

DIÁLOGO LÚDICO: EQUIPE3 E JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA

LUDIC DIALOGUE: EQUIPE3 AND JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA

Mirtes Marins de Oliveira / UAM

RESUMO

O artigo elabora uma narrativa a partir da produção de Equipe3 – Lydia Okumura, Genilson Soares e Francisco Iñarra – e de Arte-Ação – Genilson Soares e Francisco Iñarra – durante a década de 1970 em relação ao contexto do período, em especial as exposições denominadas Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Além disso, busca refletir sobre o obscurecimento de certa produção experimental da mesma década em relação ao desenho do circuito artístico encontrado depois do final da ditadura brasileira, nos anos 1980.

PALAVRAS-CHAVE: Equipe3; Arte-Ação; Arte Experimental; Jovem Arte Contemporânea; ditadura brasileira.

ABSTRACT

The article formulates a narrative from the production of Equipe3 - Lydia Okumura, Genilson Soares and Francisco Iñarra - and of Arte-Ação - Genilson Soares and Francisco Iñarra - during the decade of 1970 in relation to the context of the period, especially the exhibitions denominated Jovem Arte Contemporânea at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In addition, it reflects on the oblivion of some experimental production of the same decade in relation to the design of the artistic circuit found after the end of the Brazilian dictatorship in the 1980s.

KEYWORDS: *Equipe3; Arte-Ação, Experimental Art; Jovem Arte Contemporânea; brazilian dictatorship.*

As ações de censura e violência no período da ditadura brasileira fornecem explicações para os acontecimentos ocorridos nos anos 1960 e 1970, mas seriam as únicas chaves interpretativas para toda a produção artística realizada naquele período? Resposta afirmativa ou negativa, a pergunta aponta inicialmente para a importância no levantamento de fontes primárias relacionadas aos eventos artísticos daquelas décadas, somada à dificuldade de encontrar indícios documentais, provavelmente dispersos, já que não produzidos por instâncias burocráticas da repressão, historicamente mais eficientes no aspecto organização. Os estudos do historiador Carlo Ginzburg, que investigou os acusados de bruxaria por meio dos processos constituídos pela Inquisição, é um exemplo de uma possível torção metodológica, na qual a documentação produzida pelo torturador é o único documento histórico possível para se conhecer a vítima. Graças à eficiência dos inquisidores em registrar apreensões e interrogatórios é possível acompanhar de forma minuciosa o desenvolvimento da acusação até a condenação na fogueira. Segundo o autor, o registro da própria situação era impossível aos condenados, já que participantes de uma cultura fundamentada na transmissão oral do saber, soterrada pela cultura do texto escrito.

No caso brasileiro, a situação é diferente. Mesmo assim, em tempos de censura oficial, destruir, ocultar ou mesmo evitar os registros de acontecimentos pode ter contribuído para a lacuna. Assim, buscar indícios documentais seria um primeiro passo para a compreensão das formas pelas quais artistas, críticos e outros agentes do circuito sobreviveram naquele contexto, e, em um segundo instante, também para conjecturar sobre razões e modos que levaram ao obscurecimento de parte da produção artística produzida entre 1964 e 1985, e de alguns seus atores nos anos subsequentes, com o fim da ditadura.

Se escrutinar o contexto ditatorial é fundamental para a apreensão crítica do período, não deixa de ser importante captar os sentidos, ritmos e intensidades dos fluxos culturais entre as cenas brasileira e internacional. Os anos 1960 e 1970 são importantes para a ampliação da circulação da informação graças à rapidez e eficiência dos meios de comunicação de massa, que serviram como preparação para o que viria depois do final do período da Guerra Fria. Se a internet foi criada com objetivos militares norte-americanos em sua origem, não é possível ignorar a sincronicidade dos eventos: o ano da Queda do Muro de Berlim é o mesmo do

advento da World Wide Web, que estendeu o alcance da internet, e sua suposta qualidade democrática, para um público mais amplo. À falta de informação do período ditatorial contrapõe-se à profusão de imagens e textos na sociedade pós internet.

Talvez dessa forma, os marcos historiográficos que alinham a produção artística aos processos políticos podem ser alargados e reconectados em diferentes bases, reenquadrando interpretações e escapando dos *refrões hipnóticos*, que encobrem uma história consagrada. A expressão de Basbaum – *refrão hipnótico* – analisa a recorrência ao estribilho mais do que repetido do “retorno à pintura”, narrativa construída durante os anos 1980 e perpetuada nas análises das décadas seguintes. Para o autor, a afirmação, reproduzida mecanicamente para caracterizar a década, é demonstrativa do *recalque e esquematismo de uma vida em sociedade*.¹ Cabe, portanto, perguntar sobre a existência de um refrão repetido e hipnótico em relação à produção em artes visuais dos anos 1960 e 1970. Uma tese recorrente é a do encarceramento das manifestações artísticas dentro das escassas e obscuras normas da censura e do medo generalizado. Whitelegg² supõe que essa seria uma perspectiva internacional construída a partir do boicote à X Bienal de São Paulo (1969), enquanto internamente a produção era intensa, o que parece verdadeiro. Mesmo assim, quem viveu a adolescência ou vida adulta durante a ditadura há de lembrar do clima de desconfiança generalizada – que também marcou as relações no campo artístico-, que, invariavelmente, levava qualquer novo contato social a ser encarado como um possível infiltrado. Assim, ainda que vigorosa, a produção artística era realizada sob constante desconfiança e tensão, como o restante da vida intelectual da sociedade.

...

Em 2003, o artista Genilson Soares (1940) buscou instituições culturais na cidade de São Paulo com o objetivo de dar visibilidade ao realizado entre os anos 1970 e 1974 por ele, Lydia Okumura (1948) e Francisco Iñarra (1947-2009) sob a denominação coletiva de Equipe3, e posteriormente – quando Okumura mudou-se para Nova Iorque – da dupla Arte/Ação, constituída por Soares e Iñarra, entre os anos 1974 e 1977³.

A documentação preservada das atividades, articuladas aos trabalhos que os artistas vinham desenvolvendo, resultou na exposição *Transformação Inalterável*, no Centro Universitário Maria Antonia ⁴, pouco mais de trinta anos depois de suas primeiras experiências artísticas como grupo.

Extremamente ativos naquele período – anos 1970 -, seu trabalho foi obscurecido – assim como de outros artistas mais jovens – pelo mote do “retorno à pintura” imposto por um circuito cujos valores, nos anos 1980, apontavam para a despolitização e para as alegrias de uma vida de consumo, e que se voltava também para um mercado ativo, produtor e consumidor, mais jovem. Mesmo assim, é necessário perguntar se esse refrão é válido para interpretar o desinteresse do circuito artístico dos anos 1980 e 1990 pelas produções conceituais da década anterior, pelo menos por parte delas.

Se for possível transpor a barreira documental que encarcera os anos pré-hegemonia da mídia televisiva e da fotografia digital, também será possível ampliar e detalhar outras leituras sobre o contexto de Equipe 3 e Arte/Ação. Cruzar essa fronteira, em especial no caso de Equipe 3, colaboraria para dilatar as possibilidades de estudo sobre o período: a atividade cultural no âmbito da comunidade japonesa na cidade de São Paulo desde a imigração (além de apontar para a intensa vida cultural das comunidades de imigrantes); o início de um processo de internacionalização do circuito e de profissionalização das instituições; a abertura para o exercício de propostas colaborativas e a ênfase no caráter processual da produção artística que *trouxe consigo o interesse em produzir registros como forma de captar os processos*⁵. Esse último aspecto surpreende quanto confrontado com aquele outro, o de uma dificuldade ou possível ausência de fontes primárias produzidas no período da censura.

Talvez – em relação as possibilidades narrativas sobre os anos 1960 e 1970 - tenha entrado em ação nesse caso (e em outros) a *máquina de filtro*. Outra expressão de Basbaum⁶: máquina que *forjaria o discurso no ato do fato histórico*, mas também nas análises posteriores, e que estabeleceria determinados silêncios e sua perpetuação, de maneira mecânica. O que teria sido produzido como registro de experimentos artísticos talvez possa dizer muito mais da perspectiva narrativa, para além das imagens comprovadoras.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Diálogo lúdico: Equipe3 e jovem arte contemporânea, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3844-3855.

Na efervescência cultural do ano de 1968, Okumura, Soares e Iñarra estabeleceram uma relação de amizade e interesse pelo debate artístico. As diferentes origens geraram um diálogo profícuo. Okumura, era então aluna da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), e além de frequentadora dos espaços artísticos da cidade, participante da comunidade artística japonesa em São Paulo; Soares, nascido em João Pessoa, e com formação nos ateliês coletivos da Sociedade de Arte Moderna de Recife, desembarcou em São Paulo em 1966, onde se estabeleceu; e Francisco Iñarra, espanhol, assistente de Tomoshigue Kusuno que circulava nos diferentes grupos artísticos da cidade, mantendo certa autonomia graças à condição de europeu.⁷

O contato os leva a propor seu primeiro trabalho como grupo, já denominado Equipe3, para a inscrição de “Lanchonarte”, no Salão de Verão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1970. “Lanchonarte” recusada, é reelaborada para apresentação no Salão de Arte de Santo André, em 1971, como “Restaurarte”. *Instalação anárquica*, na expressão de Soares, o trabalho propunha uma oferta de “arte como alimento da alma”⁸, fisicamente organizado como um espaço de diálogo entre artistas, críticos e público. Também voltava sua atenção para as relações de consumo que, aparentemente, extrapolavam os limites do mercado artístico em direção em ao que supostamente estaria fora dele (pelo menos naquele instante, assim ainda se acreditava): as questões do espírito. Mas a afirmação que “Restaurarte” faz, longe de ser cínica – diferente das propostas da Pop Art, por exemplo – é a de uma socialização nos moldes possíveis do capitalismo: arte para todos, ao mesmo tempo, consumo e libertação.⁹

Na passagem de “Lanchonarte” para “Restaurarte”, o caráter processual se ampliou e passou a oferecer espaço para manifestação dos visitantes, que poderiam comentar os questionamentos dos artistas que eram exibidos em placas e totens. O trabalho evidenciava uma crítica ao circuito artístico e suas formas de legitimação, já que o grupo ia adicionando ao trabalho os comentários recolhidos na mídia impressa durante a exposição. Ainda que “Restaurarte” tenha sido aceita no Salão, não foi sem resistências e aparentemente, Mario Schenberg, integrante do júri, teve papel determinante na decisão.¹⁰

No mesmo ano da apresentação de “Restaurarte”, Equipe3 apresenta para a V Jovem Arte Contemporânea (JAC) do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) “Acerca da Natureza”, intervenção nas rampas do Museu, que recebeu o Prêmio Pesquisa disponível para a construção de um trabalho efêmero.¹¹

Desdobramento da ideia do museu como laboratório, lugar de condensação entre produção e recepção artística, as JACs propiciaram à uma geração de artistas o *exercício subversivo de normas rígidas naturalizadas no circuito artístico, incluindo a crítica às instituições*.¹² Jovem Arte Contemporânea é título de uma série de exposições organizadas pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) durante a gestão de Walter Zanini (1963-1978) que têm início em 1967 a partir da união de duas outras exposições sazonais, Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional¹³. A junção foi necessária para incorporar a, cada vez mais evidente, inexistência de limites claros entre as linguagens artísticas. As mostras de JAC acontecem até 1974, com a realização da oitava versão.

“Acerca da Natureza”, que contava com a participação, como convidado, do gaúcho Carlos Asp (1949)¹⁴, era constituído por três painéis de madeira pintados, instalados nas curvas das rampas do edifício da Bienal. Cada painel media 2 x 4 metros e, de forma camuflada, oferecia uma passagem para dentro do edifício. Cada um dos painéis apresentava uma pintura de paisagem. O primeiro painel visto por quem subisse a rampa apresentava uma paisagem completa, o segundo parte dessa paisagem e o terceiro, na entrada do Museu, apenas a representação da terra e do céu. Em relação às portas camufladas – que não tinham chaves ou fechaduras e se encontravam em diferentes lugares nos painéis –, bastava ao visitante empurrar para descobrir uma entrada para o Museu¹⁵. Em “Acerca da Natureza”, algumas características de trabalhos posteriores dos artistas já se apresentam: a relação ambígua entre figuração e abstração, uma visão transcendente da atividade artística e um diálogo pautado pela ludicidade com a instituição museu.

O catálogo da exposição, de concepção de Donato Ferrari – artista e professor da Universidade e um dos organizadores do evento - apresentava formato de sacola e continha fotografias das obras, programação e lista de participantes. Na sacola a frase inscrita: “consumo de uma situação artística”.¹⁶ A citação do consumo surgere

uma recorrência geracional, ainda que com diferentes perspectivas. Na contracorrente da compreensão do consumo como símbolo imperialista ou capitalista, alguns artistas, como exemplo Hélio Oiticica, tentavam compreendê-lo como ação inelutável e que precisava ser incorporada como proposta de enfrentamento da realidade adversa. No caso de Equipe3, o consumo surge como uma ampliação de possibilidades de acesso – de público - ao circuito e aos processos artísticos.

A tentativa de organização em blocos ou equipes, com a finalidade de propor novas formas de interferência na realidade, compreendida como cerceadora das liberdades pessoais e sociais é recorrente a partir dos anos 1960. De forma análoga ao surgimento dos grupos no circuito paulista¹⁷, os espaços alternativos culturais em Nova Iorque também se constituem a partir da parceria entre artistas e são considerados como formas de reconstrução de uma sociedade sem perspectiva.¹⁸ No caso nova-iorquino, a atividade desses espaços encontrava sentido em virtude da inexistência de políticas culturais que garantissem a subsistência dos artistas, do investimento em um modo gregário de vida, e como um meio de burlar ou ignorar as burocracias e regras estabelecidas¹⁹. Guardadas as circunstâncias, não difere dos grupos e equipes do caso brasileiro.

“Acerca da Natureza” dá início à parceria artista/museu que será a marca da produção de Equipe 3, assim como será de Arte/Ação, mas também caracteriza certas ações de uma geração que capta a natureza ambígua da ação do museu contemporâneo que, *ao mesmo tempo que isola a criatividade da vida, oferece proteção e oportunidade à fragilidade da criação artística.*²⁰

A pauta crítica ao papel do museu oferecia um amplo espectro das formas de relacionamento entre artistas e a instituição. Ainda em 1970, em “Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra”, Frederico Morais²¹ estabeleceu a negação do conceito de obra na passagem da arte moderna para a contemporânea. A recusa evocava imagens definidoras da proposição artística em tempos de crítica do *establishment*, mas principalmente na circunstância da ditadura: arte como *emboscada* ou *ação guerrilheira*. *Situação ou puro acontecimento*, a arte, continua Morais, tem como objetivo *tensionar o ambiente e alargar a capacidade perceptiva do homem.*²² Necessariamente, essa negação inclui todo o aparato expositivo,

presente em galerias e museus. No mesmo ano da publicação, o crítico atuaria como curador em “Do Corpo à Terra”, no Parque Municipal de Belo Horizonte, que apresentou ações – pela primeira vez no Brasil – realizadas especialmente para o evento. A tensão e o enfrentamento político proporcionados por “Do Corpo à Terra”²³ fez ecoar o boicote à X Bienal de São Paulo, alguns meses antes, em 1969, no qual a comunidade artística internacional foi mobilizada em protesto contra a violência e censura no país. Em Equipe 3, a guerra não hierarquizada da guerrilha foi integrada às práticas artísticas, ainda que nem sempre a temática politizada tenha sido incorporada ou mesmo aceita como parte do campo artístico.²⁴

Em 1971, quando da inauguração da V Jovem Arte Contemporânea, apenas dois anos depois do boicote à Bienal, o eco já está matizado sob novas formas de relação entre artista, museu e público.

Depois da experiência da V JAC, Equipe3 também participa da histórica mostra de 1972 - VI JAC - com o trabalho “Incluir os Excluídos”. A VI JAC foi concebida por Donato Ferrari como um território demarcado de por 80 lotes em 1000 m². Equipe 3 fez quatro inscrições (uma como grupo e três individuais), e Lydia Okumura foi sorteada com o lote 50 para o qual convidou o restante do grupo. Segundo Pontes, negociam mais dois lotes (o 24 e o 52) para desenvolver “Incluir os Excluídos”. O trabalho se propunha a exibir as propostas que não conseguiram espaço nos lotes, de artistas que não participariam do evento:

(...) Jannis Kounellis – “Execução Contínua”, performance com um piano e pianista tocando de tempo em tempo Va Pensiero da ópera Nabucco, de Giuseppe Verdi; Jacques Castex – “Refraction Purple”, pintura, duas telas e acrílico transparente, 130x194x25 cm. Este trabalho, um dos poucos que ficaram devido ao caráter imaterial das propostas, integra hoje o acervo do MAC USP; Daniel Buren, “Título para o projeto ausente” na expectativa da chegada do projeto que não chegou, a proposta resumiu-se à presença de Daniel Buren; Érika Steinberg – “Motor velho de caminhão e flores de plástico”, 60 x 10 x 50 cm; Sérvulo Esmeraldo – “Eu, você, eu...”, cinco painéis, 100 x 150 cm, pintados de branco fosco e texto em preto com letras de 25 cm de altura; Arthur Luiz Piza – “Um cubo”, 200 x 200 cm, construído em madeira e pintado de branco, com uma abertura quadrada com grades pretas, e no interior do cubo um espelho reflete o espectador usufruindo uma paisagem do litoral brasileiro, com a mixagem sonora do quebrar de ondas e “O mar” de Dorival Caymmi. No lote inicial nº 50, acontece o Não lote, ou o não-lugar, espaço vazio, destinado à passagem do público. ²⁵

Parte da escassa documentação do processo e resultado final na exposição foi exibida em Soma, jornal alternativo do grupo com mesmo nome, composto por Sergio Macedo, Saint Clair Cemin e Carlos Vampré. O jornal serviu para ampliação da plataforma do projeto, já que além de fotos, cada artista pôde, em página própria trazer outros elementos de seu trabalho individual. A singularidade de “Incluir os Excluídos” está fundamentada em procedimentos como o coletivismo - portanto discussões sobre a autoria -, interpretação conceitual/material de um projeto de outro artista, a compreensão do projeto como obra que pode ser interpretada, como uma partitura. Essas qualidades puderam vir à tona graças ao laboratório oferecido pelo Museu de Arte Contemporânea e causam, hoje, admiração por sua atualidade.

A participação de Equipe 3 em Jovem Arte Contemporânea levou à participação na XII Bienal de São Paulo (1973), com o trabalho “Pontos de Vista”, com o qual recebeu o Prêmio Secretaria de Cultura Esporte e Turismo. Ocupação de espaço que apresentava proposta de correção de perspectiva. O trabalho, documentado pelas imagens de Gerson Zanini e Yuji Kusuno, também era apresentado em seu processo em espaço no interior da instalação. Graças à “Pontos de Vista” Equipe 3 foi convidada por Clara Diement Sujo a realizar exposição no Studio Actual Gallery, em Caracas, o que ocorreu apenas em 1975, quando o grupo já havia sido desfeito.

Em 1974, Lydia Okumura muda-se para Nova Iorque, e a dupla Soares e Iñarra passa a desenvolver Arte/Ação (que dura de 1975 a 1977), que no mesmo ano propõe para a Bienal Nacional de 1974, “Num Espaço Apertado”. O desenvolvimento do trabalho teve que lutar contra limitações de espaço impostas pela direção da exposição, que quase custou a participação dos artistas no evento, já que designou um espaço diferente do que o solicitado. “Num Espaço Apertado” era, segundo Genilson, ocupação espacial complexa e em constante alteração, durante o período de montagem da mostra.²⁶ Novamente, como em “Pontos de Vista”, o registro fotográfico forneceria a pauta, que, retrabalhada, buscava um efeito hiper-realista como resultado.

É em 1975, também, que a dupla trabalha de forma mais intensa e sistematizada em parceria com o Museu de Arte Contemporânea da USP, desenvolvendo uma série de ações apropriativas de artistas do acervo, em especial com obras de Shihiro Shimotani, Giorgio de Chirico e Marino Marini²⁷. O nome Arte/Ação surgiu em 1974

em virtude do carimbo com a expressão que foi utilizado pelos artistas para registro de cada nova “ação”/trabalho realizado.²⁸ Segundo Soares, havia um tipo de prática recorrente que utilizava o elemento secreto na elaboração do trabalho, cuja apresentação a posteriori provocava surpresa. Os textos das propostas eram carimbados com a expressão Arte Ação, o que gerou a denominação por parte dos espectadores. Na mesma entrevista, esclarece o artista que apenas em 1977 assumiram o nome ao utilizar na inscrição para a Bienal de 1977 a expressão “Equipe Arte Ação”.

Em 1979, Okumura, Soares e Iñarra participaram em “Brazilian Artists”, na Cranbrook Academy of Art Museum, em Michigan, Estados Unidos, cinco anos após o término do grupo.

...

Como elaborar narrativas artísticas não estereotipadas que trazem outros personagens e fatos do período ditatorial – que não os já óbvios, estudados e consagrados - para o contexto contemporâneo?²⁹ Onde buscar as fontes primárias que sirvam para novas perspectivas sobre o que aconteceu? Em relação à Equipe3, as fontes não são abundantes, ainda que os próprios artistas em vários momentos apontem para a importância da produção de documentos conectados às ações desenvolvidas.³⁰ Mas não se considera o levantamento dos registros acabado. A narração sobre um determinado passado é um processo que não cessa, e a hegemonia de determinadas versões (a *força hipnótica* da qual fala Basbaum), e seus modos de narrar (os dogmas explicativos, refrãos), resultam tanto graças à qualidade da linguagem utilizada quanto ao poder institucional do lugar de onde é enunciada.

Esse cuidado crítico serviria também para olhar com rigor para a rerepresentação de algumas exposições tornadas paradigmáticas na atualidade – como exemplo a de “When Attitudes Become Form”, curadoria de Harald Szeemann – e recauchutadas infinitamente para finalidades variadas, que devem ser sempre investigadas. Distingo esse movimento daquele protagonizado por Jeremy Deller (1966) que reencenou um fato social do passado – a Batalha de Orgreave – no qual os participantes podiam discutir versões e opções históricas.³¹ As perguntas do

historiador nos dois casos deveriam ser as mesmas: o que se fala, para quem se fala, como se fala, de onde se fala e finalmente, para quê se fala.

Notas

- ¹ Cf. Basbaum, Ricardo. *Manual do artista-etc*, Rio de Janeiro, Azougue, 2013.
- ² Cf. Whitelegg, Isobel. The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969—1981) in Afterall Online. Disponível em <http://www.afterall.org/journal/issue.22/the.bienal.de.so.paulo.unseenundone.19691981>. Acesso em 25 de junho de 2018.
- ³ Ainda que até 1979 os trabalhos realizados pelos artistas como Equipe3 gerassem desdobramentos para os três artistas.
- ⁴ com curadoria de Cauê Alves e Juliana Monachesi.
- ⁵ Cf. Pontes, Maria Adelaide do Nascimento. *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3Nós3*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- ⁶ Cf. Basbaum, *op.cit.*
- ⁷ Cf. entrevistas de Lydia Okumura e Genilson Soares para o crítico e curador Tobi Maier, 2014.
- ⁸ Cf. depoimento dos artistas para o crítico e curador Tobi Maier.
- ⁹ Cf. as afirmações de Genilson Soares e de Lydia Okumura para Tobi Maier.
- ¹⁰ Cf. Pontes, *op.cit.*, p.54.
- ¹¹ Cf. Sehn, Magali. A Preservação de “Instalações de Arte” com Ênfase no Contexto Brasileiro: Discussões Teóricas e Metodológicas. Tese (doutorado) – Departamento de Artes Plásticas/ Escola de Comunicações e Artes,/USP, 2010. p. 38.
- ¹² Freire, C. (org). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.
- ¹³ iniciadas com a inauguração do Museu, em 1963.
- ¹⁴ que estava de passagem pela cidade e apresentava uma pintura de tendência pop, segundo Genilson Soares em depoimento à autora em 02 de agosto de 2014.
- ¹⁵ Genilson Soares em depoimento à autora em 02 de agosto de 2014.
- ¹⁶ Cf. Sehn, *op.cit.*, pagina 39.
- ¹⁷ Cf. observado por Pontes.
- ¹⁸ Apple, Jacki. Alternatives Reconsidered in Staniszewski, Mary Anne & Rosati, Lauren (ed.) *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960-2010*. Exhibition Catalogue (Exit Art and MIT Press, 2012), p.17.
- ¹⁹ Apple, *op.cit.*,p.19.
- ²⁰ Cf. Szeemann, Harald. “Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain” in Mack, Gerhard. *Art Museums into the 21th Century*. Birkhäuser – Publishers for Architecture. Basel-Berlim-Boston, 1999.
- ²¹ publicado em 1970.
- ²² Originalmente o texto foi publicado como “Contra a arte afluyente”, pela Revista Vozes, janeiro-fevereiro, 1970.
- ²³ a exposição foi fechada por causa, em especial, do trabalho de Cildo Meireles, *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político* (1970), cf. Calirman, Claudia *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Duke University Press, 2012.
- ²⁴ Cf. entrevista dos artistas para Maier e em diferentes outros depoimentos à autora.
- ²⁵ Pontes, *op.cit.*,p.57.
- ²⁶ Cf. depoimento do artista para Tobi Maier.
- ²⁷ Pontes, *op.cit.*, p. 54.
- ²⁸ Cf. entrevistas dos artistas ao curador e crítico Tobi Maier.
- ²⁹ Vários são os pesquisadores que estudam o período buscando narrativas não estereotipadas, como Whitelegg, e outros autores citados no presente texto.
- ³⁰ Cf. entrevistas dos artistas ao curador e crítico Tobi Maier.
- ³¹ Cf. Oliva, Fernando. *A Exposição Cover = Reencenação + Repetição: uma Retomada*. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, 2012.

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*, Rio de Janeiro, Azougue, 2013.
- CALIRMAN, Claudia *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Duke University Press, 2012.
- FREIRE, C. (org). Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.
- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- OLIVA, Fernando. *A Exposição Cover = Reencenação + Repetição: uma Retomada*. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa

Marcelina, 2012.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3Nós3*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

SEHN, Magali. A Preservação de “Instalações de Arte” com Ênfase no Contexto Brasileiro: Discussões Teóricas e Metodológicas.

STANISZEWSKI, Mary Anne & Rosati, Lauren (ed.) *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960-2010*. Exhibition Catalogue (Exit Art and MIT Press, 2012).

SZEEMANN, Harald. “Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain” in Mack, Gerhard. *Art Museums into the 21th Century*. Birkhäuser – Publishers for Architecture. Basel-Berlin-Boston, 1999.

Mirtes Marins de Oliveira

Mirtes Marins de Oliveira é doutora em Educação: História e Filosofia (PUC-SP). Pesquisadora na Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi. É autora e organizadora, com Fabio Cypriano, de “Histórias das Exposições: Casos Exemplares”(EDUC, 2016). Co-editou, com Lisette Lagnado, a publicação *marcelina*. Curadora de “Arte para Todos! Liberação e Consumo” no IFF/Ribeirão Preto (2016) e “especular” (Galeria Jaqueline Martins, 2018). Participa como autora, em 2015, do livro “Cultural Anthropology: The 24th Bienal de São Paulo 1998”.