

**As noções de circuitos e inserções em
Cildo Meireles, Waltércio Caldas e José
Resende: estratégias de constituição de
uma arte contemporânea na década de
1970 no Brasil**

Martha Telles



Editorial Do fundo da sala seguia com o olhar a sua voz. Recordo-me das minhas aulas de antropologia cultural durante os anos de formação académica, um tempo em que os ensinamentos da professora ainda ecoam em minha mente, transformando-se em memórias indeléveis. Ela proclamava, com convicção, que o Brasil não era uma mera consequência do curso da história, mas sim uma nação concebida, imaginada pelas mentes de artistas e intelectuais cuja obras possuíam um ideal de identidade nacional e um projeto estético de nação. A afirmativa da Prof^a. Selma Sena não era mera especulação, ela estava fundamentada na crucial influência que os artistas e escritores exerceram sobre a vida social brasileira no século XX ajudando a criar um imaginário de Brasil, um imaginário do que seria brasileiro. Nomeadamente ela se referia a trajetória dos movimentos artísticos iniciados com a seminal Semana de Arte Moderna de 1922.

De facto, em uma análise concisa, é a partir desse evento que desdobram-se inúmeras consequências decorrentes dos princípios estabelecidos desses primeiros modernistas, cujo impacto e importância se estendem por um longo período, manifestando-se ora por meio de negações, ora por meio de reafirmações.

Durante as décadas de vinte a quarenta, testemunhamos o florescimento do modernismo brasileiro que, embora inspirado pelas correntes europeias, buscava com afinco amalgamar essas influências ao riquíssimo regionalismo brasileiro. Um regionalismo impregnado de lirismo telúrico, simultaneamente alinhado com o esforço de construir uma identidade nacional.

Nos anos cinquenta, presenciamos a ascensão de uma arte mais racionalista, o concretismo, que ecoava o desenvolvimentismo do país daquela época. Emerge a nova classe média urbana, fruto do processo de industrialização, caracterizada por uma abordagem mais racional da vida cotidiana. Os artistas concretos, sobretudo os paulistas, denotavam um desejo de ruptura com as características mais regionalistas e afetivas do movimento modernista inicial, mas reforçando os vínculos com as experiências construtivistas europeias, que casavam bem com os anseios desenvolvimentistas nacionais.

Posteriormente, em março de 1959, ocorre a dissidência com o movimento concretista através da publicação do Manifesto Neoconcreto. Com isso, o grupo redescobre e hibridiza as características mais afetivas das expres-

sões artísticas das décadas anteriores. Era uma arte que se voltava para questões sociais mais sensíveis, menos fria que o concretismo, enquanto adquire uma grande capacidade de circulação internacional e estabelece os alicerces da arte contemporânea brasileira.

Os anos setenta inicia-se por uma crise das suas vanguardas artísticas que refletia a condição sócio-política do momento. Essa nova geração de artistas sentiam o peso do golpe militar de 1964 endurecido pela promulgação do AI-5, ou Ato Institucional Número 5, um dos mais draconianos decretos emitidos pela ditadura militar brasileira. O AI-5 marca o início de um período de repressão intensa, censura e violação dos direitos civis e políticos no Brasil. Dentro desse cenário de agravamento do estado de exceção, surge uma nova geração de artistas interessados numa contra-arte, que caminhava a contrapelo às dinâmicas do mercado da arte. Afirmavam sua existência ao questionar e negar as instituições da arte, o sistema político e o sistema de circulação das imagens dentro de uma sociedade de consumo.

Essa sintética trajetória histórica objetiva situar o público português na palestra proferida, no início do ano de 2023, na FBAUP, pela professora da UERJ, Martha Telles, que agora é publicada na terceira edição da coleção Desajustados. Pois, é nesse contexto que Martha Telles tem o cuidado de posicionar sua análise nos acontecimentos sócio-políticos dos anos setenta, mas sem desconectá-la de um contexto histórico mais amplo. Isso tem especial importância dado que o entendimento do que ocorreu nesta década não pode ser destacado dos acontecimentos das décadas anteriores, posto que a referida década é um momento culminante dos processos ocorridos na arte e na sociedade brasileira ao longo do século XX.

Vale lembrar que essa nova geração de artistas de vanguarda, ou experimentais, que adentravam a década, se ressentiam de condições objetivas e subjetivas para atuar. Frederico de Moraes escreve em seu livro *A crise da hora atual*, de 1976, que, na década de setenta, o próprio conceito de obra “estourava no bojo de uma crise do sistema de arte depois dos anos cinquenta”. O autor ainda afirma que o trajeto percorrido pelas vanguardas, quando considerado no contexto da realidade brasileira após 1964, revelava-se uma jornada “tragicamente melancólica, mas terrivelmente coerente”.

Todavia, a professora Telles avança de maneira notável em sua análise, indo além ao rever a concepção de circuito à luz do pós-conceitualismo de Peter Osborne. Sua contribuição transcende a mera apresentação da produção do período final de uma vanguarda histórica brasileira, destacando-se também por estabelecer uma nova chave de leitura atualizada no tempo presente de uma “realidade globalmente transnacional”.

À semelhança das aulas da professora Selma, a aula da professora Telles nos transporta a um cenário onde a complexidades subjacentes à criação artística, desvela-se em intrincadas questões sociais que ecoam muito além do universo artístico em si. Boa leitura.

Juliano Moraes

Biografia Juliano Moraes é Brasileiro, graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás – UFG (2003) e mestrado em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília - UnB (2009), ambos no Brasil. Moraes é professor de Teoria e Processos da Arte Contemporânea pela Universidade Federal de Goiás, Brasil e Artista Plástico desde 1990. Como artista, já expôs suas obras nas principais bienais e museus de seu país. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Poéticas Contemporâneas e História da Arte. Atualmente cursa o doutoramento em Artes Plásticas Pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP. Suas pesquisas abordam temas como paisagem, fronteira e deslocamentos territoriais.

As noções de circuitos e inserções em Cildo Meireles, Waltércio Caldas e José Resende: estratégias de constituição de uma arte contemporânea na década de 1970 no Brasil

Martha Telles

Biografia Martha Telles é mestra e doutora em História da Arte doutora em História Social da Cultura, PUC-RJ, tendo realizado o PDEE com bolsa sanduíche CAPES, na CUNY(City University of New York). Tem experiência em História da Arte, atuando nos temas de arte brasileira, história da arte moderna e contemporânea e sistema de arte. É coautora do livro “O Papel da Crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970”, pela editora Nau/Faperj (2023) Atua como pesquisadora e professora no Instituto de Arte(UERJ) e no PPGArt(UERJ). Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros.

Nesta aula aberta abordam-se as produções de três artistas que despontaram na década de 1970, no Brasil, nas quais se pode identificar tanto nas suas obras quanto nos seus textos seminiais, a noção de circuito e de *inserções* em circuitos. Trata-se das obras de Cildo Meireles, Waltércio Caldas e José Resende que problematizam os fluxos circulantes que agiam nas próprias obras, conferindo-lhes visibilidade, quer como *inserções* nos meios de produção industrial, em Cildo Meireles, quer como *inserções* (aparecimento/desaparecimento) nos circuitos das imagens dos objetos em Waltercio Caldas, ou, ainda, como *inserções* (*interrupções*) nos sistemas de circulação urbana, em José Resende.

Tal recorrência já apontava a relevância da ideia de *circuito* na elaboração das linguagens de arte desses artistas naquele momento. Mais havia outro aspecto não menos importante: a noção de *circuito* havia sido igualmente central no debate desenvolvido por críticos, muitas vezes em parcerias inéditas com artistas, em veículos alternativos, como o *Jornal Opinião*, as revistas *Malasartes* (1975-1976) e o jornal *A Parte do Fogo* (1980)¹, em um momento de crise de legitimação das novas linguagens de arte. Tais jornais e revistas funcionavam como espaço de positivação de uma arte negativa, como a arte largamen-

te chamada de arte conceitual, em um sistema de arte ainda precário como o brasileiro.

De fato, a produção de textos, jornais e revistas em parcerias com críticos e artistas entre os eixos do Rio e de São Paulo podia ser entendida como uma espécie de reunião de forças no sentido de implementação de política das artes e na qual a noção de circuito se tornava central. Articulada entre as noções de circuito comercial de mercadorias e de circuito institucional da arte, a ideia de circuito capitaneou discussões e ações políticas de arte de então, sendo mesmo determinante para a viabilidade e a constituição dessa produção. Tal estratégia teria sido capaz de responder tantos aos dilemas e impasses de um país na periferia como o Brasil, cujo sistema de arte local encontrava-se em construção quanto a os novos desafios apresentados pelo sistema de arte transnacional que emergiam em escala planetária naquele momento.

¹ A revista *Malasartes* (1975-1976) durou apenas três números. As divergências envolvendo o que era ser público na arte terminaram por motivar o fim da empreitada. Em 1980, o grupo em torno de Ronaldo Brito e, contando com artistas como Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Tunga, José Resende criou a *A Parte do Fogo*, jornal que radicalizaria as propostas da *inserção* no circuito brasileiro de arte.

O circuito como dilema do sistema de arte local

A geração de artistas experimentais de 1970 surgiu em meio ao agravamento do estado de exceção² político e transformações significativas no processo de modernização da sociedade brasileira. Em 1969, no Salão da Bússola, no MAM-Rio, 1969, artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio, Guilherme Vaz, dentre outros³ são premiados com trabalhos que questionavam a natureza dos objetos de arte cada vez *mais transitórios e enigmáticos*. Com poéticas e linguagens distintas, essa nova produção emergia com questões de caráter autorreflexivo como “o que é arte”, o “que não é”, qual o papel do artista, do público, dos agentes e do próprio sistema de arte no processo de construção das linguagens contemporâneas. “Tratava-se, obviamente, de uma operação analítica: desconstrução do solo das paredes da arte

(objeto, conceito e circuito)”, escreve o crítico Ronaldo Brito (Brito, 1979), a respeito do trabalho de Waltércio Caldas. Essa definição alcançou a mudança ontológica da arte, presente nos trabalhos de diversos artistas experimentais brasileiros da década de 1970. Tal desmonte e tal reconstrução — *modus operandi* da chamada arte conceitual — apresentavam uma série de desafios aos artistas e aos críticos brasileiros para se constituir no precário sistema de arte local.

Entre 1969 e 1973, as instituições de arte experimentavam uma espécie de recesso em decorrência da censura militar e do esvaziamento da cena de arte. Aliado a isso, as novas produções artísticas de arte contemporânea sofreram uma crise de legitimação, decorrente simultaneamente da ausência de critérios de inteligibilidade, por parte da crítica e de seu alijamento pelos museus e

² Com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, iniciou-se o período mais duro da ditadura militar, marcado por crimes cometidos pelo Estado contra dissidentes do regime militar, como tortura e assassinatos.

³ Organizada pela agência de comunicação/publicidade Aroldo Araújo, a mostra se beneficia do fechamento da Bienal de Paris e do boicote de artistas à Bienal de São Paulo, e acaba por concentrar as mais representativas obras de nossa produção artística contemporânea. Em tudo atípico, esse salão era sintoma da tomada de consciência dos *Problemas da comunicação e da integração do artista na sociedade de massas*, conforme podemos ler em nota da época” (Alvim, 1969).

pelas poucas galerias de arte. Orientado mais por modismos que por critérios mais rigorosos da crítica e da história da arte capazes de criar valores culturais, o mercado de arte local conheceu uma liquidez inédita gerada pelo *boom* na economia brasileira, o chamado “milagre econômico”. A despeito da modernização da estrutura bancária em 1965, que criou a Bolsa de Valores e de Mercado de Capitais⁴ e estabeleceu, no Brasil, as condições primeiras para o alinhamento do Brasil à financeirização do capitalismo ou, mundialização do capital (Chesnais, 1996), o mercado de arte local operava de modo anacrônico e pouco profissional. Era incapaz de apostar em valores futuros. Não por outro motivo, a identificação do que seriam realmente valores artísticos nas artes visuais constituía um dos pontos de fragilidade do sistema de arte local.

O mercado apresentava uma dinâmica curiosa: antes o que era um circuito amador ou artesanal, passou, na década de 1970, a estabelecer vínculos concretos com a produção (Zilio *et al.*, 1976). Operava de modo conservador, entretanto, com produções já consagradas. Mesmo movido pela

atualização do sistema financeiro implantada pelas políticas econômicas nos governos militares, tal circuito não reconhecia valor e, consequentemente, não absorvia as novas produções de arte contemporâneas. Era urgente, para essa geração, entender e agir sobre a precariedade de um sistema de arte local.

A ausência de uma História da Arte brasileira minimamente organizada, como parte do currículo universitário de graduação, era um dos diagnósticos no processo de hierarquização e consolidação de leituras das produções locais, afetando diretamente a dinâmica de absorção desses artistas pelo mercado. Havia um inquietante consenso entre artistas e críticos dessa geração de 1970: com suas instâncias pouco definidas e lábeis, o mundo das artes local punha em xeque a existência dessa produção. A obra existe somente no atrito com o “circuito de arte”, ou seja, inscrita em sua realidade social, constituída por uma dinâmica entre museu, universidade, mercado, crítica e história da arte, inserida, em última análise, em um campo social relativamente autônomo capaz de conferir significados à arte.

⁴ A modernização da estrutura bancária, em 1965, e a expansão do crédito internacional o aumento da liquidez de eurodólares no final da década de 1960 inseriam o Brasil, bem como os países subdesenvolvidos, no início do processo de mundialização do capital, que mais tarde seria conhecido como “globalização”.

Importa, aqui, observar a significativa mudança no estatuto ontológico da arte operado pela produção de arte desde a década de 1960, que passou a ser chamada “arte contemporânea”. Como analisa o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, a partir da Pop Art, “ver algo como arte requer algo que o olho não pode censurar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo de arte”⁵. Em tais condições, a experiência estética acontece na ampliação de uma realidade compartilhada pelos espectadores que negociam a linguagem adequada ao que sentem e veem numa obra de arte.

Em resistência a tal situação de ausência de um circuito com o qual tensionar seus trabalhos, artistas e críticos unem-se no sentido de efetivação de ações de políticas das artes, tendo na criação da revista carioca *Malasartes* (1975-1976), um dos seus momentos emblemáticos. A ideia era “criar possibilidades de existência para uma arte de caráter negativo, como a contemporânea”. Como sintetizou Cildo Meireles, “um

dos grandes problemas da época na *Malasartes* era como se podia exercer uma produção da negatividade, uma crítica em cima de algo que não existia como positividade – o próprio sistema de arte” (Meireles, Depoimento). De acordo com o artista, “fazendo uma analogia, seria como se o Brasil, ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar e construir as estruturas” (Meireles, Depoimento).

Sem dúvida, o que podemos entender como um impasse conceitual colocou em risco a própria existência dessa produção, vindo a ser um importante catalisador de ações de política das artes na década de 1970. Esse novo conceito de arte traria desafios a essa nova geração de artistas brasileiros para operar em outra dimensão pública de arte. As transformações no conceito de dimensão pública da arte constituíam um dos grandes debates entre esses artistas e críticos dessa geração de 1970 no Brasil, pois, “para ser pública, é preciso que culturalmente também ela se efetive”, sintetizou José Resende (Carneiro, 1999, p. 11-12), o

⁵ Em *The art world revisited: comedies of similarities*, Danto revê o conceito de “mundo da arte” apresentado em 1964 como uma teoria artística, um conhecimento da história da arte. Nele, tal conceito é reafirmado como “o mundo historicamente ordenado das obras de artes por teorias que são por elas mesmas historicamente ordenadas” (Danto, 1992, p. 583).

que pressupunha uma linguagem de arte com uma relação de atrito com o sistema de arte.

Ao se pensar o sentido de “público” na arte, faz-se necessário especificar que tal ideia evoca o campo laicizado da cultura artística constituída que herdada do Iluminismo. O projeto da modernidade formulado no século XVIII por filósofos iluministas propõe o desenvolvimento de uma ciência objetiva, uma moralidade e leis universais, além de uma arte autônoma segundo suas lógicas internas. Os pressupostos da estética iluminista e romântica definiram, para a estética moderna, um campo autônomo de experiência. Em meados do século XIX, o surgimento de um novo campo social possibilitou à arte emancipar-se das relações canônicas ou acadêmicas, constituindo uma esfera autônoma, com suas leis e modos de funcionamento próprios.

Essa esfera se destacava, pela primeira vez, de maneira autônoma da vida social, projetando-se no espaço público. Em meio ao contexto cultural da modernidade, a dimensão pública da arte passou a constituir uma questão para a história da arte quando se estabelecem as polaridades entre público e privado. O estabelecimento dessas duas esferas possibilitou que à arte moderna fosse atribuída uma definição e uma normatização bas-

tante precisas, por meio de uma série de mediadores sociais, tais como a instituição de arte nela entendida, o mercado, as galerias, os museus e o público. Entre esses dois polos, a arte se veria pressionada pelas exigências de uma subjetividade autorreflexiva e, ao mesmo tempo, pela necessidade de intervir nesta que poderia se chamar uma nova dimensão pública do trabalho de arte (Salzstein, 2001, p. 382).

A arte, após a *Pop* e a *Minimal*, adquiriu uma dimensão pública nunca antes vista. A partir da década de 1960, é possível perceber um alargamento da esfera pública da arte, de modo a recobrir e transformar o que tradicionalmente se compreendia como esfera privada da arte. Nesse sentido, a *Pop* americana foi decisiva quando, ao transportar para o mundo muitos recursos publicitários da indústria cultural, de uma dimensão pública, enfim, acabou por embaralhar as jurisdições dessas duas esferas.

Em 1964, Arthur Danto foi um dos primeiros teóricos a analisar a significativas transformações ontológicas introduzidas pela *Pop* de Andy Warhol. De acordo com Danto, em crescente movimento de *incorporação*, de *embodiment*, a arte passava a apresentar complexas e insuspeitas relações com sua heteronomia. Na contemporaneidade, ao se pensar

em espaço público da arte, está-se referindo a esse espaço relativamente autônomo da produção cultural, em que a arte se estabelece socialmente. O significado de esfera pública da arte encontra-se indissociável do sistema da cultura com suas instituições e critérios capazes de estabelecer a produção, convertendo-a em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte.

Esse era o nó górdio para artistas da geração de 1970 no Brasil, dentre os quais Cildo Meireles, Waltércio Caldas e José Resende: como constituir uma dimensão pública para a arte sem um sistema de arte constituído previamente? Foi justamente nessa dinâmica cultural brasileira que procurou-se pensar a recorrência das estratégias das *inserções* bem como estratégias de visibilidade do circuito como uma resposta aos desafios postos para essa nova dimensão pública da arte contemporânea em especial as características de descontinuidade do sistema de arte local, a chamada precariedade do sistema de arte brasileiro na década de 1970.

Cildo Meireles: Inserções em circuitos Ideológicos

Em 1970, Cildo Meireles realizou a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos, 1-Projeto Coca-Cola e 2-Projeto Cédula*, para a exposição de arte conceitual *Information*, no MoMA, Nova York. Foi a primeira vez que a ideia de *circuito* e inserções apareceu formalizada na produção de arte contemporânea brasileira. Apresentado juntamente com um texto de mesmo título, *Inserções em Circuitos Ideológicos — 1970* (Meireles, 2000b) —, explicitava as transformações ontológicas da arte no momento em que os novos sistemas da mídia e das comunicações promoviam mudanças na organização da produção e do consumo, criando as bases para a utopia dos espaços transnacionais de livre circulação global. Inserindo mensagens de alta voltagem crítica nos fluxos circulantes de mercadorias, travestidas de informação, no trabalho foram exploradas as condições e as possibilidades de transgressões nesses novos espaços.

Como *grafittis* que circulavam, as *Inserções* (Meireles, 2000b) esmaeciam os limites das categorias e dos *médiuns* da arte. Eram propostas que punham em xeque as noções de autoria e de objeto único, substituindo-as pela possibilidade de anônimos participarem do processo artístico.

Nas *Inserções*, garrafas de vidro de Coca-Cola eram retiradas do circuito de consumo, esvaziadas e retornadas à indústria para reaproveitamento, com textos e frases em plástico adesivo. Uma vez desinfetadas e cheias com o líquido negro do refrigerante, em processo anônimo e industrial, as mensagens subversivas em letras brancas reapareciam. A retirada do circuito de produtos comerciais de consumo industrial, como as garrafas de vidro de Coca-Cola e sua posterior alteração e reinserção no circuito, garantiam a visibilidade do próprio circuito, agora como *ready-made*. Aqui, o artista subverteu o conceito duchampiano. Não retirou objetos industriais da circulação comercial para posteriormente inseri-los no sistema de arte, como o fez Marcel Duchamp. É o sistema de arte que se insere na circulação comercial de produtos industriais, deixando o estrito espaço da galeria de arte e ocupando todos os lugares do sistema, é “o circuito que se torna um *ready-made*, um *graffiti* (suporte) um meio que circulava”. escreve Cildo Meireles (2000b, p.109).

As *Inserções* (Meireles, 2000b) envolviam o questionamento do ser da arte, uma questão ontológica, mas implicavam igualmente, como ob-

servou Peter Osborne, em mudanças das relações sociais e dos espaços artísticos anteriormente espaços nacionais e sociais da arte. Para o pensador britânico, entretanto, tal ideia de arte contemporânea (que é uma ideia crítica) supõe tanto uma ficção de *tempo histórico único no presente* quanto uma ficção geopolítica de uma realidade globalmente transnacional. Tais ficções (a ficção de um tempo único do presente e a ficção geopolítica) seriam justamente as condições de possibilidade para a emergência de uma arte da dialética global dos lugares-não lugares, dos fluxos (Osborne, 2016, p. 48.). Nesse sentido, a exposição *Information*, organizada por Kynaston McShine, podia ser considerada pioneira no surgir de espaços de arte transnacionais globais. A iniciativa, que reuniu artistas como Hélio Oiticica, Robert Smithson e Robert Morris, era inédita por receber produções de diferentes países no MoMA, uma das instituições de arte, naquele momento, com maior poder de conferir valor a uma obra de arte no mundo. Havia, ainda, a novidade de essas produções de objetos, cada vez mais transitórios e processuais, vindas de diferentes partes do mundo, não mais serem expostas por representações nacionais⁶, dando início ao que

⁶ No catálogo *Information*, os artistas são apresentados por ordem alfabética dos seus sobrenomes.

seria, em meados da década de 1980, o processo de internacionalização das produções dos sistemas de arte periféricos, como o brasileiro.

O envio das *Inserções* (1970) de Cildo Meireles, concebidas no Brasil e apresentadas no sistema de arte nova-iorquino, qualificaria o trabalho como uma arte entre dois sistemas, um limbo constitutivo que ganhou uma formulação crítica no texto “Cruzeiro do Sul”, enviado para o catálogo da exposição *Information*. Nele, o artista escreve: “Não estou aqui para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama ‘Cruzeiro do Sul’” (Meireles, 2000a, p. 106).

Informações como as do texto do “Cruzeiro do Sul” — 1970 (Meireles, 2000a) — ou “Inserções em circuitos ideológicos” — 1970 (Meireles, 2000b) — eram informações subversivas, uma vez que, inseridas na circulação, atuavam nos moldes da lógica dos guetos, cuja pressão do confinamento aumentava exponencialmente sua capacidade de circulação por todo o sistema. Fazendo uso de raciocínio semelhante aos dos fluxos matérias, a artista fixou na noção de guetos os fluxos circulantes em um espaço social de exclusão. Produto de contradições sociais, tais

espaços não são exclusividade de países periféricos como o Brasil. Os guetos, a exemplo dos guetos de afro descendentes nos Estados Unidos, tratam de situações de proporções globais denominadas pelos binômios estabilidade/instabilidade, ordem/caos que, embora se apresentem de forma dicotômica, geram um estado de entropia social. Haveria, nesse sentido, um aspecto transgressor na *lógica dos guetos* que se processaria na dimensão político-ideológica implícita na dialética centro e periferia, estabelecendo o potencial para reverter a posição desfavorável da produção brasileira em relação aos centros internacionais.

Aqui, importa observar que Cildo Meireles não só entendia a arte brasileira como participante não apenas igualitária do sistema de arte nova-iorquino, como antevia o potencial de contribuições singulares. A arte da periferia seria como

a selva [que] se alastrará e crescerá até cobrir as praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, seus edifícios, suas estradas, seus *earth-works*, *think-works*, *nihil-works*, *water-works*, *conceptual works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região (Meireles, 2000b, p. 106).

Entretanto, na década de 1970, a despeito da presença de trabalhos — como as *Inserções* (Meireles, 2000b)

em sistemas de arte em processo de transnacionalização, como o norte-americano, a produção de arte brasileira ainda precisava de uma legitimação no sistema de arte local.

Foi nesse momento, justamente, que essa geração de artistas passou a experimentar dilemas e impasses no Brasil que colocavam em risco a legitimação e a constituição das linguagens contemporâneas. Tais impasses poderiam ser entendidos como uma das principais razões para a criação de ações políticas das artes que foram mesmo determinantes para a formação de uma produção de arte contemporânea no Brasil. Também foi nessa cena que a noção de *circuito* passou a ser um vetor fundamental na investigação sobre a precariedade do sistema de arte local, sendo a problematização da dimensão pública desse sistema um dos mais inquietantes desdobramentos desse debate em curso.

Em Cildo Meireles, a noção de visibilidade de circuitos de mercadorias e de valor permitiu uma astuciosa reversão do conceito de *ready-made* de Duchamp. Não apenas faz do circuito um *ready-made*, um *grafitti*, em suas palavras, como, em de trazer os objetos da heteronomia para a linguagem de arte, o artista dissemina sua arte subversivamente na heteronomia cultural. Essa subversão da lógica do

ready-made e a visibilidade do circuito permitiram ao artista, igualmente, encontrar soluções para a fragilidade de um circuito de arte local, à época, incapaz de reconhecer e absorver a arte conceitual que emergia naquele momento.

Tal estratégia era capaz, igualmente, de inserir-se de modo igualmente subversivo no sistema de arte internacional. É o caso do trabalho “Cruzeiro do Sul” que acompanha o texto enviado ao MOMA de Nova York, que consiste em um cubo de 9 cm, metade de madeira de carvalho, metade madeira de pinho, que, ao ser colocado em um espaço museológico de grandes dimensões, engendra uma reversão de escalas espaciais. Por meio de um processo de projeção, a escala minúscula do cubo faz o espectador entrever sua pequenez, bem como a do sistema de artes, mais especificamente a do museu, como o estadunidense. É o que escreve o artista no texto da obra: “os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança, que pode ser feita para pedir chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes e outra vez a vida” (Meireles, 2000a, p. 106).

Nesse sentido, uma das questões mais instigantes das noções de *cir-*

cuito e inserções em Cildo Meireles talvez seja o fato de elas terem fornecido uma das estratégias de arte capaz de, ao mesmo tempo, sintetizar os dilemas da existência de uma arte contemporânea no Brasil (os dilemas da precariedade do circuito de arte em um país na periferia do capitalismo) e, ao mesmo tempo, responder aos desafios de uma arte que deveria participar de um novo sistema transnacional de arte inaugurado em escala planetária em 1970.

Inserções (aparições/apagamentos) em circuitos de arte em Waltércio Caldas

No trabalho “*Inserções em circuitos ideológicos*”, de Cildo Meireles — 1970 Meireles, 2000b) —, o *circuito* assumiu, pela primeira vez, um caráter de conceito produtivo, tendo na noção de *inserções* seu mecanismo operativo. Tal ideia de *inserções* reapareceu nas páginas da revista *Malasartes*, sendo experienciada em “*Leitura silenciosa*” de Waltércio Caldas (Caldas, 1975, p. 8-9). Tratava-se de uma aposta ousada que criava *inserções* de arte naquele agente/revista de arte do circuito informacional de arte.

“*Leitura silenciosa*” (1975)⁷ é uma história em quadrinhos que surge logo após textos teóricos publicados naquele número da revista *Malasartes*, em que os objetos se alternam e se repetem numa sequência de duplas de alguns objetos: cigarro, cálice, copo, cadeira, relógio, livro, além de uma forma sem clara identificação na qual duas semiesferas se encontram justapostas.

⁷ “*Leitura Silenciosa*” consiste ainda em pequenos desenhos apresentados na exposição *Objetos e Desenhos* em 1973, no MAM-Rio e hoje fazem parte da Coleção Chateaubriand emprestada em consignaçon para o mesmo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

As imagens dos pares em cada quadrinho contrastam com um fundo preto. De saída, não se pode nomear ou significar tais imagens, cujas referências diretas aos *cartoons* da indústria cultural de massa resultam em uma espécie de ruído, uma interrupção no processo de produção de significação de uma revista inserida, ela mesma, em sistema de circulação e distribuição industrial. Foi justamente a especificidade da revista *Malasartes* como revista de arte que garantiu ao trabalho de Waltércio um campo positivo, a partir do qual poderia explorar a inflacionada produção de imagens do mundo contemporâneo.

Desde os trabalhos do início da década de 1970, de caráter autorreflexivo, como “Você é cego” (1972), até os objetos escultóricos da *Série Veneza* (1997), Waltércio Caldas parece mirar o potencial imagético dos objetos comuns em *circulação no cotidiano* das sociedades contemporâneas, como deixa entrever na introdução de *Manual da ciência popular* (1982):

Serão utilizados objetos do conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em *circulação no cotidiano* ou, em outras palavras, passearmos pelos campos de sentido. É nessa superfície, nesse volume chamado *Manual da Ciência Popular*, que suas dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria o autor que estivéssemos em um livro sem fundo (Caldas, 2007, p. 5).

Tais trabalhos investigam o modo do funcionamento desse regime imagético contemporâneo de maneira a se questionar a diferença entre o objeto de arte e a imagem do objeto de arte. São propostas que reconhecem o caráter dubitativo e vacilante do regime da cultura *Pop* contemporânea para, em um segundo momento, evidenciar sua articulação construtiva. Trata-se de um mundo que se tornou um incessante fluxo de imagens do mundo. Inseridas na circulação de mercadorias na sociedade capitalista de consumo, tais imagens circulam como em um moto-contínuo, de modo a colocar mesmo em dúvida o paradigma da *evidência*, da *presença* real desses mesmos objetos.

Na revista *Malasartes* (1975-1976), os desenhos de objetos de *Leitura silenciosa* são ainda estrategicamente localizados em duas páginas contíguas, criando uma promessa de significados no meio circulante da revista. São imagens de objetos do cotidiano de uma sociedade industrial que, uma vez alternadas em sequências de pares, criam uma espécie de suspensão espaço-temporal, uma pausa. O que caracteriza o trabalho de Waltércio Caldas, contudo, é o estilo preciso com que materializa essa suspensão de formas e coloca o espaço entre parênteses, escreve Ronaldo Brito (Brito, 1991). A ideia de criar

vazios, lapsos, suspensões, espaços temporais, passa a ser um importante conceito produtivo em muitos trabalhos do artista e será explicitado no *Manual da ciência popular* (1982):

[...] a prática da desorientação didática, operação do tipo 'inesperada' que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço de publicação de arte, sobre o qual se instalam as coisas inadequadas, os objetos comuns (Caldas, 2007).

Em *Leitura silenciosa* (1975), os desenhos interagem com o espaço daquelas duas páginas da revista, produzindo um inusitado movimento centrípeto de suas leituras. Terminam, por assim dizer, estabelecendo uma espécie de “abismo funcional”. No trabalho de Waltércio Caldas, tais vazios funcionais são criados à medida que os desenhos, esculturas, instalações incorporam os espaços institucionais sejam eles as salas expositivas, os livros e revistas de arte, as narrativas de história da arte. Concebidos como *inserções*, tais espaços negativos originam um espaço diferente do espaço efetivo de seu aparecimento cultural. Essa desnatu-

ralização do espaço da cultura gera, em tais trabalhos, a experiência de espaços como interioridade contínua suscetível de uma ocupação múltipla e intensiva, que potencializa ao máximo a presença do trabalho. São obras

que remetem a um tempo e espaços internos, que pedem outra velocidade e outra frequência, como se elas resultassem de uma espécie de aceleração do espaço interno da obra. O artista parece propor uma experiência do tempo ativo em contraposição ao tempo histórico único do presente, o tempo mesmo da arte contemporânea.

Como analisou Peter Osborne o tempo da arte contemporânea caracteriza-se por um presente que, embora seja internamente disjuntivo, é experimentado na forma fixa de uma unidade⁸, a unidade do presente. Nas palavras de Osborne (2016, p. 43), é “essa copresentidade fictícia de uma multiplicidade de tempos que associa o contemporâneo — em um nível profundo — a uma cultura teleológica da imagem”⁹. Para o autor, se a

⁸ “Se a modernidade projeta um presente em permanente transição, o contemporâneo fixa ou abarca essas transitoriedades dentro da duração de uma conjectura, ou, mais amplamente, o invólucro de uma vida” (Osborne, 2016, p. 44).

⁹ “Essa copresentida fictícia de uma multiplicidade de tempos associa o contemporâneo — em um nível conceitual profundo — a uma cultura teleológica da imagem. Na famosa frase de Michael Fried — de qual a todo o sentido imaginário, do caráter fictício da experiência está ausente —, ‘presentidade é graça’” (Osborne, 2016, p. 43).

modernidade projetou um presente em permanente transição, o contemporâneo abarca essa transitoriedade na duração de uma conjectura. Essa *presentidade* encontra sua forma representacional na destruição da temporalidade da imagem.

Os agenciamentos cada vez mais eficientes das imagens e a velocidade dos processos culturais do contemporâneo encontram sua forma de representação na aniquilação da temporalidade das imagens. Tal aniquilação foi dissecada pela *Pop* quando analisou o modo como a imagem em circulação nos *mass mídia* era construída. Assim como nas retículas de Lichtenstein, ou nas figuras de Warhol prestes a desaparecer, a *Pop* investigou o processo de transmissão da informação na imagem. Imagens/informações que proliferam com a mesma rapidez com a qual são esquecidas. Uma vez expostas, repetidas vezes, às imagens duplicadas da cadeira elétrica, por exemplo, perdermos a sensibilidade e capacidade de sermos afetados por elas. “Quando vemos um quadro arrepiante diversas vezes, ele não exerce qualquer efeito sobre nós”, filosofa Warhol (2006).

Em Waltércio Caldas, a estratégia das *inserções* das imagens assume um aspecto de *aparecimento/apagamento*. Frente à proliferação da

imagem, em especial nos espaços da arte contemporânea, seus trabalhos propõem uma economia de subtração dos objetos de arte. Nesse sentido, “a operação central dos trabalhos do artista consiste exatamente na experiência de prescindir de uma presença inteiramente positiva, de ir ausentando-se desse espaço e, ao fazer isso, de definir um contínuo retroceder no tempo e um diálogo não meramente reativo com seu ambiente cultural. Nesses trabalhos haveria ainda um curioso percurso no qual, “resultaria de um apagamento e uma involução do anterior, como se tratasse de conhecer retrospectivamente, a dinâmica que o introduziu e o reconheceu como trabalho de arte no espaço heterogêneo da cultura” (Salzstein, 2001, p. 120). Estabelece, assim, uma dinâmica que inverte a ideia na qual o primeiro trabalho deveria fornecer a norma e critério de identidade para o último, tal como acontece em *Dado de gelo* (1996) ou no livro *Velázquez* (1994), tal como se compreendia a dinâmica interna da História da Arte Ocidental até muito pouco tempo.

É importante identificar o conceito de *inserção* como aparecimento e desaparecimento e sua peculiar dinâmica de subtração dos elementos constitutivos e referenciais do circuito de arte, tais como a história

da arte, os livros e revistas de arte, e mesmo sua dinâmica temporal retroativa. Nesse ponto, voltamos às reflexões de Peter Osborne. De acordo com o pensador, para apropriar-se do poder de temporalização da imagem como base para novas formas de temporalizações históricas, tais trabalhos devem se relacionar com as especificidades sócio espaciais do seu circuito de arte. “Para Cada Presente, Sua Própria Pré-história”, significando, para cada construção *geopolítica diferenciada* do presente como um todo, há sua própria pré-história”, escreve Osborne (2016, p. 44), ao analisar a relação constitutiva entre ficção temporal e uma ficção geopolítica no conceito de arte contemporânea.

Tal especificidade, por sua vez, relacionada à noção de *presentificação* e aniquilação da temporalidade da imagem, como analisou Osborne, é constitutiva do conceito de arte contemporânea em sua dimensão transnacional globalizada. Nesse sentido, pergunta-se se tal dinâmica temporal retroativa das inserções em Waltércio Caldas ao mesmo tempo que responderia à *presentificação* onipresente no mundo global, não seria igualmente um importante elemento de especificidade com o circuito de arte local brasileira muito pouco afeita a processo de construção histórico. Basta observar os pro-

cessos de apagamento de momentos trágicos da história no Brasil, como os da Ditadura Militar, que ainda hoje pairam como experiência positiva e necessária no imaginário de importante parte da sociedade brasileira, que muito recentemente pediu e segue pedindo um Golpe Militar no Brasil aos moldes do de 1964.

Inserções (interrupções) em circuitos urbanos em José Resende

“Ausência da escultura”, escrito por José Resende (1976), é um ensaio publicado no terceiro número da revista *Malasartes*, no qual o artista investiga e analisa a *inserção* da escultura no espaço da social da cidade. Mais uma vez, nesse texto, a noção de circuito poderia ser entendida como noção central na recolocação do conceito de arte contemporânea na arte no Brasil. De saída, o título do ensaio *Ausência da escultura* sugere tanto a condição negativa das linguagens contemporâneas quanto o processo de “bloqueio”¹⁰ realizado pelo circuito local de características conservadoras do mercado de arte. “A arte está isolada. O acesso a sua linguagem tem sido controlado pelas instituições (museu, crítica e mercado) e seu discurso se restringe a um percurso dentro do próprio sistema de arte”, escreve Resende (1976, p. 6).

Para além da *produção e distribuição*, o isolamento dessas novas linguagens comprometia a experiência com uma outra instância do circuito: a *fruição* do público. “Um confronto

direto público/obra no espaço urbano carece de significado, pois o repertório necessário para essa leitura permanece em um pequeno grupo que detém a sua propriedade”, adverte Resende (1976, p. 6).

O artista argumentava, ainda, que, por mais que a produção contemporânea apresentasse referências aos códigos construtivos, eles não eram suficientes para oferecer ao público o acesso à arte contemporânea: “Pode-se dizer que uma pilha de tijolos é uma obra de arte?” (Resende, 1976, p. 6). Para o artista, o hermetismo das novas linguagens não poderia ser responsável pela alienação do público em relação aos novos monumentos e obras urbanas na cidade. O grande nó da questão encontrava-se na interrupção do circuito responsável por franquear os discursos de arte: “Se não é em função de um hermetismo da linguagem que se dá o afastamento da arte, mas pela dificuldade de um acesso contínuo ao seu discurso, poderia se pensar que

¹⁰ O termo “bloqueio” é usado no ensaio *Análise do Circuito*, de Ronaldo Brito, no número um da revista *Malasartes*, para referir-se ao dispositivo de reação cultural no processamento do circuito. O crítico observa que o mecanismo arcaico, muito usado pelo mercado de arte local, escamotearia uma ideologia conservadora da cultura brasileira. A situação de “bloqueio” era consequência do conservadorismo do circuito local, resultando em uma prática de alijamento da arte contemporânea do mercado.

o problema não seja da produção de arte, mas de seu processo de distribuição” (Resende, 1976, p. 6).

Aqui, a questão da participação do público no processo de significação da linguagem contemporânea mostrava-se como um dos temas sensíveis para José Resende bem como para essa geração. Como ter um público informado das novas linguagens sem que estas fossem reconhecidas como tal pelo circuito? Afinal, não teria sido essa uma das significativas mudanças no conceito de arte? Como analisou Arthur Danto, em “The art world revisited: comedies of similarities”, o trabalho de arte contemporâneo apenas existe a partir do momento em que é experimentado por um público informado pelo *discurso* institucional, compartilhado por um *mundo da arte*.

Tal como em Cildo Meireles, Walmécio Caldas e José Resende, o discurso teórico é parte constitutiva das linguagens de arte. Naquela cena da década de 1970, entretanto, tal leitura ganhava significado extra e estratégico uma vez que a veiculação de discursos sobre escultura contemporânea era praticamente inexistente. O texto “Ausência da escultura” (Resende, 1976) pode ser entendido, portanto, como uma *linguagem-leitura*, uma intervenção de política no circuito local. O artista

passava, nesse contexto, a ser responsável não apenas pela produção, comprometendo-se também com processos que determinam a circulação, a fruição e o consumo de seus trabalhos.

A discussão sobre a relação da *inserção* da arte na cidade tocava ainda nas novas relações entre escultura contemporânea e os espaços públicos das paisagens, da arquitetura e da própria cidade. Resende chama atenção para o fato de as mudanças no conceito de escultura estarem relacionadas, igualmente, às transformações da cidade:

ora, a cidade contemporânea não tem mais a escala humana e os espaços públicos de convívio perderam suas significações. A reconquista da praça medieval é uma utopia passadista. A cidade é o espelho das contradições que a sociedade de classes estabelece. Tentar interferir nela é acirrar as contradições (Resende, 1976, p. 4).

Acirrar as contradições da metrópole contemporânea era a proposta do artista ao instalar uma imensa placa de concreto, pintada de negro, na Praça da Sé, em São Paulo, em 1978. Inicialmente pensada para a entrada do Fórum, como uma espécie de espaço franqueado às manifestações escritas, o trabalho foi transferido para uma das laterais da praça. “Era o início do movimento das ‘Diretas Já’ e instalar essa tarja preta em frente do prédio do Fórum na praça era de

fato uma provocação. A ideia foi de oferecer um suporte para pichações, que em geral tinham teor político ou obsceno, sempre de provocação”, afirma Resende (Fioravante, 2013). Embora não lograsse seu objetivo inicial, a obra criou um curto-circuito na ordem dominante, interrompendo o movimento contínuo de circulação da cidade.

Nas cidades modernas, a circulação é responsável por definir os traços e os traçados da urbe, bem como as características de suas relações sociais. A circulação é, nesse sentido, uma ordem constitutiva das grandes cidades. Nas metrópoles contemporâneas, o sujeito contemporâneo encontra-se imerso em contínua circulação. Nela, tal qual o *modus operandi* do capital responsável por *produzir* espaços reprodutores de sua lógica e seus valores, os espaços experimentados por esse sujeito são conformados pela lógica da circulação capitalista. Um dos melhores exemplos de tal mecanismo evidencia-se no progressivo esvaziamento do uso social da praça. Outrora *locus* do pulsar

da vida pública e política da cidade, a praça conhece, nos dias atuais, a substituição de criação de matéria social por produções equivalentes de valor, cuja função é assegurar o processo universal de circulação e de troca monetária¹¹.

A escultura de José Resende na Praça da Sé propõe ser uma inserção crítica no espaço público. Aqui, a ideia de eficácia prevalece, sendo confrontada com aspectos pulsionais do sujeito da urbe. Funciona, temporariamente, como uma espécie de *Outro* do circuito urbano. Nesse processo, o trabalho incorpora materiais e produtos da engenharia urbana como concreto e o aço, carregando, igualmente, o espaço social e político dos escritos eróticos e marginais das pichações proibidas, bem como as palavras de ordem política, censuradas pela ditadura militar. Trouxe, assim, para a esfera pública de sua escultura, o substrato corrosivo das ruas de uma grande metrópole como São Paulo.

¹¹ De acordo com Lewis Mumford, “o capitalismo ressurgente do século XVII tratou terrenos, quarteirões, ruas e avenidas como unidades abstratas destinadas à compra e venda, desconsiderando o uso histórico, as condições topográficas ou as necessidades sociais”. Esse modo de estar no mundo, no qual triunfou o valor abstrato da troca, teria se intensificado ao longo do século XX, e mais particularmente a partir do final dos anos de 1960, com hegemonia do capitalismo financeiro, chamado de globalização. (Lewis, M. *The city history apud Sennet*, (2006, p. 291).

Acirrar as contradições das metrópoles contemporâneas propondo interrupções nos fluxos circulantes das grandes cidades é uma constante em José Resende. As esculturas no centro do Rio de Janeiro “O Passante” (1995) e “Vênus” (1991) obstruem o fluxo diário e acelerado dos transeuntes. Na imensidão das grandes metrópoles, veículos, corpos, ideias e desejos circulam diariamente em meio aos dilemas e contradições desse ambiente. O movimento é o que une, confere coesão à vida na urbe. Andar acelerado passou a ser um signo da relação do homem moderno com o mundo à sua volta, uma linguagem corporal que, no ensaio do sociólogo alemão Georg Simmel, “A metrópole e a vida mental” (Simmel, 1967), assume a expressão de uma atitude *blasé*, de quem não se impressiona com quase nada, e se orienta por esquemas abstratos. Em *A filosofia do dinheiro*, Simmel (1987) observou que nas metrópoles existe pouca coesão interna e limites indefinidos, abrindo-se a infinitas conexões com o espaço exterior. O pensador alemão percebe um interesse cada vez maior em conexões

com pessoas mais distantes em detrimento daquelas espacialmente próximas¹². O aumento das distâncias espaciais e mentais das metrópoles, cada vez mais globais, teria o efeito de empobrecer cada vez mais a já rara convivência afetiva das pessoas na cidade.

O *passante* (1995) é uma escultura instalada em um local de intensa movimentação no Rio de Janeiro, o Largo da Carioca. Ao incorporar à obra o movimento acelerado dos transeuntes, esse trabalho parece convidar a uma identificação especular e divertida, ao maior envolvimento dos afetos. Essa escultura propõe interromper o automatismo do fluxo urbano, mesmo que seja pelo riso. Já o trabalho *Vênus* (1991), instalado na esquina das ruas Visconde de Itaboraí e a Rua do Rosário, interrompe o frenético fluxo de passantes no movimentado Centro do Rio de Janeiro, ao oferecer uma experiência de retardamento ou quase de repouso. Novamente, aqui, os movimentos físicos dos habitantes da cidade são incorporados ao trabalho.

Mas, diferentemente do passante

¹² As relações do homem moderno com seu ambiente se desenvolvem geralmente de modo que ele se afasta de círculos mais próximos e se aproxima dos mais afastados. O crescente afrouxamento das relações familiares, o sentimento de insuportável constrangimento pelo compromisso com os círculos mais próximos, a crescente ênfase na individualidade, que se destaca justamente do contexto mais imediato-todo esse distanciamento anda de mãos dadas, com o interesse remoto, com a comunidade de pensamento, com os círculos cujos laços substituem toda proximidade espacial (Simmel, 1987).

apolíneo, orientado pelo automatismo da racionalidade técnica, há algo de dionisiaco nessa Vênus. Seu movimento remete aos das passistas de uma Escola de Samba, ou, simplesmente, lembra o espreguiçar-se de um corpo no chão. A *Vênus* de José Resende convida ao toque, à experiência corporal. É comum ver crianças andando sobre a obra que convive amorosamente, há décadas, com os habitantes da cidade e com aquele espaço público. Curiosamente, a obra foi apelidada pela população local de “Negona”, indicando o real envolvimento da população com a escultura. Em José Resende, a noção de *interrupção* dos *circuitos* urbanos apresenta a possibilidade de arrebatá-la para dentro da escultura o fluxo da *circulação* humana das grandes cidades, a fenomenologia dos seus corpos, respondendo simultaneamente às características de pendor à subjetividade da cultura brasileira e à necessidade de *produção de espaços* abstratos e globais das metrópoles contemporâneas.

Referências

- Alvim, T. C. (1969, 30 de novembro/1 de dezembro). Na sociedade de massa você muda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro.
- Brito, R. (1979). *Aparelhos*. GBM. Rio de Janeiro.
- Brito, R. (1991). Claro desvio. Em: *Sculpturen em Tekeningen* (catálogo de exposição). Kaanal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica.
- Caldas, W. (2007) *Manual da ciência popular*. Edição Ampliada. CosacNaify. São Paulo.
- Caldas, W. *Leitura silenciosa* (1975, setembro/novembro). *Malasartes*, 1: p. 8-9.
- Cameron, D., Herkenhoff, P. Mosquera, G. (Orgs.) (2000) *Cildo Meireles*. Cosac&Naify. São Paulo.
- Carneiro, L., Pradilla, I. (1999). José Resende. Lacerda Ed. Rio de Janeiro.
- Chesnais, F. (1996). *A mundialização do capital*. Xamã. São Paulo.
- Danto, A. (1964, 15 de outubro). The art world revisited: comedies of similarities *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19 American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting.
- Fioravante, E. (2013, 30 de abril). José Resende tem escultura provocativa na Praça da Sé. *Metró News*. Acedido em: 12/01/2023. <https://artenalinha.wordpress.com/2013/04/30/jose-resende-tem-escultura-provocativa-na-praca-da-se/>.
- Meireles, C. (2000a) *Cruzeiro do Sul*. Em: Herkenhoff, P., Mosquera, G. e Cameron, D. (Orgs.) Tradução de Len Berg. *Cildo Meireles*. Cosac&Naify. São Paulo.
- Meireles, C. (2000b) Inserções em circuitos ideológicos 1970-75. Em: Cameron, D., Herkenhoff, P. Mosquera, G. (Orgs.) *Cildo Meireles*. Cosac&Naify. São Paulo, p. 110-116.
- Meireles, C. A relação da crítica e a formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil na década de 1970. *Nau/ FAPERJ*. Rio de Janeiro. (Depoimento). No prelo.
- Osborne, P. (2016, julho). Arte contemporânea e arte pós-conceitual. *Revista Poiésis*, 27: 39-54, Acedido em: 10/01/2023. <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22770/13347>>.
- Resende, J. (1976, abril/maio/jun.). Ausência da escultura. *Malasartes*, 3.
- Salzstein, S. (2001). Um véu. Em: Basbaum, R. (Org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Riosambiciosos, Contracapa. Rio de Janeiro.
- Salzstein, S. (2001). Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instancia pública. Em: Basbaum, Ricardo (Org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Marca D'Água. Rio de Janeiro.
- Sennet, R. (2006). *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Record. Rio de Janeiro. Acedido em: 10/01/2023<<https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/01/sennett-carne-e-pedra.pdf>>.

Simmel, G. (1967). A metrópole e a vida mental. Em: Velho, O. G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Zahar. Rio de Janeiro.

Simmel, G. (1987). *Philosophie de l'argent*. PUF. Paris.

Warhol, A. Em: Hackett, P. e Warhol, A. (2006). *POPism: the Warhol Sixties*. New York.

Zilio, C., Resende, J., Brito, R. e Caldas, W. (1976, 3 de setembro). O boom, pós-boom e dis-boom. *Jornal Opinião*: 25-28.





DESAJUSTADOS 3

Coleção de textos falados

As noções de circuitos e inserções em
Cildo Meireles, Waltércio Caldas e José
Resende: estratégias de constituição de
uma arte contemporânea na década de
1970 no Brasil

de **Martha Telles**

Editado por
Luana Andrade
(i2ADS / FBAUP)

Design
Joana Lourencinho Carneiro

Composição Tipográfica
Joel Fonseca

i2ADS edições
i2ADS – Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

Janeiro, 2024

ISBN
978-989-9049-62-8



ID_CAI
Colectivo de Acção
e Investigação

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.

fct

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia