/CAPES), onde investiga a 32ª Bienal de São Paulo (2016) e a documenta 14 (2017) pela perspectiva decolonial. Doutora pelo mesmo programa (bolsa CAPES).

E-mail: luvalio@yahoo.com

MARIA CLAUDIA BONADIO

Doutora em História pela Unicamp e professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Realizou estágio pós-doutoral no Museu Paulista. É autora dos livros “Moda e Sociabilidade” (2007) e “Moda e Publicidade” (2014) e uma das organizadoras dos livros “História e Cultura de Moda” (2011) e “Histórias do vestir masculino” (2017).

E-mail: claudinhabonadio@gmail.com

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq. Autora do livro “Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960” (Ed. Unicamp, 2004) e coautora/organizadora dos livros “ABCdaire Cézanne” (Flammarion, 1995), “Instituições da Arte” (Zouk, 2012), “Espaços da arte contemporânea” (Alameda, 2013), “Histórias da arte em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil e Histórias da arte em coleções” (Riobooks, 2016), “Histórias da arte em museus” (Riobooks, 2020).

E-mail: mfmcouto@unicamp.br

MARINA MAZZE CERCHIARO

Doutora em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – USP e bolsista da FAPESP, com doutorado-sanduíche na École Normale Supérieure, em Paris. Mestre em Estudos Brasileiros e licenciada em Ciências Sociais pela USP.

E-mail: mmcerchiaro@gmail.com

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

Professor de História da Arte e da Cultura do departamento e da pós-graduação de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP, departamento no qual realizou o pós-doutoramento. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA – Laboratório de História da Arte da UFJF. Autor do livro *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores*, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e *Benedito Calixto: Folha de São Paulo/Itaú Cultural*, 2013.

Email: martinhoacjunior@gmail.com

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

Docente e pesquisadora do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi e Pesquisadora Colaboradora na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE- USP). Tem Pós-Doutorado pela FE-USP. É curadora e crítica de arte e design.

E-mail: mirtescmoliveira@gmail.com

RODRIGO VIVAS ANDRADE

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFMG). Doutor em História da Arte - UNICAMP (2008), mestre em História da Cultura - UFMG (2001). Autor dos livros “Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições” (2012), “Abstrações em Movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo” (2016).

E-mail: rodvivas@gmail.com

TÁLISSON MELO DE SOUZA

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro [bolsista CNPq]. Mestre em Artes (História e Cultura) pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (2013-15). Atua como pesquisador nas áreas de sociologia, história e antropologia das artes, concentrando-se sobre as manifestações relacionadas ao Brasil e à América Latina.

E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora e atualmente trabalha como Curadora no Centro Cultural Pró-Música na mesma universidade.

E-mail: thamaravenancio@live.com