OS SALÕES DO ABC PAULISTA: O OBJETO ARTÍSTICO E A MEMÓRIA VIVA DO ARTISTA

Douglas Negrisolli / Universidade Presbiteriana Mackenzie
Petra Sanchez / Universidade Presbiteriana Mackenzie

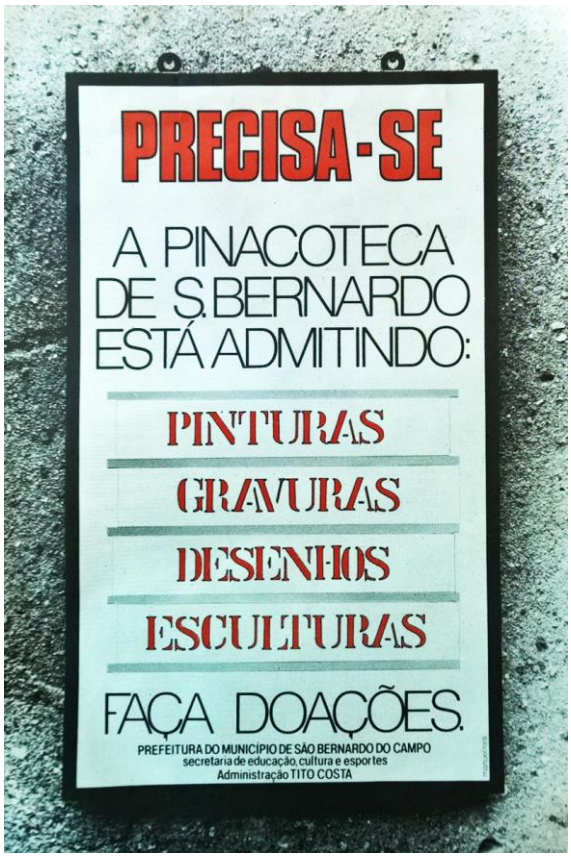
RESUMO
Através de algumas relações com obras de arte e artistas que passaram pelos Salões de Arte Contemporânea do ABC paulista, identificar os trajetos do objeto artístico como um objeto de memória, e como são lidos estes objetos como uma parte de nossa história-memória. A discussão é acompanhada de partes da entrevista com a artista visual Cristina Suzuki, a qual segue a correspondência dos estudos da História Oral pelo CPDOC como forma de permanência dos fatos históricos. Os estudos a seguir são feitos à luz da pesquisa do historiador de arte Giulio Carlo Argan, e do filósofo/historiador Michel Foucault para compreender a história da Arte e que existem influências de micro-poderes nas instituições que fazem estas artes uma permanência, que é o caso destes Salões de Arte.

PALAVRAS-CHAVE
memória; arte contemporânea; artes visuais.

ABSTRACT
Through some connections with art and artists who passed through the Contemporary Art Halls ABC, identifying the paths of the art object as a memory object, and how these objects are read as a part of our history-memory. The discussion is accompanied by excerpts from the chat with the visual artist Cristina Suzuki, which follows the correspondence of studies of Oral History at CPDOC as a way of stay of historical facts. The following studies are made in the light of art historian Giulio Carlo Argan's research, and the philosopher / historian Michel Foucault to understand art history and there are influences of micro-powers in the institutions that make these arts a stay, which is the case of these Art salons.

KEYWORDS
memory, contemporary art; visual arts.

"PRECISA-SE: A Pinacoteca de S. Bernardo está admitindo: pinturas, gravuras, desenhos e esculturas. FAÇA DOAÇÕES" diz o cartaz dos anos 1970. O cartaz fala muito, principalmente um reflexo de como o brasileiro vê a produção artística e quais as implicâncias históricas nesse sentido. No próprio cartaz podemos fazer a leitura do tempo/espaço que foi concebido. Era a criação da Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo (região metropolitana de São Paulo) com o intuito de promover ações culturais pois a própria cidade já havia multiplicado de tamanho por causa das empresas automobilísticas que se instauravam na região. Em uma cidade que há maior concentração de renda, há maior arrecadação de impostos e isso naturalmente seria um impulsionador da educação e cultura, mas por não se notar historicamente cultura como uma criação e obrigação do Estado, esta atitude de dependência do privado é comum no Brasil, além claro, de ser uma relação extremamente complexa.



Cartaz de São Bernardo do Campo, década de 1970

Neste sentido das doações, precisamos rever duas grandes hipóteses: a falta de histórico das elites brasileiras de contribuir para a construção da cultura e a penalização do artista no processo de construção dos acervos públicos. Sobre os Salões de Arte Contemporânea do ABC paulista, nota-se uma efetiva participação das Prefeituras em realizar os Salões, mais por uma razão política do que efetivamente cultural e como promoção de cultura. Curiosamente, a Prefeitura de Santo André que mantêm os Salões acontecendo até os dias atuais é a última administração que abriu uma Pinacoteca, recentemente em 2013. As administrações de São Caetano e São Bernardo possuem espaços melhores no sentido de conservação do espólio[1], porém pararam de fazer os Salões a décadas. São Caetano teve e a experiência do 1˚ Salão de Arte Contemporânea em 2011 que não teve continuidade nos anos posteriores. Um fato importante dessas administrações é que a Pinacoteca de São Bernardo e de São Caetano são administrações que dispõem de efetivo menos rotativo do que a de Santo André, onde o cargo de curador de artes quase sempre está vago após a saída de Paula Caetano (em 2008) na segunda administração de Celso Daniel (finalizada pelo vice-prefeito, João Avamileno, por motivo do assassinato do prefeito em 2002) e na gestão Aidan em 2012. Isso demonstra que, quanto mais tempo há uma administração única, menor são as chances de inovação. O engessamento dessas instituições como parte de um microcosmos que inclui falta de orçamento significativo, falta de pessoal treinado e constante, traz uma série de problemas às gestões dos espaços culturais que lidam especificamente com Artes Visuais, e nos deixam uma marca de atraso e um enorme vácuo na criação desses acervos públicos e principalmente na manutenção deles.

Ao que se refere ao artista, é uma realidade imposta a eles de forma muito cruel. Solicitar ou incentivar a prática de aquisição de obras através de doações do próprio artista é uma forma de, primeiro, banalizar o que é colocado no acervo pois diminui-se a régua de corte para um nível maior e mais abrangente a fim de aceitar o que aparece; e segundo, coloca todo o custo da produção intelectual e material vastamente onerosa ao artista. É um problema cíclico: não se investe em cultura e portanto depende-se do elo mais fraco do sistema, que é o artista.

No Brasil há poucas iniciativas de criação de acervos privados com circulação pública, pois em alguns casos, obras de arte são fruto de operações ilícitas, um exemplo claro é o caso do banqueiro Edemar Cid Ferreira que teve o espólio confiscado e atualmente encontra-se no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) (AGÊNCIA UNIVERSITÁRIA DE NOTÍCIAS, 2011). Poucas iniciativas exemplares como o IAC – Instituto de Arte Contemporânea em São Paulo, o Instituto Figueiredo Ferraz em Ribeirão Preto – SP, e o Instituto Inhotim em Minas Gerais, fomentam cultura a partir de coleções privadas e iniciativas público-privadas. Sobre este quesito, Angélica de Moraes quando entrevista João Carlos de Figueiredo Ferraz, do Instituto Figueiredo Ferraz em Ribeirão Preto, comenta:

> Uma pesquisa realizada pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (Abact) , que reúne 32 entre as principais galerias do país, afirma que 66% das vendas são feitas para coleções particulares e apenas 8% para instituições nacionais (museus). (QUIEMIN, FIALHO, & MORAES, 2014, p. 181)

A discussão do objeto artístico doado por empresários que façam pequenas ou grandes doações, como ainda é costumeiro acontecer nos Estados Unidos da América por causa da tradição vinda dos grandes banqueiros, ainda é uma iniciativa bem modesta no Brasil. A maioria das aquisições é feita por intermédio de algum evento que acontece e gera uma doação, que pode ser uma exposição que em troca do empréstimo do espaço, o artista deixa uma obra que foi exposta; ou em alguns casos, o local se apropria da obra pois o artista não consegue retirar por inúmeros motivos, seja porque mandou para um Salão e não tinha recursos para devolução. Sobre este assunto, uma das artistas de maior relevância na atualidade no ABC Paulista, Cristina Suzuki, fala em entrevista concedida:

> Douglas: Eu queria saber um pouco mais sobre a sua passagem no Salão, mais especificamente o de Santo André, e o que eles cooperaram com a sua carreira. Queria que você me contasse um pouco, como não havia mais o Salão de São Bernardo, por exemplo, como foi a sua aproximação desses espaços aqui do ABC.
> Cristina Suzuki: Eu quando retomei então, em 2000, ai que eu comecei a frequentar efetivamente os ambientes, e tomar conhecimento de como essa dinâmica dos Salões acontecia. Então, primeiro o espaço foi o Salão de Santo André, até porque eu frequentava a casa do Olhar que administra o Salão. A partir de 2004, 2005, eu comecei a enviar propostas e me inscrever no Salão de Santo André. Entre 2004 e 2013, eu mandei frequentemente,

> acho que talvez tenha uma falha de um ou dois anos que eu não tenha enviado para o Salão. A primeira vez que eu fui entrar no Salão de Santo André, foi em 2011...
> Douglas: Você se lembra qual era o trabalho?
> Cristina: Era um trabalho da série Portrait, que eram uns tecidos e umas fotografias que eu tirava de detalhes de ambientes domésticos, e ai eu ampliava/ imprimia essas fotos em tecidos e as chamava de cortinas.
> Douglas: Que eram as mesmas cortinas que nós apresentamos na UNESP, em 2011?
> Cristina: A primeira vez que eu entrei foi em 2010 então. [...] A aproximação em São Bernardo, veio através de um convite. Em 2012 o Júlio Mendonça, que coordenava a Pinacoteca – até então eu sabia da existência mas nunca tinha ido – conheci o espaço Henfil também, e em 2012 ele me convidou para participar de uma coletiva..., só de mulheres, pois era uma coletiva sobre o Dia Internacional da Mulher e ele chamou várias artistas da região. E ai eu fui e experimentei, e inclusive foi a primeira instalação que eu fiz, e me surpreendeu pois o espaço é muito legal. Tem uma estrutura que é comum, com os cubos brancos, tem espaço... Criei uma afinidade muito grande com o espaço, também pois as pessoas que o administram tem esse amor e realmente levam o trabalho muito a sério.
> Douglas: ...que é o João dos Quadros e faz esforços descomunais a muito tempo para administrar. [...]
> Cristina: Achei legal e uma coisa que é rara, que é essa parte financeira, principalmente o artista plástico é sempre preterido nestas condições. Lá teve um cachê, eles adquiriram uma obra nossa e eu achei muito delicado e profissional.
> Douglas: que é uma forma de refrescar o acervo justamente pois não tem os Salões. (SUZUKI, 2015, 7' 13'') [2]

Cristina Suzuki vêm experimentando diversos suportes entre eles instalações e objetos mais recentemente. No Salão de Santo André, ela ganhou o Prêmio Aquisição em 2011 (39˚ Salão) com a obra da série Novos e Velhos Clichês para Era Contemporânea, intitulada “Clichê de Telemarketing”. Meses depois, escrevi sobre a obra quando expusemos juntos no programa para jovens curadores no MubE – Museu da Escultura em São Paulo:

> Cristina percebe de uma forma muito mais sensível toda a ambiguidade e significado atribuído aos clichês, que nada mais são do que uma forma para impressão em larga escala. O clichê - material que a artista coloca em evidência - é um carimbo de metal ou madeira utilizado em tipografia que apresenta seu conteúdo de forma ilegível para que após a impressão possa se dar a leitura. Usando uma metalinguagem do próprio material ela utiliza palavras ou expressões que são ‘clichês’ do cotidiano. Chocante, real, visceral, os textos que a artista escolhe são nada mais que necessários para desconstruir a cena contemporânea estigmatizante

> e quase sempre nociva. A relação com o bullying (o chamado assédio, nas empresas – violência verbal extremamente nociva tanto para quem causa quanto para quem sofre) pode ser percebida enquanto esses estigmas são criados a partir de valores cosméticos. Segundo a artista o clichê "determina estereótipos, condutas de pensamentos e ações que se perpetuam infinitamente". Ela faz isso, percebe a eficácia do retorno do verbal que tanto foi explorado na poesia Concreta. Aqui a artista utiliza a palavra não apenas como um recurso plástico, mas com uma ênfase linguística poderosa.
> A série "Novos e Velhos Clichês para Era Contemporânea" desenha muito mais que simples frases coladas, elas convocam o expectador a refletir sobre seus próprios medos, incertezas, projeções que faz do outro e deixa que ele mesmo decida o que quer fazer com esta informação: quebrar mais um paradigma ou continuar vivendo nele. (NEGRISOLLI, Cristina Suzuki no café do MuBE, 2011)

Cristina Suzuki
Clichê de telemarketing, 2011
Clichê e madeira
20 x 20 cm
Aquisição do 39° Salão de Arte Contemporânea de Santo André (SP)

Além do processo exaustivo do artista até ser contemplado num Salão, como foi o exemplo de Cristina que tentou insistentemente durante pelo menos cinco anos até ser premiada, há o importante fato de que a obra se torna mais consolidada para aqueles que veem de fora o trabalho e de todo o circuito das artes, incluindo os críticos, galeristas, jornalistas e curadores. Como a própria artista confirma na entrevista, o Salão faz um tipo de endossamento da obra e o fato do artista poder mostrar aos críticos os trabalhos, é tão importante que até permite que o esforço lhes dê sentido de se inscrever no Salão por tantas vezes. Perceber que para o

artista, o espaço que recebe a exposição e lhes dá condições de trabalho é algo raro, tão confirmado pela entrevista de Cristina Suzuki, quanto de outros artistas; este é um fator muito importante para esta pesquisa pois além de discutir o objeto como memória, é também extremamente necessário que o artista ainda em vida tenha condições de exercer o seu ofício, tendo como base o Estado como provedor de seus trabalhos, além claro, do mercado que se faz de forma livre e muitas vezes pouco eficaz à sobrevivência desse profissional.

A fala de Cristina Suzuki mostra quando perguntada sobre o sentido e a importância do Prêmio para ela, ficando mais evidente que o fato de deixar uma obra para a posteridade é a parte mais significativa de todo o esforço de empreender tempo e dinheiro no Salão.

> Douglas: Qual a importância teve para você a compra desses objetos de arte através do Prêmio Aquisição, o que significou o valor, o que deu para fazer com esse prêmio? O que significa ter uma obra no acervo da Prefeitura, além da característica emotiva com a relação com a cidade?
> Cristina: Pro artista é importante porque é um pouco de [...] alguém preservar o seu trabalho. Estar dentro de uma coleção pública eu acho importante pois faz com que você entre um pouco para a história, acho. Acho que tem esse significado, de você estar dentro daquele espaço com uma parte da minha história preservada, enquanto artista, parte da minha pesquisa, e tudo isso que o pensamento gera em torno do que representa a obra. Acho que foi importante para mim por conta disso, assim como em São Bernardo eu tenho outra obra, e achei muito importante quando me pediram para indicar a obra para ser parte do acervo, justamente eu pensei nessa questão: qual a obra que neste momento para mim significa e é interessante estar lá pois eu sei que estará conservada, e é uma peça importante da minha trajetória.
> O Prêmio, na época teve um valor mais simbólico do que propriamente monetário. [...] A premiação que você recebe é o valor que você coloca na ficha de inscrição do valor da sua obra. [...] (SUZUKI, 2015)

A obra de Cristina Suzuki está profundamente ligada à questões da memória, especialmente a memória coletiva vinda de uma construção histórica através de ícones e de texturas. O que é interessante é que a artista recorre a elementos plásticos para estender sua pesquisa de forma bem variada. Nos dias atuais, Cristina já alterou muito a sua pesquisa e a palavra ficou distante do foco, o que gerou as séries novas com os carimbos onde ela compulsivamente carimba as

paredes do local e até uma enorme bobina, convidando o público a levar um pedaço do seu trabalho e participar com ela da experiência tátil.

Este ponto de fornecer informações sobre a pesquisa atual e sobre o objeto que está no acervo de Santo André e de São Bernardo por exemplo, é também dialogar com um fato importante da carreira do artista, ou seja, os Prêmios e as aquisições se tornam ainda mais relevantes por serem únicos e por preservarem a pesquisa única do artista, ou parte dela. Isso obviamente acontece com muitos desses artistas e são fatos relevantes para se entenderem o colecionismo público.

Giulio Carlo Argan comenta sobre o artista e sua natureza mutante em que

> A ambiguidade da arte reflete a ambiguidade de uma condição humana: o artista pertence a uma classe cuja natureza e cujo destino são incertos. Pode perder-se ou salvar-se, depende do que faz. Quem tem o poder está acima da ambiguidade e da incerteza; a revelação é graça, a graça é salvação, o poderoso é um salvado. O artista deve salvar-se com aquilo que faz, ser capaz de intuir a revelação além do fenômeno. (ARGAN, 2005, p. 40)

Por este motivo, cercear a obra do artista e implementar condições de adquirir obras que sejam fundamentais para entender sua perspectiva, sua pesquisa e seus anseios enquanto parte de uma comunidade são essenciais para se pensar em colecionismo, que no caso é muito bem feito enquanto colecionadores privados disputam obras de artistas dos anos de suas melhores produções. O colecionismo público ainda engatinha nessa questão e não é apenas por falta de dinheiro, mas sobretudo um problema de gestão que muitas vezes é despreparada e pouquíssimo técnica, como as gestões do ABC paulista. Estas cidades contam com muito pouca gente com formação em políticas culturais e que de fato entendem os espaços de cultura como produção de conhecimento e também de especialidades do conhecimento cultural.

Outra trajetória importante e que deve ser lembrada é a de Hermelindo Fiaminghi. O artista possui três obras em São Caetano do Sul, e uma em Santo André da melhor das fases do artista, que é a fase que Hermelindo chama de Cor-Luz e desenvolve uma técnica primorosa em torno da impressão off-set e do trabalho com as cores e a desfragmentação delas.

> Sem aceitar o rótulo, Fiaminghi faz sua primeira obra concreta – a capa do catálogo da Escola Superior de Propaganda e Marketing, uma releitura da *Unidade Tripartida* de Max Bill, vencedora na I Bienal de São Paulo, 1951. O ambiente profissional de Fiaminghi o induzia ao construtivismo.
> A construção da cor é complexa. Fiaminghi não trabalha com cores básicas puras; seus matizes são, em geral, resultado de misturas bastante complicadas. Guia-se pela percepção que a cor produz em sua visão e na sobreposição com outras cores. Obriga-se a muito misturar. Acompanhando o seu trabalho, foi possível identificar a;gumas de suas misturas cromáticas. Entre variações de saturação e luminosidade das cores, com marca da pincelada se fazendo cada vez mais notável. Explora dois caminhos. Um deles é o da geometria em formas de alta definição, triângulos e quadrados em cores chapadas – sua despedida do concretismo ortodoxo. Outro é aquele que definira sua pintura nos próximos anos. A malha estrutural, então, se opõe à informalidade da pincelada gestual. A pincelada dissolve os limites da retícula de fundo. Explora a dialética projeto/acaso, cor chapada/ cor transparente. Porém, essa situação é uma tensão de oposição, quase conflito, sem síntese. Os limites da estrutura geométrica são quase sagrados. A fatura cromática não se libera. A pressão das áreas da pincelada transparente não é suficiente para desconstruir os limites da estrutura geométrica. (CABRAL & AMARAL, 1998, pp. 20-24)

O que há de mais interessante é que o jovem artista Fiaminghi esteve circulando pelos Salões do ABC paulista durante os anos que eram tidos como auge, no final dos anos 60 e início dos anos 1970. Deixou, portanto, um legado à sociedade quando entrega um bem precioso que é a sua produção e parte significativa de sua obra. Segundo consulta com Maria Lidia Fiaminghi, filha do artista, a produção de toda a vida de Hermelindo deve ter chegado a 500 obras de arte, aproximadamente. Portanto, a região do ABC possui uma parcela de 1.6% da obra do artista, o que já se torna muito relevante se considerarmos a relação com a produção total de Hermelindo.

Hermelindo Fiaminghi
Reticulação de Luz I (1/10)
Offset sobre papel, 104 x 65 cm
Aquisição no I Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul (1967)

A conservação dessas obras de Fiaminghi nas Prefeituras têm sido relapsas. A obra que está em Santo André tem um plástico que protege a pintura original e encontra-se rasgado na parte superior esquerda, inclusive impossibilitando de expor ao público.[3] Anos de descaso de conservação pioraram o desgaste natural desta obra que tem fungos e manchas em toda a pintura, algo que só será revertido após uma profundo restauro e gastos consideráveis de fundos monetários para isto.

Ainda sobre a importância desta obra de Fiaminghi, a pesquisadora e curadora Daniela Bousso comenta em sua dissertação de mestrado sobre a ruptura do artista com o movimento dos Concretistas

> De fato, Fiaminghi seguiu utilizando processos que o ligam à noção de construção acima descrita [do Concretismo]. Prosseguiu e se mantece como um artista ótico, sempre fundindo a noção figura-

> fundo, não privilegiando e não clarificando privilégios de uma sobre a outra. Quando Fiaminghi optou pela ruptura com o movimento concreto paulista, já tinha feito a sua opção em relação à sua trajetória pictórica. Ele já conhecia e admirava a obra de Volpi. A pintura do mestre lhe dizia muito mais, mas porquê? Me parece claro que Volpi era um pintor por essência, um mestre de caminhos já traçados, muito mais afeto às feituras silenciosas da pintura que de falatórios sobre a mesma. Parece claro também que Fiaminghi desejava ver um crescimento em sua pintura.
> Enquanto produziu as obras seriadas da sua fase de ortodoxia concreta, os triângulos , os Virtuais, pode-se dizer que a sua pintura vinha apenas se somar as outras que integraram o movimento concreto paulista.
> Sua obra não era nem melhor nem pior que a de seus colegas, até então não se diferenciava muito dos outros. Os procedimentos mecânicos propostos pelo estatuto do concretismo estavam presentes em seu trabalho, não havia grandes inovações. Como já pudemos verificar no capítulo anterior, a influência de Max Bill, Albers, de Lhose é nítida em suas duas primeiras fases. A partir de 1961 a obra deixará transparecer o questionamento e a colocação em xeque dos próprios manifestos.
> Neste sentido a sua obra propicia uma maior reflexão sobre o concretismo, reflexão subjacente à própria obra, numa atitude silenciosa e discreta, que emerge e se evidencia a partir de um procedimento/ postulação pictórica: a cor-luz. (BOUSSO, p. 104)

É importante observarmos que o júri foi muito sapiente nesta aquisição, e sem dúvida muito acurado com o tempo atual do artista. Promover este “tiro no escuro” de não saber o futuro do artista pode ser um problema muito sensível que coloca em xeque o próprio status da arte, assim construindo uma espécie de destaque que não se inicia no imediato, mas com a construção dos eventos subsequentes em uma grande cadeia de acontecimentos com o próprio artista, ou com o local e as rupturas que este conjunto produz.

Quando o artista faz uma inscrição num Salão ou edital, ele compreende que caso ele ganhe a premiação, sua obra ficará sob a conservação do Estado, mas acredito que poucos deles se questionem sobre a conservação destes bens tão importantes. Não estou jogando a culpa de conservação no artista que se inscreve, mas sim, de uma reflexão crítica de “o que farão com o meu trabalho” muito mais no sentido de preservar a própria memória de sua obra como um aspecto mais importante do que apenas o prêmio e o prestígio que será gerado no evento e em sua permanência nos acervos públicos. Pensar nessa contrapartida de “o que farão” acredito que dará muito mais força ao poder público para que tome medidas necessárias, eficazes e

realmente efetivas na conservação deste patrimônio histórico. Estas estruturas arcaicas de conservação das obras de arte não são compreendidas pela matriz central mais necessária que é a partir da história memória que esses objetos de arte geram. O exemplo da obra de Fiaminghi é cabal para entendermos como esses Salões e as obras que são adquiridas possuem um sentido de serem compradas com dinheiro público, elas refletem a situação central de uma história peculiar e sintomática em relação à vida do artista com o local, que no caso de Fiaminghi é o a continuidade de um movimento (o Concretismo) com o fato de ter havido uma espécie de ruptura ao mesmo tempo que o artista transcende a pesquisa dada, a qual era muito mais regrada do que o próprio artista se encaixava.

A sugestão dessas aquisições como forma de promover o novo também é percebido como uma tendência nos Salões do ABC paulista. Os exemplos de Cristina Suzuki e Hermelindo Fiaminghi são interessantes pois nos mostram duas vertentes em tempos diferentes: Hermelindo na transição do moderno ao contemporâneo e Cristina na experimentação do atual, do contemporâneo dialogando com a vida cotidiana. De ambas as formas, as aquisições compartilham a discussão do frescor de obras de arte sem intermediação do mercado composto por seu complexo número de agentes e relacionamentos com inúmeros jogos de poder.

Notas

[1] Estou utilizando a palavra “espólio” inclusive referenciar que o agrupamento desta seleção de objetos de arte está ligada aos bens materiais que o Estado herda das gestões que passam nos municípios. Apesar da palavra ter origem do latim *spoliare* e ser um termo usado no âmbito jurídico, acredito que seja uma forma de atribuir valor ao que é público e que de certa forma é herdado às gerações.

[2] Trecho da entrevista concedida disponível em: https://youtu.be/q4itvZ44t5A

[3] Solicitei o empréstimo da obra para a exposição a ser realizada em agosto de 2015 sobre as memórias dos Salões de arte de Santo André, e a Prefeitura pediu para eu considerar outras peças do acervo pois esta não estaria em condições de ser exposta.

Referências

AGÊNCIA UNIVERSITÁRIA DE NOTÍCIAS. *MAC mostra acervo que pertenceu ao Banco Santos.* 12 21, 2011. http://www.usp.br/aun/exibir.php?id=4321 (accessed 05 2, 2015).

QUIEMIN, Alain, Ana Letícia FIALHO, and Angélica de MORAES. *O valor da obra de arte.* São Paulo: Metalivros, 2014.

SUZUKI, Cristina, entrevistada por Douglas NEGRISOLLI. (18 de abril de 2015). Disponível em: https://youtu.be/q4itvZ44t5A

CABRAL, Isabella; AMARAL, Rezende M A.. *Fiaminghi.* EDUSP, 1998

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade.* Translated by Pier Luigi Cabra. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2005.

BOUSSO, Vitoria Daniela. *Fiaminghi ou a Concreção* Sensória. Tese de Mestrado / 1992. Pós-graduação em História da Arte. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1992.

Douglas Negrisolli
Doutorando e Mestre em Educação, Artes e História da Cultura pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie-SP. Historiador pelo Centro Universitário Fundação Santo André. Curador independente de Artes Visuais, com ênfase em produção moderna e contemporânea. Atualmente desenvolve pesquisas relacionadas a Salões de Arte e mercado de Artes Visuais.

Petra Sanchez
Doutora em Ciências (Microbiologia Ambiental) pela Universidade de São Paulo (USP) e especialista em Saúde Pública pela Faculdade de Saúde Pública (USP). Docente e pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP) desde o ano de 1991.