

AS PROPOSTAS EXPERIMENTAIS E POLÍTICAS DE PAULO HERKENHOFF

THE EXPERIMENTAL AND
POLITICAL PROPOSALS
OF PAULO HERKENHOFF

LAS PROPUESTAS
EXPERIMENTALES Y POLÍTICAS
DE PAULO HERKENHOFF

ALMERINDA DA SILVA LOPES

RESUMO

Artigo inédito
Almerinda da Silva Lopes*

<https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>

*Universidade Federal
do Espírito Santo (UFES),
Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2022. 202033

Este texto reflete sobre algumas propostas experimentais produzidas nos anos 1970 e início de 1980 pelo artista Paulo Herkenhoff (1949), que recorreu aos jornais para criar ações efêmeras e performáticas, de conotação sociopolítica, em que recodifica imagens fotográficas e manchetes encontradas nesses periódicos por meio de interferências sobre esse material. A partir dos textos publicados na imprensa, o texto discorre, ainda, sobre o posicionamento da crítica de arte diante dessas proposições reveladoras da ousadia criativa e do senso crítico do artista, ao ironizar, de maneira desafiadora e bem-humorada, a falta de liberdade, a repressão militar e a interferência da censura na mídia e nas artes, atuando muitas vezes com a presença do público, posicionado diante da câmera de videoteipe.

PALAVRAS-CHAVE Arte experimental; Conceitualismos; Desmaterialização; Performance; Arte política; Paulo Herkenhoff

ABSTRACT

This text reflects on experimental proposals produced in the 1970s and early 1980s by the artist Paulo Herkenhoff (1949), who turned to newspapers to create ephemeral and performative actions with a socio-political connotation in which he recodes photographic images and headlines found in these periodicals through interference on such material. From texts published in the press, the article also discusses the position of art criticism in the face of these propositions, that reveal the artist's creative boldness and critical sense, by mocking, in a defiant and good-humored way, the lack of freedom, military repression and the interference of censorship in the media and the arts, often acting in the presence of the public, positioned in front of the videotape camera.

KEYWORDS

Experimental Art; Conceptualisms;
Dematerialization; Performance;
Political Art; Paulo Herkenhoff

RESUMEN

Este texto reflexiona sobre algunas propuestas experimentales producidas en los años 1970 y comienzo de 1980 por el joven artista Paulo Herkenhoff (1949), que recorrió a los diarios para la creación de una variedad de acciones efímeras y performativas, con una connotación sociopolítica, en las que recodifica e interfiere en las imágenes fotográficas y en los titulares de estos diarios. Partiendo de los textos publicados en la prensa, el texto aborda la posición de los críticos de arte frente a estas proposiciones que revelan la audacia creativa y el sentido crítico del artista, al burlarse, de manera desafiante y humorística, sobre la falta de libertad militar, la represión y la injerencia de la censura en los medios de comunicación y en el arte, muchas veces actuando con la presencia del público, posicionándose frente a la cámara de video.

PALABRAS CLAVE

Arte experimental; Conceptualismos;
Desmaterialización; Performance; Arte
político; Paulo Herkenhoff





INTRODUÇÃO

As décadas de 1960-1970 foram marcadas, no mundo ocidental, por mudanças radicais nas diferentes áreas: econômica, política, científica, social, cultural e artística. No que concerne à arte, o formalismo entrava em crise em paralelo à “negação da objetividade material e das grandes narrativas, com a substituição da significação da forma visual por conceitos estritamente vinculados à linguagem ou a um conteúdo semiótico” (OSBORNE, 2006, p. 18-19, tradução nossa). A arte se desmaterializa, rompem-se as tradicionais categorias estéticas, subvertem-se os dogmas, os valores e os meios artísticos estabelecidos. As práticas artísticas se diversificam, tornam-se efêmeras, processuais e impuras, abrindo espaço para um amplo espectro de experimentações e ações que se aproximam da vida e são compartilhadas com o público. Parte dessas proposições artísticas deixa de ser apresentada estritamente nos espaços fechados e restritos das instituições culturais – tidas pelos artistas como redutos elitistas e conservadores –, para expandir-se

livremente no mundo, ocupando diferentes lugares e espaços públicos e privados. A heterogeneidade de proposições artísticas experimentais e linguagens alternativas faz com que não haja consenso entre os teóricos e os próprios artistas sobre a definição, os limites, as características e até sobre a origem da arte conceitual. Entretanto, essa denominação acabaria sendo “usada para designar essa multiplicidade de atividades, com base na linguagem, fotografia e processos (...) e várias práticas antiformais”, e rapidamente alcançou projeção mundial, como observa Wood (2002, p. 6-7).

O inglês Peter Osborne ratifica a amplitude do termo e atribui a criação da expressão “Concept Art” ao artista Henry Flynt, do grupo Fluxus, em 1961, que a teria usado para designar conceitos ou ideias vinculados à linguagem, e não propriamente para caracterizar uma experiência visual específica ou gênero de obras. Ainda segundo o teórico, no início dos anos 1970 a expressão já estava disseminada e globalizada, sendo amplamente utilizada, por artistas de direita e de esquerda (OSBORNE, 2006, p. 17), para nomear diferentes ações e proposições artísticas que extrapolavam as fronteiras dos países de língua inglesa. Esse e outros teóricos atribuem tal difusão às ideias, atitudes e propostas artísticas de autoria de Duchamp e do Fluxus, e à publicação, por Joseph Kosuth, de “A arte depois da filosofia”,

em 1969, em cuja reflexão o artista afirmava a impotência da filosofia para o entendimento das obras conceituais por ele produzidas desde 1965, em que a ideia se sobrepõe ao produto final e nas quais ele refutava a materialidade do objeto artístico, a expertise artesanal, o estilo individual, a emoção e a subjetividade. Esse ensaio, traduzido em português, encontrou também grande receptividade entre teóricos e artistas brasileiros (KOSUTH, 2006).

O fetichismo da obra de arte única, pura e perene, e a ideia de produto destinado ao mercado e à contemplação cediam lugar, a partir daí, à pluralidade, à hibridização e à efemeridade de meios, suportes e materiais, expressos por projetos, diagramas, esboços, textos, registros documentais de performances, Land Art (*earthwork*), fotografias, livros, revistas, vídeos, arte postal ou arte correio, reproduzidos e serializados mecanicamente, que na época sequer tinham valor comercial. Embora no Brasil o recrudescimento da ditadura militar, em meados de 1969, buscasse interferir no processo criativo, submetendo as artes à censura, os jovens artistas, dentre os quais Paulo Herkenhoff, encontraram meios de romper o cerco, recorrendo a suportes, meios e linguagens de natureza experimental ou conceitual cujo teor político acabou passando

despercebido, dada a dificuldade de decodificação de suas mensagens pelos agentes dos órgãos de repressão, como veremos.

A realização das primeiras exposições de arte conceitual leva teóricos como a americana Lucy Lippard (1997) e o espanhol Simon Marchán Fiz (1994) a perceber que a produção dos artistas conceituais atuantes na Europa Ocidental e nos Estados Unidos se diferenciava das propostas daqueles que trabalhavam em outros contextos sociopolíticos e culturais, e de modo especial em países da América Latina. Para esses teóricos, enquanto os americanos e os ingleses atribuíam à arte conceitual um viés tautológico, reduzido a um discurso autorreferente, nos países que passavam por guerras ou por regimes autoritários a arte assumia uma faceta ativista ou libertária. Marchán Fiz, em *Del arte objetual al arte de concepto*, cuja primeira publicação data de 1974, destacava que, enquanto a arte norte-americana desviava-se, estrategicamente, de problemas imediatos do país, como a Guerra do Vietnã, nos países latino-americanos, que passavam por regimes repressores, a arte voltava-se para a própria realidade sociopolítica, com o propósito de contestá-la, ironizá-la, denunciá-la, impondo-se, também, como “antidiscursos”. Para demarcar esses diferentes posicionamentos e a especificidade

da arte produzida na América Latina, o teórico cunhou a expressão “Arte Conceitualista” (FIZ, 1994, p. 253-256).

Quase 50 anos depois, a porto-riquenha, radicada nos Estados Unidos, Mari Carmen Ramírez (2007), em “Táticas para viver da adversidade. O Conceitualismo na América latina”, em diálogo com Marchán Fiz, reafirma o caráter ideológico da arte conceitual latino-americana e chama atenção para a sua não homogeneidade, ampliando a reflexão sobre a especificidade das proposições conceitualistas surgidas no continente. Ramírez atribuiu tais peculiaridades à “complexidade e diversidade política, econômica e racial” dos diferentes países que integram a América Latina e destacou a recorrência a estratégias multidisciplinares por seus artistas, entre elas as “teorias da comunicação e da informação e os meios de circulação alternativa”. Observou, ainda, o interesse dos artistas em buscar a participação do público, com o propósito de redefinir o papel do espectador ativo, e questionar a “fetichização do objeto artístico nas sociedades de capitalismo tardio” (RAMÍREZ, 2007, p. 187-189).

As observações de Ramírez sobre o caráter multidisciplinar e sobre a imbricação das teorias da comunicação e da informação na arte experimental e alternativa latino-americana talvez nos

permitam afirmar que, no Brasil, as raízes da arte conceitual remontam à poesia visual e ao poema-processo, cujos trabalhos e textos reflexivos de autoria dos integrantes do grupo Noigandres angariaram, desde o início dos anos 1960, grande repercussão internacional e contaminaram diferentes artistas do continente, tal como mostra Josten (2011, p. 5).

E antes mesmo da divulgação dos supracitados textos dos autores internacionais, Hélio Oiticica, no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, antecipava-se em alguns aspectos ao posicionamento de nomes estrangeiros, destacando nas “proposições objetuais e não objetuais (corporais, táteis, semânticas), ali apresentadas pela nova geração de artistas emergentes, um fenômeno típico da arte brasileira atual”. Para Oiticica, essa produção marcava uma conexão comum entre os artistas: revelar, na sua abordagem, “uma tomada de posição, em relação aos problemas políticos, sociais e éticos do país”, o que diferenciava a arte local das manifestações internacionais de matriz europeia e americana (OITICICA, 2006, p. 154).

Nesse contexto de forte repressão sociopolítica, os jovens artistas brasileiros atribuíam às respectivas gramáticas artísticas um

sentido irônico ou crítico, hibridizando diferentes meios, suportes, linguagens e materiais. Essa arte impura, precária, lúdica ou jocosa, o que dificultava a decodificação do seu teor crítico, colocava-se como estratégia de que lançaram mão os artistas para escamotear a censura, evitando a perseguição ou as penalidades imputadas pelos órgãos de repressão a quem desafiasse ou desrespeitasse as determinações do poder.

Nessa mesma esteira transitaram, poucos anos depois, as práticas alternativas desenvolvidas por Paulo Estellita Herkenhoff Filho ou simplesmente Paulo Herkenhoff, que, àquela altura, recorria basicamente a materiais descartáveis, como o jornal. Embora ele não tenha participado de eventos como a “Nova Objetividade”, uma vez que era na época de sua realização apenas um jovem estudante e um compulsivo desenhista autodidata, não tardaria a adentrar o mundo da arte, ainda no final dos anos 1960. O ingresso do jovem no circuito cultural carioca chamou a atenção da crítica, que concedeu a seus desenhos algumas premiações.

O rápido reconhecimento não provocou, no entanto, a acomodação do artista, nem sua fixação permanente ou demorada em um único processo artístico. Herkenhoff constata, no trânsito que empreende pelo circuito artístico nacional e internacional,

que o objeto de arte único, perene, bem-acabado e direcionado à visão cedia lugar a propostas multissensoriais e processuais, a ações performáticas e a micronarrativas pessoais, nas quais subjetividade e objetividade, sensibilidade e racionalidade se imbricam e se completam.

As primeiras proposições criativas de natureza conceitualista ou experimental, de contornos pouco nítidos ou mesmo indefinidos, atestariam que o artista não enfrentou dificuldades em se familiarizar com esses novos territórios poéticos. É nas páginas impressas dos jornais que ele encontra o material e os temas privilegiados para a criação de instalações, performances, videoteipes, livros de artista e arte postal, rompendo, assim, com os suportes, processos e linguagens artísticas convencionais. No mesmo sentido, interfere na diagramação, nas manchetes e ilustrações dos periódicos, com o objetivo ironizar o sistema artístico, a política repressora do regime ditatorial vigente no país, a realidade social, a censura e a alienação dos meios de informação.

Paulo Estellita Herkenhoff Filho nasceu em 1949 em Cachoeiro do Itapemirim, no sul do Espírito Santo, cidade que legou ao país expressivo número de intelectuais, escritores e artistas. Radicou-se no Rio de Janeiro em 1969 (cidade em que já havia residido com a família na infância), com o objetivo de realizar

os estudos acadêmicos, onde também daria início, quase que paralelamente, a uma breve, mas notável trajetória artística. Originário de família de ascendência alemã (seu avô paterno era violinista) e italiana (pelo lado materno) dotada de sólida formação intelectual e cultural, razão pela qual em sua casa nunca faltou cultura, e onde, segundo ele, também se falava sobre arte com a mesma naturalidade e entusiasmo com que se discutia qualquer outro assunto. O pai, professor, advogado e bibliófilo, mantinha em casa um pequeno museu de história natural e uma grande biblioteca com variados títulos de direito, filosofia e literatura e muitos livros de arte. Ao longo da vida, constituiu um arquivo pessoal em que reuniu grande número de documentos e publicações referentes ao Espírito Santo, muitos deles raríssimos. Foi nesse ambiente que o jovem começou a se interessar pela arte, descobrindo nos livros da biblioteca domiciliar, antes mesmo de ser alfabetizado, a obra dos grandes pintores clássicos e modernos, alguns dos quais o fascinavam. Sentiu-se logo atraído pelas cores de Matisse, mas artistas como Max Bill, Lygia Clark e Hélio Oiticica também não lhe passaram despercebidos, segundo suas próprias declarações.

Muito precocemente começou a fazer exercícios gráficos experimentais, recorrendo a qualquer material e suporte

que estivesse ao seu alcance. Os pais, percebendo o interesse e a vocação natural do filho, souberam respeitá-los e incentivá-los, matriculando-o na Escolinha de Arte, que a artista e professora Isabel Braga (cunhada de Rubem Braga) mantinha em funcionamento em Cachoeiro de Itapemirim, e na qual adotava o modelo pedagógico da Escolinha de Arte do Brasil de Augusto Rodrigues.

Ao concluir os estudos de nível médio na terra natal, Paulo Herkenhoff decidiu se preparar para a carreira diplomática, seguindo para os Estados Unidos com o objetivo de ampliar os conhecimentos e angariar maior desenvoltura em língua inglesa. Ao retornar, fixou-se no Rio de Janeiro para cursar Direito na Pontifícia Universidade Católica (PUC). Acreditava que o curso jurídico lhe daria maiores condições de ser bem-sucedido nos exames preparatórios e no concurso para ingressar no Ministério das Relações Exteriores. A Universidade lhe desvela, porém, outra visão de mundo, ao oferecer-lhe a oportunidade de cursar disciplinas eletivas em diferentes departamentos. As aulas de Estética e Filosofia da Arte, no Departamento de Ciências Sociais, redimensionam seu arrebatamento pela arte e pela reflexão crítica, mas também contribuem para mudar o foco de interesse e as perspectivas profissionais do jovem. As leituras e discussões teóricas propiciadas

por aquelas disciplinas o empolgam, por lhe permitirem descortinar em autores como Bachelard, Russel, Bataille, Umberto Eco, e Foucault um diversificado e instigante leque de ideias. Se a leitura da *Obra aberta*, de Eco, alarga sua visão poética e a compreensão das novas tendências artísticas, encontra nas obras de Foucault, de modo especial em *História da sexualidade* e *Vigiar e punir*, personagens e situações que “fizeram da alma a prisão do corpo” e pareciam ter sido gestadas na cena político-social local, pela atrocidade, violência, repressão social e cerceamento da liberdade a que são submetidas (HERKENHOFF apud CHENIER, 1983, n.p.).

Essas revelações não o fariam, porém, desistir de imediato da ideia de tornar-se diplomata, considerando que depois de concluir a graduação, o jovem jurista seguiu mais uma vez para os Estados Unidos, desta feita para realizar um curso de mestrado em Direito Comparado, na Universidade de Nova York, “em cuja dissertação aferiu a estrutura de poder daquele país com a do Brasil” (HERKENHOFF, 2005, p. 2). A experiência de viver nos Estados Unidos revela ao jovem provinciano, criado no interior do Espírito Santo, um empolgante universo cultural: grandes museus, galerias de arte e bibliotecas, ambientes esses que ele frequenta com assiduidade, e com o mesmo interesse que devota ao Mestrado em Direito.

Esse ambiente artístico o incentiva a desenhar cada vez mais intensamente, chegando mesmo a participar de algumas exposições naquela cidade americana. O tempo vivido em Nova York torna Herkenhoff mais consciente e orgulhoso de suas raízes culturais, e lhe dá a certeza de ser o Rio de Janeiro o lugar do idílio e a cidade onde decide se fixar definitivamente para trabalhar e viver.

Concluído o mestrado, o jovem retornou ao país decidido a imprimir um novo rumo à sua trajetória profissional. Desistiu de seguir a carreira diplomática para ceder à vontade de atuar como professor – função que exerceu ainda na adolescência, quando lecionou na escola que a própria família mantinha em Cachoeiro de Itapemirim e que iria desempenhar paralelamente à atividade artística. Passou, então, a lecionar Direito Constitucional na PUC, a mesma Universidade em que se formou advogado. As aulas não o impediram de assumir, também, um cargo público em um “órgão da Secretaria da Justiça do Estado do Rio de Janeiro, cuja função era discutir e propor novos sistemas de integração das estruturas de poder entre o Município e o Estado”, atividades essas de seu interesse por “vincularem Direito Constitucional e Urbanístico” (HERKENHOFF, 2005, p. 4).

O período ditatorial não era, obviamente, nada favorável a esse tipo de reflexão. Os órgãos de segurança do regime levantaram

logo a suspeita de veiculação de ideias socialistas ou de oposição às determinações emanadas do poder, sem contar que essa atuação se somava à de professor de Direito Constitucional, justamente na época em que ocorria a promulgação da nova Constituição brasileira pelo governo militar, em 1967. Entretanto, em razão de ele não participar de ações ou de eventos que atestassem o seu engajamento político, livrou-se de ser perseguido ou importunado pelo regime, mas não escapou ileso da repressão, considerando que teve decretada a sua demissão do referido cargo público.

Esse episódio contribuiu para que o jovem advogado tomasse outra importante decisão que mudaria inteiramente os seus rumos profissionais: com mais tempo disponível, ampliou o investimento na experiência criativa, além de empreender mais frequentemente o trânsito por museus e galerias do Rio de Janeiro, aguçando ainda mais a vontade de perseverar na carreira artística. Frequentou o ateliê do pintor Ivan Serpa e passou a ter aulas, entre 1970 e 1972, com esse artista/professor, que marcaria profundamente sua formação e compreensão do universo artístico. Além de estimular a liberdade criativa, o mestre lhe indicava leituras, fomentava a discussão de alguns significativos textos de história da arte e incentivava o jovem a investir e perseverar na carreira. Não menos significativo foi o contato travado com

Hélio Oiticica em um curso ministrado por Frederico Moraes, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, artista que impressionou de imediato o capixaba, por suas arrojadas proposições e efervescente pensamento criativo (HERKENHOFF, 2005, p. 2).

A GÊNESE DE UM OUSADO PROJETO CRIATIVO

A carreira artística de Paulo Herkenhoff desabrocharia, como citado, no início da década de 1970, com a participação em mostras e salões, ainda como aluno de Ivan Serpa. Os desenhos e colagens enviados aos diferentes eventos cariocas encontraram imediata receptividade da crítica, e com eles o jovem artista conquistou algumas significativas premiações. No “Salão Universitário” da PUC (cf. ARTE..., 1971, n.p.) (prêmio em dinheiro pelo conjunto de três desenhos); no “Salão de Verão”, promovido pelo *Jornal do Brasil* (referência especial do júri); na coletiva “Valores Novos”, na Galeria do IBEU (Prêmio Aquisição) e na “VII Jovem Arte Contemporânea” (Prêmio aquisição), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), todos em 1973.

Tal reconhecimento não faria com que o jovem se acomodasse. Ao se desvincular de Ivan Serpa, ele encerrava também o breve

ciclo criativo de desenhista, passando a diversificar os meios, suportes e linguagens. Realizou a primeira mostra individual na Central de Arte Contemporânea (Rua Montenegro, RJ), na qual apresentou livros ou álbuns de artista contendo recortes de manchetes, fotografias, mensagens encontradas em jornais que se misturavam com desenhos de sua autoria. Nomeados pelo autor de “documentação de acontecimentos” e “(re) diagramações” (1974), esses trabalhos faziam parte de uma série de proposições de caráter conceitualista, iniciada com a reprogramação ou recodificação dos desenhos que ele havia exposto anteriormente, mas ao associá-los, então, a outros materiais, criava com eles proposições de caráter híbrido.

Na mesma época, Herkenhoff aproximou-se de Anna Bella Geiger (de quem recebeu também importantes ensinamentos, mesmo que durante curto período) e de Fernando Cocchiarale, formando com eles a geração pioneira na produção de videoarte e Super 8 no Brasil, além de terem participado da emblemática exposição “Prospectiva/74”. Essa mostra internacional realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, organizada por Walter Zanini com a curadoria de Julio Plaza, objetivou “trazer ao público uma ampla visão de linguagens, resultante dos novos media”

(HERKENHOFF, 2005, p. 2). Participaram do evento 110 artistas de várias partes do mundo, dos quais apenas 30 eram brasileiros.

O crítico Roberto Pontual destacava a importância da exposição, pelo “espectro variado e atualizado de abordagens críticas” e o amplo emprego das tecnologias na arte, “manifestações que substituíam o objeto pelo conceito, a obra pronta pelos processos (...), tal como ocorreu na mostra ‘Quando as atitudes viram forma’, em 1969”, realizada em Berna com a curadoria de Harald Szeemann (PONTUAL, 1974, p. 2). O crítico ressaltava, ainda, as diferentes formas de “interferência no circuito de comunicação e a instauração de uma nova escrita, muitas vezes ilegível, com ou sobre a escrita impressa”. Situava nesse naipe de linguagens vários artistas estrangeiros e apenas um brasileiro: Paulo Herkenhoff. Este participou da “Prospectiva/74” com um conjunto de trabalhos denominado *Baby Food* (1973), em que mesclou desenhos a crayon, recortes de jornal e tecido sobre suportes de papel (e que integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP). O artista manifestava, então, interesse pelas inusitadas propostas e performances realizadas por Antonio Manuel e Artur Barrio. Chegou mesmo a homenagear o primeiro, em suas próprias performances, apropriando-se,

simbolicamente, de reproduções de trabalhos de Manuel, que, em razão de seu teor político, haviam sido censurados e recusados pelo MAM carioca, assunto mais detalhado adiante.

Indagado por alguns críticos sobre a adoção do jornal em suas proposições conceitualistas, Herkenhoff observou algumas vezes que o jornal fez parte efetiva e afetiva de sua vida desde muito pequeno, quando a família se transferiu temporariamente para o Rio de Janeiro, e ele se intrigava em ver o pai todas as manhãs passar longo tempo concentrado na leitura do *Correio da Manhã* (RJ). Movido pela curiosidade, se apossava do periódico, tão logo o genitor o abandonava, e detinha-se a olhar as imagens e a tentar decifrar o significado visando entender o que teriam de tão importantes aqueles códigos ali impressos, experiência que, segundo o artista, foi bastante positiva, pois aprendeu a ler sozinho e precocemente (HERKENHOFF, 2005, p. 2).

Quando o jovem decidiu seguir a carreira artística muitos anos depois, transforma as páginas dos periódicos na matéria-prima e na linguagem vital de seu trabalho expressivo, confirmando que o interesse pelos jornais nunca se dissipou. Interfere e modifica as manchetes e as imagens de jornais sensacionalistas, mediante inclusão, deslocamento ou supressão de letras e palavras com

a finalidade de (re) significá-las e reinseri-las em novos contextos e situações por ele propostos. Insere tarjas pretas nos olhos e mordanças nas bocas das fotos de figuras humanas publicadas na imprensa, recorrendo a diferentes materiais; desenha biquínis e outros adereços em fotos de mulheres nuas para se referir à censura. Gera, assim, inúmeras propostas experimentais, dotadas de forte teor crítico para parodiar a violência e expressar a sua desaprovação ao cerceamento da liberdade individual e à interferência na expressão artística e nos meios de comunicação.

O rápido reconhecimento da produção do jovem artista logo se confirma, com as participações nas Bienais de Veneza e de Paris, ainda na década de 1970. O gênero de propostas conceituais que então elaborava não lhe assegurava a sobrevivência, considerando que essas poéticas, na época, não se destinavam ao mercado, nem eram aceitas por ele. Tal realidade exigia que ele continuasse dividido entre a produção artística, as aulas de Direito e o trabalho em um escritório de advocacia, que, dada a sua experiência no meio, confiava-lhe os processos e contratos formalizados com museus e fundações de arte (HERKENHOFF, 2005, p. 6-7).

Se o trânsito que Herkenhoff empreendeu, desde muito jovem, por museus e galerias cariocas e por espaços culturais

de centros hegemônicos internacionais, bem como a leitura frequente de bibliografia sobre arte contemporânea, contribuiriam para a formulação e consolidação do pensamento do jovem capixaba, não menos significativo foi o diálogo que estabeleceu com a obra e os escritos de artistas emblemáticos, como Joseph Kosuth e Joseph Beuys. Este último tornou-se, inclusive, importante referência para a praxe e a linguagem expressiva do brasileiro. A sintonia com o pensamento revolucionário do artista alemão desvela-se facilmente na aproximação entre arte e vida, no interesse pelas práticas conceitualistas ou por um conceito ampliado de arte, em oposição às gramáticas e processos artísticos tradicionais, no desprezo pelas gramáticas representativas que privilegiam o olhar e a contemplação passiva, na compreensão da arte como atividade política e na afirmação de que o conceito de “arte pela arte estava morto”. O brasileiro também chegaria a afirmar que competia à nova geração, da qual ele fazia parte, “dessacralizar a arte, o artista, a crítica e o museu, para que a arte possa interessar a um número cada vez maior de pessoas” (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6-7). Investiu, assim, em proposições que lhe permitiam mostrar o contexto político “e a vida brasileira”, o que, segundo ele, não significava produzir

arte de temas brasileiros, mas encontrar maneiras de ampliar “o diálogo e o entendimento” dessa nova realidade, distanciando-se das fórmulas e linguagens “voltadas para padrões importados” (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6-7).

AS PROPOSIÇÕES CRIATIVAS: REEDIÇÃO DA ANTROPOFAGIA?

Em 1975, Joseph Beuys passou alguns dias em Nova York, acompanhando a montagem e a abertura da sua exposição individual, denominada “Directional Forces”, que iria ocupar o espaço de duas galerias – a de Ronald Feldman (Madison Avenue) e a de René Block (no Soho), sendo que no ano anterior o artista realizara, na inauguração da última galeria, a conhecida ação performática *I Like America and America Likes Me*, evento em que enfrentou um coioote selvagem.

A nova exposição do artista alemão consistia em uma instalação composta de pôsteres fotográficos ou cartazes, múltiplos e quadros-negros, conteúdo diagramas, frases, textos escritos e anotações feitas por ele a giz. Parte desses quadros-negros foi instalada sobre cavaletes de pintura, distribuídos pelo espaço expositivo, e outra parcela foi empilhada ou espalhada no chão,

nas duas galerias. As referidas anotações haviam sido feitas durante palestras, debates e entrevistas que Beuys promovia com e para o público, em que reafirmava a vocação de professor, ao buscar explicar o conceito de “arte total” por ele formulado, o papel transformador e revolucionário da arte na formação da consciência do sujeito e sua contribuição para esfacelar a “estrutura repressora do organismo social” (BEUYS apud TISDAL, 1998, p. 269, tradução nossa). Segundo Voigt, o artista interpretou conceitos extraídos dos escritos do filósofo Friedrich Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, buscando em *Grande razão do corpo e Diretriz do Corpo* a base para explicar seu próprio processo criativo – escultórico e performático –, bem como os conceitos de “autodeterminação” e de “autossuperação”, ingredientes fundamentais para o desenvolvimento “de um novo tipo de consciência humana”. Todavia, o teórico observa que a aproximação ou possível influência das ideias de Nietzsche sobre Beuys precisa ser entendida de maneira indireta e particular ou não literal: primeiro, pela distância que separa a atuação e a vida de ambos, segundo, porque “Beuys não escreveu ensaios refletindo sobre Nietzsche”, sendo que as referências ao filósofo aparecem dispersas em “comentários individuais, observações e explicações em entrevistas e em escritos”, produzidos ao longo de sua trajetória,

e reunidos e “disponibilizados pela primeira vez no livro que o próprio Voigt publicou em 2016” (VOIGT, 2019, n.p., tradução nossa).

Entre os pôsteres exibidos por Beuys nas paredes da referida galeria estava *Ohne Rosen tun wir's nicht* (“sem rosas nada faremos”), sendo que os múltiplos foram instalados sobre pequenas mesas. Entre esses últimos destacava-se *Eine Rose für die direkte Demokratie* (“uma rosa pela democracia direta”), que consistia em uma singela rosa vermelha, de longo caule, posicionada em um vaso tubular de vidro conhecido como “solitário”, contendo em toda a extensão cilíndrica o nome do múltiplo, com as palavras escritas em espiral. A rosa deveria ser trocada, diariamente, para que mantivesse sua beleza e parecesse viva, o que remetia, simbolicamente, tanto à ideia de transformação e de perpetuação da vida quanto à evolução ou ao dinamismo social, como propalava Beuys em suas conferências.

Ao se certificar de que o artista alemão estaria presente na abertura da supracitada exposição, na Galeria René Block, em Nova York, onde também discutiria com o público sua proposta de arte conceitual, e ao final do discurso responderia a perguntas formuladas pelos presentes, Herkenhoff, que se encontrava, então, estudando naquela cidade, dirigiu-se à galeria na companhia dos colegas Anna Bella Geiger, Regina Vater

e Alberto Ribas, para participar do evento. Nessa oportunidade, o brasileiro teria comido uma pétala de uma rosa vermelha do emblemático múltiplo, *Rose für die direkte Demokratie* e, após o ato subversivo, deixou-se fotografar ao lado de Beuys. Essa ação performática que o próprio brasileiro nomeou de *Retrato como artista subdesenvolvido* foi registrada pela fotógrafa e jornalista americana Beatriz Schiller, ali presente. A rosa vermelha recém-colhida, além de símbolo da Social-Democracia alemã (o mais antigo partido alemão, cujos integrantes foram perseguidos pelo nazismo, presos, torturados e mortos), prestava especial homenagem à ativista e militante polonesa Rosa de Luxemburgo – nascida Rosalia Luksenburg –, conhecida como “a rosa vermelha do socialismo”, uma das vítimas dos nazistas.

A relação do artista alemão com a natureza deu-se na infância e ganhou consistência em suas ações criativas, em que defendeu a causa da preservação ambiental – muito antes de o assunto integrar as pautas dos ativistas de todo o mundo –, conclamando a necessidade de um desenvolvimento sustentável, pautado no equilíbrio entre economia e ecologia, e na diminuição do impacto do crescimento econômico sobre os ecossistemas, para assegurar a sobrevivência e o futuro da humanidade. Entre outras ações com esse objetivo,

propôs o plantio de sete mil pés de carvalho na cidade de Kassel, na Alemanha, durante sua participação da Documenta 7, em 1982. Essa proposição, além de fortes implicações políticas e ambientais, tornou-se também projeto de vida e sua maior “escultura social”. A cidade alemã foi escolhida pelo artista para o desenvolvimento da proposta por ter sido inteiramente destruída durante a II Guerra, inclusive sua vegetação. O artista elegeu o carvalho como símbolo desse projeto por sua longevidade e pelas grandes dimensões que a árvore pode atingir, o que a tornou metáfora da resistência e da força moral em muitos países, inclusive na Alemanha. Mas, segundo Harlan (2010, p. 27-29), “Beuys vê a planta, tal como Rudolf Steiner a apresenta, como algo entre o céu e a terra, o sol e a terra, a luz e a gravidade (...)”, sendo que o plantio dos carvalhos equivalia a “transformar a cidade em um organismo vivo”, para apagar, simbolicamente, a memória trágica do nazismo. Quando da morte do artista, em 1986, o plantio ainda não estava concluído, o que ocorreu no ano seguinte, por ocasião da Documenta VIII, com a contribuição de colaboradores de diferentes localidades alemãs, entre eles os ex-alunos do proponente.

Segundo Beuys, a união de todos em defesa da natureza era um projeto tanto artístico quanto político, que não implicava

simplesmente o uso da razão, nem a criação de objetos artísticos, mas mobilizar todas as esferas da vida e da atividade humana, inclusive a ciência. Seria por meio do poder político da arte que se daria a transformação do homem e da sociedade, embora o artista reconhecesse que a arte atinja as pessoas de diferentes maneiras, dependendo da sensibilidade de cada indivíduo. A prevalência da razão afastou o homem da natureza e, segundo o artista, gerou também decadência, desamor, ganância, exploração desenfreada dos recursos naturais, atrocidade e destruição pelas guerras, reflexão que parece ter sido inspirada em *Assim falou Zaratustra*, obra em que Nietzsche defendeu a necessidade de o homem voltar a se aproximar da natureza, para respeitá-la e nela viver em harmonia.

Em seus discursos utópicos, o artista ressaltava que a verdadeira revolução deveria ser feita com rosas e com ações pacifistas, e não com o uso de armas, ou seja, a “revolução que Beuys anuncia na arte não tem o caráter violento das revoluções históricas”. Basta que as pessoas usem seu “próprio poder”, desde que tenham consciência da força que possuem, para mudar qualquer situação, pela capacidade criativa e pela prática artística, porque, afinal, “a revolução somos nós” (D’AVOSSA, 2010, p. 12-13).

A ideia de que a beleza estética podia ser apreciada não apenas nas artes, mas em todos os domínios: na sabedoria que leva à cura de uma doença, no preparo dos alimentos, na suavidade do perfume, beleza e perfeita harmonia das pétalas de uma rosa. Por esse viés, entende-se também o significado de o artista impregnar os ambientes onde realizava suas ações de odores naturais, para criar uma atmosfera envolvente, elevada ou quase sagrada.

Assim, o ato de digerir a rosa por Herkenhoff correspondia a uma troca simbólica, em que a energia da matéria purificava e emancipava o espírito, promovendo uma transformação do indivíduo, aproximando-o da natureza e de “outra visão de mundo” (BEUYS apud SCHILLER, 1975, p. 4). Tal ação não deixava de ser, portanto, um rito de purificação ou de passagem, ou uma espécie de conexão entre natureza e espírito, dualidade que traz à baila algumas antinomias: objetividade e subjetividade, materialidade e imaterialidade, vontade e decisão, liberdade e submissão. Com essa tomada de posição consciente, o artista metaforizava importante premissa de Beuys: sem vontade e liberdade para agir, todas as propostas de mudança social ou artística se tornam inócuas ou sem importância, pois, “mudar por mudar não basta” (apud SCHILLER, 1975, p. 4). Comer a pétala dessa rosa/obra

traduzia, ainda, a vontade do brasileiro de interagir e dialogar com o que não é “meu”, ou seja, com a cultura ou a obra do outro, pelo viés da “alteridade”, como propõem Rocha e Ruffinelli (2011).

Se essa ação transgressora e simbólica não deixava de fazer referência, em algum sentido, ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, de 1928, o diálogo que ele estabeleceu entre sua/minha cultura e a cultura do outro tinha um viés renovado. Ela traduzia a consciência de que “eu” existo em contato ou em interação com o “outro”, o que imbrica, portanto, nessa ação uma atitude política ou um gesto descolonizador, posicionamento que o artista brasileiro nomeou de “a antropofagia da própria arte” e de “página da minha autobiografia” (HERKENHOFF apud BITTENCOUT, 1975, p. 6). Curiosamente, na década de 1970, a antropofagia era reeditada de diferentes maneiras pelos artistas brasileiros, que talvez em decorrência da realidade política que atravessava o país voltavam-se para “questões mais atuais que envolvem o processo criador no mundo e no Brasil”, o que o crítico Roberto Pontual notava ser uma tendência entre artistas plásticos de alguns estados e também no cinema que, dada a vontade de superar “determinada vivência do momento brasileiro (...), até a defesa *antropofágica* contra o assédio inevitável do exterior da metrópole

aberta e cosmopolita”, formalizam uma espécie de “ponte entre o primitivo e o contemporâneo (...)” (PONTUAL, 1974, p. 5).

Herkenhoff reafirmava, assim, seus pressupostos de que a arte deixara de ser entendida como objeto puro, único, autoral, estático, dado à contemplação individual, como se fizesse parte de “uma cultura não contaminada”. Precisava ser algo vivo, dinâmico e compartilhado com o outro, ganhando, assim, novos sentidos mediante a interação transformadora do interlocutor ativo, tornando-se “arte-revelação” (HERKENHOFF apud BITTENCOUT, 1975, p. 6).

A PERSEVERANÇA NAS PRÁTICAS CONCEITUALISTAS E A RECORRÊNCIA À TECNOLOGIA

Pouco depois de retornar, ao Brasil Herkenhoff iniciava a produção de vídeos, com os quais participou da exposição “Arte Experimental”, na Galeria da Maison de France, em novembro de 1975, especializada em exibir a produção de trabalhos em suportes tecnológicos (PONTUAL, 1975a, p. 2).

Elabora também uma série de desenhos/colagens, em que utiliza e recria os registros da referida ação performática realizada em Nova York, para apresentação na Sala de Arte Experimental

do MAM carioca, em dezembro de 1975, com destaque para a fotografia posando ao lado de Beuys, na referida galeria René Block (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 2006, p. 386). Denominada ironicamente pelo artista de “Exposição da arte”, a mostra desconcerta a crítica, tal como a maioria dos eventos e proposições apresentados nessa mesma sala por outros jovens artistas conceitualistas que ali expuseram. Participam também da mostra inusitadas proposições, cuja referência era o noticiário dos jornais, em que se confirmava o antigo interesse do artista por tal dispositivo. Para o artista, a recorrência aos jornais não significava que ele se espriava exclusivamente “na memória”, mas colocava-se como “instrumento de uma arqueologia do presente” e possibilidade de questionar o “próprio meio ambiente físico e social e o sistema de arte” (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 2006, p. 386). Entre os trabalhos expostos havia quatro álbuns/livros constituídos de recortes de jornais, objetos inusitados, elaborados com materiais diversos, fotografias e prospectos da cidade de Nova York, dispostos sobre uma mesa/vitrina de tampo de vidro.

Além dessas proposições díspares, confeccionadas previamente pelo autor com materiais efêmeros e detritos, participaram também da mostra recortes extraídos dos noticiários

e manchetes de capa dos jornais cariocas, com os quais elaborou um processo criativo *in progress*, que consistiu na realização de ações performáticas no próprio espaço onde ocorria a exposição. O performer era o artista, que se exibia diante do público presente, praticando ações que eram concomitantemente documentadas em videoteipe e em seguida projetadas, como parte integrante da mostra. Em uma dessas performances, Herkenhoff promovia um evento também de conotação antropofágica, que consistia em rasgar, mastigar e engolir partes de uma página de jornal da série *Clandestinas*, surrupiada da exposição de Antonio Manuel, realizada simultaneamente na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

Com tais proposições experimentais, que punham em xeque a aura do objeto artístico e a ideia de arte para o mercado, Herkenhoff se propunha a ativar a percepção e a reflexão do público sobre a vida sociopolítica e cultural do país. No texto do catálogo, o próprio artista mencionava tais pressupostos, e referia-se à mostra como “exercício metalinguístico e preocupação histórica do ato de comunicar a arte”, além de meio de refutar o “sistema de arte, usando como discurso interno a própria linguagem da arte” (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 2006, p. 386).

Dedicou a “Exposição da arte” ao pintor amador Domingos Junior Rodrigues da Silva, preso por falsa denúncia à polícia do Rio de Janeiro, em agosto de 1975, afirmando ter sido sequestrado. Esse autossequestro era, na verdade, uma estratégia publicitária para chamar a atenção para suas telas de ingênuas paisagens, que o tal artista havia enviado à Bienal de São Paulo e foram recusadas.

Se não deixa de causar estranheza o fato de Paulo Herkenhoff se mostrar solidário com a história desse pintor autodidata, cuja linguagem artística se mostrava diametralmente oposta à que ele próprio professava, ainda mais curioso é o fato de decidir homenageá-lo, em sua primeira mostra individual. Essa manifestação de solidariedade e alteridade do capixaba talvez nos permita aventar a seguinte hipótese: a homenagem era uma maneira de ironizar os salões de arte e a Bienal Internacional de São Paulo pelo caráter seletivo, judicativo e excludente. Até porque, a prática adotada pelo sistema artístico de selecionar determinados artistas em detrimento de outros era confrontada com a ideia de que “todos os indivíduos são artistas em potencial”, postulada por Joseph Beuys e igualmente defendida por Herkenhoff. A atitude adotada pelo capixaba não deixava de fazer referência à necessidade de “dessacralizar a arte, a crítica e o museu”, rompendo com o antigo antagonismo entre

arte popular e erudita, alta e baixa cultura, oposições essas que têm o propósito de “mostrar claramente a polaridade entre uma arte feita em regiões subdesenvolvidas e o mundo superdesenvolvido” (BITTENCOURT, 1975, p. 6). Entretanto, a estratégia de levar para a exposição os jornais que publicaram em suas páginas o ato delituoso e a consequente reclusão do pintor amador e utilizá-los nas suas performances, denominadas *Judge Metes Out a Written Punishment to Offenders* (“juiz aplicou aos infratores punição escrita”) e *Sobremesa*, realizadas por ele na abertura de sua própria exposição, tinha outro antecedente. Baseou-se em um episódio lido por Paulo Herkenhoff na primeira página do *The New York Times* (em 20 de fevereiro de 1975), em que um juiz da corte americana aplicou uma inusitada pena a uma artista que chegou atrasada ao tribunal para depor em uma audiência. Ameaçada inicialmente de prisão, o juiz acabou por converter a pena na obrigatoriedade de a ré escrever três mil vezes a frase: “I will appear in court” (“comparecerei ao tribunal”), sendo que a entrega da redação deveria ser feita na data remarcada para comparecer à audiência, e no caso de descumprimento, ela seria enviada à prisão. As performances sobre os dois episódios foram registradas em videotape e projetadas diariamente até o encerramento da exposição.

Na primeira delas o artista parodiava a referida sentença aplicada pelo juiz americano e o delito cometido pelo referido pintor amador, escrevendo de próprio punho três mil vezes a supracitada frase sobre a superfície de uma enorme tela branca. Ao término da ação performativa, essas escrituras foram integradas à “Exposição da arte”, figurando ao lado da última pintura executada pelo citado pintor, Domingos Junior Rodrigues da Silva, antes de ter simulado o desvairado atentado subversivo, pelo qual foi encarcerado. Segundo Bittencourt (1975, p. 6), por meio dessa ação o artista ironizava a “grandiloquência e a sacralidade com que costumamos envolver o ato de produzir arte e os seus resultados”, o que conduz a “diferentes níveis de fetichização.

A segunda ação performática, denominada *Sobremesa*, foi registrada em videoteipe e exibida em um aparelho de televisão, juntamente com outras duas ações realizadas por ele anteriormente: *Fartura* e *Jejum* completavam a emblemática tríade *Estômago embrulhado*, em que Herkenhoff homenageava o pintor Ivan Serpa, seu ex-professor e amigo, falecido alguns dias antes da inauguração da mostra. Além de terem sido exibidas na Maison de France e no MAM/RJ, *Fartura* e *Jejum* foram apresentadas, também em 1975, na mostra internacional de vídeo realizada no Centro de Arte Y Comunicación (CAYC), em Buenos Aires.

Em *Sobremesa*, o artista posicionava-se na frente da câmera mastigando uma página de jornal que estampava a manchete “Pintor ensina Deus a pintar”, pertencente à série *Super Jornais - Clandestina*, que havia sido inserida subversivamente por Antonio Manuel – autor do trabalho e também ex-aluno de Serpa – na edição de *O Jornal* de 29 de maio de 1973 e que foi previamente censurada e proibida pelo MAM carioca, onde o artista tinha uma individual agendada, por temor de problemas com os militares em razão do teor político das obras. O capixaba completava assim a trilogia: arte/informação/comunicação, a que muitas vezes o artista se referiu como sendo o propósito fundamental de suas experimentações conceitualistas.

No álbum/livro *Lauda*, que integrava a mostra, Herkenhoff colocou em ordem alfabético/numérica as palavras e os números de uma página do Caderno B do *Jornal do Brasil* (do dia 28 de dezembro e 1974), atitude que, segundo o artista, equivalia a “desempenhar a própria notícia tomada, como comportamento *ready made* ou capaz de influir o leitor” (BITTENCOURT, 1975b, p. 6).

Em outro álbum de recortes, *Operações plásticas* ou *Artimanhas visuais*, fazia interferências críticas, ao propor o “realinhamento e releitura de um conjunto de fatos” extraídos de 11 jornais diferentes,

todos editados em 1975, fatos esses que, segundo o autor, apesar de sua importância, passaram despercebidos à maioria dos leitores, como a assinatura do acordo nuclear entre Brasil e Alemanha e a morte do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI em São Paulo. Promovia, ainda, o que chamou de “transformações, diferentes situações, apropriações, operações plásticas e artimanhas visuais, interferindo sobre imagens e fotografias de pessoas” encontradas nas páginas desses jornais (HERKENHOF, 1975, n.p.).

No álbum *Museu ausente*, reuniu fotografias de museus que tiveram obras roubadas, noticiários de jornais sobre tais roubos, além do livro de *Ouro de doadores de obras*, que constava em recortes de fotos de ladrões. Em uma das fotografias da mostra, abriu um orifício/visor através do qual se podia visualizar a reserva técnica do MAM, instituição promotora da exposição, como se cada espectador vigiasse o museu, para impedir que obras de seu acervo fossem roubadas.

O quarto e último álbum/catálogo, denominado *Coleção privada*, era a única proposta da mostra em que o artista não recorreu a notícias publicadas em jornais. Fazia referência a diferentes conceitos de arte e processos criativos por meio de fragmentos

de obras de nome internacionais admirados pelo brasileiro: George Segal, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci, Nam June Paik, Carl Andre, entre outros, o que o artista afirmaria “tratar-se de antropofagia ao nível da própria arte” (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 7).

Em *Pocket New York*, Herkenhoff assumia o papel de *collector* colocando em uma vitrina uma caixa, aberta, contendo 235 fotografias de obras de arte, recortes de imagens e manchetes de jornais, fragmentos extraídos de monumentos, edifícios históricos e de plantas, entre outros materiais, apropriados por ele em diferentes locais públicos e instituições de Nova York, entre 1974-1975. Apresentou também registros das amostras coletadas sendo embrulhadas e devidamente identificadas e catalogadas por ele, antes de serem trasladadas para o Rio de Janeiro. Referia-se, assim, ironicamente ao vandalismo, ao saque e à espoliação de bens culturais e recursos naturais em regiões economicamente pobres para integrarem instituições culturais e o mercado de países hegemônicos. O artista chamava atenção para essa prática comum no mundo moderno, invertendo, irônica e metaforicamente, a rota de transferência de bens simbólicos. Essa junção de elementos

dísparos remetia aos antigos “gabinetes de curiosidades”, que deram origem aos museus modernos, e à ideia de arte como arquivo, conceito que iria se firmar como prática artística contemporânea, alguns anos depois. Herkenhoff chegou a afirmar na época que com esse material banal, precário e descartável objetivava “questionar a sensibilidade vigente” e propor “a aproximação entre pessoas de diferentes níveis sociais”, o que na vida diária seria impossível de ocorrer (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 7).

O caráter inusitado de apropriação e emprego de materiais pobres, como os jornais, se por um lado parecia remeter à praxe de Beuys, também era utilizado por outros artistas locais, a exemplo do já citado Antonio Manuel. Com esse gênero de proposições, o artista desviava o olhar da censura, certo de que não eram familiares aos agentes dos órgãos de repressão militar. Tal estratégia parece ter realmente contribuído para isentá-lo de repressão ou da acusação de desrespeito ao poder instituído, considerando não haver registro de que o mesmo tenha sofrido advertência ou ameaça de retirada de trabalhos de sua autoria das exposições por ele realizadas (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 7).

Ao fazer – alguns meses depois de encerrada essa mostra no MAM – um retrospecto do panorama artístico carioca mais

significativo da primeira metade dos anos de 1970, o crítico Roberto Pontual destacou o amplo domínio das práticas experimentais e afirmou que, no entanto, as novas linguagens continuavam suscitando estranhamento e desconfiança por parte do público e de parte de seus próprios colegas de profissão. Isso fez com que o crítico discorresse de maneira didática sobre tais linguagens, a começar pelo próprio conceito de arte experimental, com o intuito de dirimir os ataques dirigidos frequentemente às novas proposições artísticas:

Não se pense ser imediata e pacífica a definição de *experimental*. Ela supõe certa margem de dúvida, momento transitório entre o espírito de pesquisa inerente a toda manifestação artística que se pretenda viva e uma postura experimental verdadeiramente impositiva, marcada desde dentro pela intenção de encarar na raiz e com visão crítica o ato criador. Isto é, não basta experimentar para ser experimental. Esta última situação carece de um ponto de partida específico, geralmente encontrável entre aqueles artistas interessados em estabelecer o confronto de sua linguagem com o contexto maior, cultural e social, em que ela se insere. (PONTUAL, 1976, p. 2)

Pontual ressaltava, na mesma matéria, a contribuição e o investimento do Museu de Arte Moderna, ao criar, em 1975, um “programa-piloto” destinado a incentivar tais práticas e

a “fornecer os elementos para análise e o encaminhamento de um plano mais preciso, talvez já em 1976”. Observava ainda o crítico que a instituição já havia oferecido ao público, até então, 11 mostras individuais de caráter experimental, que geraram “um estado de ebulição, onde antes quase que só havia marasmo”. Como um desses expoentes, mencionava a supracitada mostra ali realizada alguns meses antes por Paulo Herkenhoff, e afirmava ter sido uma das “que melhor encaminharam uma definição eficaz do termo experimental” e aquela que revelou mais uma “capacidade extra”:

(a) de situar com precisão, e sinteticamente, certos caminhos atuais de que está se servindo a arte brasileira de base crítica, lado a lado com as manifestações contemporâneas no circuito internacional (...). E o fizeram em termos promissores e autônomos, sabendo adequar o que está na ordem do dia fora daqui, com aquilo que nos diz, de fato e de imediato, respeito (PONTUAL, 1976, p. 2).

Se o crítico procurava com seu discurso defender o espaço institucional que ele próprio coordenava no MAM, discorrendo com desenvoltura sobre as práticas experimentais ali expostas, a maioria dos congêneres não escondia a dificuldade de lidar com as novas poéticas, manifestando-lhes completa aversão. Essa dificuldade se confirmava na inconsistência dos discursos

e na maneira equivocada com que alguns críticos se referiram aos trabalhos que ali apresentara o jovem artista capixaba, chamando-os, ironicamente, de manifestações “niilistas” e de “abandono da criatividade”. Contrafeito com as reações, o expositor afirmou que tal posicionamento apenas atestava a “pobreza da crítica de arte no Brasil” e a dificuldade que mostrava em abrir-se às novas linguagens:

O importante é a participação na vida, em todos os níveis da sociedade. Buscar uma arte de interferência na cultura brasileira e não permanecer voltado para padrões importados. Essa é a base da arte experimental. Hoje, o que há é uma tentativa de criar uma cultura nacional, que não seja só de temas nacionais,

O que mais parece irritar o sistema de arte diante dessa experimentação é que seus autores não querem mais a simples complacência, mas mostrar uma nova realidade, que amplie o diálogo e o entendimento (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6).

A incompreensão da crítica não faria o artista desistir de seus propósitos, nem dirimir a ousadia de suas práticas conceitualistas, por meio das quais manteve-se fazendo referência à antropofagia, enquanto processo que se abre ao diálogo, à assimilação, hibridização e descolonização, citando-a, de diferentes maneiras, em seu fazer criativo e nas emblemáticas exposições que organizaria anos depois.

Uma das mais marcantes e inusitadas foi a curadoria geral da XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998), evento que, embora tivesse o título “Um e/entre outros/s”, acabaria se tornando mais conhecido como a Bienal da Antropofagia, confirmando, assim, a persistência desse conceito no ideário do artista, visto não mais pelo viés eurocêntrico, mas dentro da perspectiva de um mundo globalizado, ao pôr em diálogo obras de artistas de diferentes tempos e latitudes.

Poucos meses depois da exposição no MAM carioca, Herkenhoff realizou outra individual, em 1976, denominada “Três anos depois”, nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, cuja proposta visava a redimensionar e tensionar as noções de tempo e de memória. Essa instalação reuniu um pasticho de manchetes extraídas de 170 jornais, publicados em várias regiões do Brasil e em 55 países em 30 de agosto de 1973, data do aniversário do irmão do artista e da abertura da exposição. O objetivo da recolha de periódicos era entender como cada país formulava e veiculava determinado assunto e, igualmente, como uma mesma notícia era tratada nos distintos jornais cariocas que circularam no dia da abertura da mostra. O título da mostra fazia referência ao fato de o artista ter solicitado o envio dos jornais,

três anos antes da realização da mostra, mediante solicitação de ajuda a instituições brasileiras e de outros países, embora alguns, a exemplo da China e Japão, tivessem ignorado o pedido, não lhe enviando nenhum periódico.

A mostra foi articulada em quatro eixos temáticos: “Acesso” (fotos de pessoas comprando jornais); “Arqueologia” (lote de 48 jornais editados em diferentes cidades brasileiras nos últimos três anos e no exterior); “Carta de fluxos” (fotos de garrafas lançadas ao mar, contendo folhas de jornais da América Latina) e “Memória” (cinzas de jornais queimados). Os três primeiros núcleos foram instalados na suntuosa sala de jantar da residência que pertenceu à família Besanzoni Lage – com o piso de mármore e as paredes forradas de madeira de carvalho lavrada – e consistiam na instalação de alinhamentos de páginas de periódicos de diferentes países que pendiam do teto, balouçando como móveis o panorama de notícias e acontecimentos do mundo moderno (cf. BITTENCOURT, 1976, p. 11). Entretanto, pela altura do pé direito, as páginas pendentes do teto produziam um movimento farfalhante e um emaranhado visual que praticamente inviabilizava a leitura dos textos e a visualização das imagens. Em meio a esse cenário caótico, o artista acrescentou um livro com pequenas fotografias retiradas de jornais e de outros

trabalhos de sua autoria, o qual foi ironicamente posicionado à altura dos olhos dos interlocutores, sobre um cavalete de pintura. Todavia, a variedade, o caráter fragmentário e as diminutas proporções das imagens, dificultavam o processo comunicacional, confundindo ou tornando imprecisa a memória dos seus potenciais leitores. Margeando esse ambiente foram colocados bancos/arcas/sarcófagos forrados com as edições de três jornais que haviam sido fechados, por falência ou por determinação do governo militar, o que significava que estavam mortos. Constavam, ainda, na instalação vasilhas contendo as cinzas de jornais queimados com a denominação “*In Memoriam*” (“em memória”) (cf. HERKENHOFF, 1980, n.p.). A mostra causou também grande impacto e gerou inúmeras matérias críticas na imprensa, mas o estranhamento e os embates causados pelas linguagens experimentais se mostrariam mais contidos, ou talvez mais cautelosos, que os emitidos durante os eventos anteriores realizados pelo artista.

No ano seguinte, em 1977, Herkenhoff integrou com outros quatro colegas a representação brasileira na X Bienal de Paris, cuja seleção coube ao uruguaio Angel Kalenberg, então diretor do Museu Nacional de Artes Plásticas de Montevideu, que realizou também a curadoria da sala especial destinada à representação

de jovens artistas latino-americanos no evento internacional. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Roberto Pontual fazia uma análise do conjunto de obras exposto nessa Bienal, observando a falta de unidade entre elas e a predominância de desenhos e pinturas figurativas, que o crítico avaliou como “medianas e boas”, parte das quais tendiam ao realismo fantástico. Lamentava a ausência quase completa de trabalhos experimentais da sala latino-americana, ressaltando que essa tendência predominou entre os cinco brasileiros, que estiveram representados “em pé de igualdade” com o que havia de mais atualizado no restante do evento (PONTUAL, 1977a, p. 6). E ao se referir aos trabalhos individuais de cada artista brasileiro, dava destaque a Herkenhoff, que considerou

(...) o mais explícito, com as suas montagens a partir das primeiras páginas de jornais brasileiros. Investiga como e de que elas são feitas, mergulhando no que há por trás de cada notícia cotidiana. Fotos, manchetes, tipos de letras lhe servem para analisar esse nosso dia a dia de sensacionalismo, violências várias, desperdícios e alienações (PONTUAL, 1977a, p. 6).

O crítico abria espaço, na mesma matéria, para referendar as novas linguagens experimentais, que segundo ele continuavam a ser objeto de críticas, de modo especial o vídeo, mas que no entender

de alguns não eram condizentes com a realidade do país. Pontual queixava-se, ainda, de ser acusado de fazer apologia às gramáticas internacionais, produzidas com a “recorrência a tecnologias sofisticadas e de alto custo”, distantes de nossas possibilidades e de “nossas reais necessidades”. Justificava a sua posição, observando que a nível internacional, o videoteipe já havia “atingido o seu primeiro apogeu”, enquanto entre nós ocorriam ainda suas manifestações iniciais, sendo que a “recusa ao uso dessa nova aparelhagem” representava a “recusa ao progresso”, o “medo de ir em frente” e a sugestão de que “não se deve ir em frente”, o que equivale a “aceitar o nosso subdesenvolvimento, como fatalidade e a preguiça como método” (PONTUAL, 1977a, p. 6).

Com o objetivo de dirimir o desconhecimento e as desconfianças que continuavam a gerar no meio artístico local, quanto ao videoteipe e aos filmes em Super-8, o Museu Nacional de Belas Artes criou, alguns meses antes de inaugurada a Bienal de Paris, o programa “Fim de semana com arte”. Este consistia na realização de exposições efêmeras de artistas que produziram imagens tecnológicas e palestras proferidas pelos artistas pioneiros no uso dessas mídias. Foram convidados para o evento realizado em junho de 1977: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale,

Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Sonia Andrade. Coube aos três primeiros palestrar sobre as “características de vídeo-arte e a utilização dessa ferramenta na produção dos projetos ali expostos”, defendendo-se, assim, “das críticas que as experiências pioneiras vêm sofrendo” (MARA, 1977, p. 33).

No mesmo texto, o articulista destacava a fala de Herkenhoff no evento, afirmando que “o videoteipe significava uma grande simplificação na viabilização de seus projetos”, dada a possibilidade de captar na mesma fita magnética “som e imagem”, além de que os trabalhos “podem ser reproduzidos instantaneamente”. À indagação de que tal produção era elitista pelos altos custos dos equipamentos em uma sociedade pobre, o artista contra-atacava: “Mas se o problema é o preço do material, existe muito mais dinheiro correndo no atelier de um gravador, que tem prensa estrangeira e paga um salário por mês para que uma pessoa copie cem cópias de uma gravura” (MARA, 1977, p. 33).

Nos anos seguintes o artista ainda participaria de outras exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas quais continuou surpreendendo o público e a crítica, que, salvo raras exceções, não escondia sua perplexidade e a dificuldade de refletir, com a devida consistência, sobre as propostas conceituais e algumas geringonças

mecânicas criadas por Herkenhoff com o propósito de provocar a interação e a participação do interlocutor ativo. Indagado sobre tal reação, e se ele considerava que a arte experimental conseguiria manter-se por muito tempo “independente ou à margem do circuito, do marchand e do colecionador”, a resposta do artista, mais que um vaticínio, revelava seu nível de atualização e sintonia com o que se passava no circuito internacional: “Os colecionadores norte-americanos já estão comprando os rascunhos de obras conceituais, por escassez de obras. Como seguimos na trilha das nações industriais, é fatal que um dia chegaremos a esse estágio de ‘desenvolvimento’” (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a carreira artística de Herkenhoff tenha persistido por pouco mais de uma década, nesse curto espaço de tempo ele participou de inúmeras exposições e bienais, no Brasil e no exterior, e realizou individuais no Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória. Restringimo-nos aqui, dada a especificidade do texto, a abordar apenas uma parcela significativa dessa trajetória, que permanece praticamente desconhecida, sendo essa a primeira

pesquisa acadêmica sobre o artista. Encerrou a trajetória artística, para atuar, exclusivamente, como crítico de arte, ensaísta, curador de significativas exposições nacionais e internacionais, criador e gestor de museus e de órgãos públicos. Envolveu-se também na criação de instituições, entre as quais vale citar o Museu de Arte do Espírito Santo, inaugurado em Vitória em dezembro de 1998, e o Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado em 2013, do qual ele foi também o diretor cultural por vários anos.

Para realizar uma produção à margem do mercado de arte, precisou trabalhar em diferentes atividades, que lhe assegurassem a sobrevivência: professor, advogado, redação de textos de Direito e de crítica de arte. Em 1982, realizou a última exposição carioca, denominada “Geometria anárquica e má vontade construtiva nacional e mais nada”, que integrou o projeto ABC - Arte Contemporânea Brasileira, no Pavilhão Vitor Brecheret, no Parque da Catacumba (RJ). Nas propostas apresentadas nessa mostra, o artista lançava a ironia mordaz à inoperância das autoridades cariocas e dirigentes da instituição na reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, destruído por um lamentável incêndio (ocorrido na madrugada de 8 de julho de 1978) que incinerou praticamente todas as obras que se encontravam em exposição. Decorridos quase dois

meses do incêndio e sem que qualquer iniciativa concreta tivesse sido envidada para a restauração do museu, Paulo Herkenhoff e outros artistas se mobilizaram e encabeçaram uma campanha com o objetivo de sensibilizar as autoridades e o público de tal necessidade. A reivindicação dos artistas estendia-se também à exigência de reformulação das diretrizes e gerenciamento da instituição. Propunha, ainda, que após a recuperação da estrutura do museu, o espaço destinado à arte experimental criado em 1975 fosse mantido.

A referida exposição de Herkenhoff foi dividida em vários segmentos: parte deles mostrava proposições a partir de textos e imagens apropriados e recodificados de jornais cariocas, como o “Inventário das formas de censurar”, em que “o artista apresentava marginais sociais, mendigos, crianças, loucos, prostitutas, homossexuais, filhas namoradeiras etc., que saíam nos jornais geralmente nus e com as tradicionais tarjas pretas tapando a genitália e os olhos” (MODERNO, 1980, p. 11).

Nos demais segmentos da mostra, recriou e reeditou trabalhos anteriormente elaborados e apresentados nas exposições realizadas por ele no MAM, no Parque Lage e na Galeria de Arte e Pesquisa as UFES, em Vitória. Entre eles estava *Fantasia do leitor*, em que um dos personagens, Picasso, aparecia agora fantasiado de bombeiro,

numa referência paródica ao fato do incêndio ter destruído duas obras do artista espanhol, pertencentes ao acervo do Museu de Arte Moderna (MODERNO, 1980, p. 11). No texto de apresentação do projeto, o artista referia-se ao sentido que a blague tomava em suas proposições:

O riso deve ser levado a sério. Ou o sério tem medo de ser levado ao riso? A ignorância do significado do riso na teoria do sujeito (em Freud) ou as suas relações com o conhecimento (em Nietzsche e Foucault) levam à equivocada ideologia da seriedade. Recalcar o humor, ou rotulá-lo de qualquer coisa, eis algumas das formas de buscar o poder pela seriedade (HERKENHOFF, 1980, n.p.).

A explicação do artista serviria de base para que alguns associassem a indicação paródica ou o riso que perpassa a poética herkenhoffiana ao chiste freudiano, para quem a graça satírica, o riso e a ironia são maneiras de reagir a ou de transgredir determinadas situações da realidade geradoras de sofrimento, de repressão ou de coerção. Tal percepção autoriza-nos, ainda, a recorrer à reflexão de Bakhtin sobre o riso e a carnavalização, enquanto manifestações que aparecem em diferentes momentos da história humana, em oposição ao tom sério e opressor da “cultura oficial”. Para o teórico russo, o riso, a paródia, o humor, a ironia permitem criar

uma “visão de mundo e das relações humanas totalmente diferentes das oficiais”, isto é, engendra um segundo mundo, ambivalente, ou “um mundo ao revés”, em que a vida humana assume uma feição particular, única e puramente artística, meio esse ao qual recorrem os indivíduos para se “libertarem do medo e das coerções sociais” (BAKHTIN, 1987, p. 3-10), reflexão que encontrava eco na realidade de contradições, terror e medo impostos pela repressão militar, e na crítica bem humorada ou paródica que o artista engendrava em suas proposições conceitualistas para se referir a esse clima sombrio ou aterrorizante.

O citado enredamento quase labiríntico das obras recentes e pregressas que Herkenhoff promoveu nessa exposição, gerando uma espécie de súmula de seu processo criativo, parecia sinalizar para o seu desfecho, considerando que poucos meses depois de encerrar a mostra decidiu retirar-se da cena artística. Afirmava que precisou tomar tal decisão ao aceitar o cargo de diretor do então Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), ligado à Funarte, por reivindicação da própria classe, consciente de que, ao assumir essa função, deveria desempenhá-la com isenção, competência e dinamismo, pois “o fato de ser um artista a ocupar a direção do órgão tornava mais grave o relacionamento com o circuito de arte” (HERKENHOFF apud MORAIS, 1983, p. 25).

Entendia, também, que nessa função poderia contribuir de diferentes maneiras para a melhoria do sistema artístico, sendo que de longa data dirigia críticas ao Museu de Arte Moderna, por discordar da atuação de seu corpo dirigente, da falta de segurança do acervo e de algumas das ações ali realizadas. O ponto nevrálgico das críticas desse e de outros artistas à instituição deu-se em 1976, quando negou-se a participar, como convidado, “por suspeição cultural”, do Salão Arte Agora Brasil 70/75, organizado por Roberto Pontual, com o patrocínio do *Jornal do Brasil* e da Light. Herkenhoff encabeçou a assinatura de um abaixo-assinado, redigido por ele e por mais alguns colegas cariocas, que igualmente se negaram a participar e subscreveram o documento. Os signatários manifestavam discordância com a assimetria dos trabalhos selecionados para o evento, de autoria de artistas desconhecidos ou iniciantes, a maioria deles jovens estabelecidos em regiões periféricas do país. Criticavam, ainda, o que chamavam de estrutura já superada dos chamados “salões de arte”, que provocam, “através de premiações, a exacerbação do individualismo carreirista-competitivo e dos sucessos mercantis”, que “confundem os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte”, conforme se lê na transcrição do documento

feita por Walmir Ayala (1976, p. 2) na coluna por ele assinada no *Diário de Notícias*. Mas poucos meses depois, seria convidado para assumir a direção do museu, que passava por diversas dificuldades, inclusive de segurança. Assumiu o cargo em 1985 e, no início dos anos 90, quando o deixou, havia reestruturado a instituição e ampliado sensivelmente seu acervo. O Brasil perdia, assim, um dos mais talentosos e ousados artistas de sua geração, mas ganhava um crítico, curador, organizador, reorganizador e administrador eficiente de várias instituições culturais.

Suas inusitadas elucubrações poéticas e metafóricas atestavam tanto preparo intelectual quanto uma admirável sagacidade e tirocínio, ao recorrer a suportes, materiais e linguagens nada familiares aos órgãos de repressão ditatorial. Tais estratégias possibilitaram-lhe driblar o controle da censura, mesmo tendo realizado, no período mais contundente da ditadura militar no país, uma forma de ativismo político de grande alcance. Evocou e revisou, com desenvoltura de raciocínio, a obra de teóricos, escritores, artistas e movimentos modernistas e contemporâneos. Lançou um olhar atento sobre determinados acontecimentos de seu tempo e a situações do cotidiano e ao submundo da delinquência, da violência, da repressão, da marginalidade social, revelando,

assim, sintonia com o seu tempo poético, político e social. Subverteu ou ironizou farsas e tabus, e antecipou-se na utilização de certas praxes e paradigmas artísticos.

O artista acenava, assim, que seu interesse maior não era construir obras de arte, materializadas em objetos suntuosos, bem-acabados e duráveis, ou gerar produtos para alimentar o mercado, mas criar e veicular ideias e conceitos que brotam da arte e transbordam na vida.

REFERÊNCIAS

AYALA, Walmir. Vamos ficar em dia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 10 mai. 1973, p. 2.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais / tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília; Editora da UNB, 1987.

BITTENCOURT, Francisco. A arte experimental quer questionar a sensibilidade vigente. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, Suplemento da Tribuna, 6-7 dez. 1975.

BITTENCOURT, Francisco. Notícias inacessíveis: uma poética no espaço. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 set. 1976, p. 11.

CHENIER, Carlos. Lá era aqui. Uma obra permanente. **A Gazeta**, Vitória, 26 mar. 1983, n.p.

D'AVOSSA, Antonio. Joseph Beuys – a revolução somos nós. In FARKAS, Solange; D'AVOSSA, Antonio (orgs.). *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 11-25.

FIZ, Simon Marchán. **Del art objetual al arte de concepto**. 6ª ed. Madri: Ediciones Akal S.A., 1994.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental [1976]. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 380-388.

HARLAN, Volker. A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social. In FARKAS, Solange; D'AVOSSA, Antonio (orgs.). **Joseph Beuys: a revolução somos nós**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 27-43.

HERKENHOFF, Paulo. Paulo Herkenhoff/Exposição da arte. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, texto datilografado de apresentação da mostra, cronologia e relatório da instituição. 6 páginas não numeradas, 1975.

HERKENHOFF, Paulo. Geometria anárquica, a má vontade construtiva e mais nada. Arquivo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, 17 páginas não numeradas, jul. 1980.

HERKENHOFF, Paulo. Depoimento autobiográfico (digitalizado). Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 15 páginas não numeradas, 24 fev. 2005.

ARTE CIRCUNSTANCIAL VENCE COM 10 FOTOS E UMA TENDA SALÃO UNIVERSITÁRIO DA PUC. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 mai. 1971, Primeiro Caderno, n.p.

JOSTEN, Jennifer. Goeritz y la poesía concreta. In: MARIN, Mauricio (org). **Arte correo**. 1ª. ed. Cidade do México: Museo de la Ciudad de México, 2011, p. 1-6.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia [1969]. In FERREIRA, Glória; COTRIM,

Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 210-234.

LIPPARD, Lucy R. **Six Years: Dematerialization of the object from 1966-1972.** Londres: University of California Press Ltda., 1997.

MARA, Alberto, Videoarte em debate: três artistas se defendem criticando quem os ataca. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1977, p. 33.

MODERNO, João Ricardo. Um artista de má vontade. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1980, p. 11.

MORAIS, Frederico. Paulo Herkenhoff novo diretor do Inap: A arte brasileira é mais complexa e surpreendente do que eu acreditava. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de maio 1983, p.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 154-168.

OSBORNE, Peter. **Art conceptuel.** Paris: Phaidon, 2006.

PONTUAL, Roberto. Entre o atrás e o adiante. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1974, Caderno B, p. 2.

PONTUAL, Roberto. Vídeo-evidente, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1975a, Caderno B, p. 2.

PONTUAL, Roberto. Exposição da arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1975b, p. 2.

PONTUAL, Roberto. Retrospecto 1975 (IV): área experimental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1976, Caderno B, p. 2.

PONTUAL, Roberto. X Bienal de Paris. Espaço para hoje, ontem, e América Latina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 16 set. 1977a, p. 6.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte& Ensaio** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 185-195.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). **Antropofagia Hoje?** Oswald de Andrade em cena. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHILLER, Beatriz. A conscientização para moldar o meio ambiente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mai. 1975, Caderno B, p. 4.

TISDAL, Caroline. **Joseph Beuys: We Go This Way**. Londres: Violette Editions, 1998.

VOIGT, Kirsten. The Great Reason of the Body: Friedrich Nietzsche, Joseph Beuys and the Art of Giving Meaning to Matter and Earth. **Tate Papers**, Londres, n. 32, outono 2019. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/32/nietzsche-beuys-giving-meaning-matter-earth>. Acesso em: 29 ago. 2022.

WOOD, Paul. **Arte conceitual** / tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

CHENIER, Carlos. Exposições da cidade: Herkenhoff e Espaço Universitário. **A Gazeta**, Vitória, 21 mar. 1980a, p. 3.

CHENIER, Carlos. Herkenhoff: a atualidade crítica. **A Gazeta**, Vitória, 25 mar. 1980b.

FREITAS, Artur. Arte conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 12, v. 1, n. 18, p. 108-119, jun. 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/59599>. Acesso em: 5 ago. 2022.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. The Dematerialization of Art. [1967] In LIPPARD, Lucy. *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, 1971, p. 255-276.

PONTUAL, Roberto. Variedade e vigor da criação artística atual. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 ago. 1974, Caderno B, p. 5.

PONTUAL, Roberto. Bienal de Paris. América Latina: abertura ou gueto? **Jornal do Brasil** (RJ), 24 set. 1977b, Caderno B, p. 1.

PONTUAL, Roberto. Onde experimentar? **Jornal do Brasil** (RJ), 19 ago. 1978, p. 10.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. **O Pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. (Dissertação de Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC, Rio de Janeiro, 2006.

PUCU, Izabela e MEDEIROS, Jacqueline (Org.). **Roberto Pontual**. Obra crítica. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013, pp. 467 a 473.

SALÃO DE VERÃO é aberto em dois andares do MAM perante quase mil pessoas, **Jornal do Brasil**, RJ, 23 fev. 1973, Primeiro Caderno.

ZANINI, Walter. A Arte Postal na busca de uma nova comunicação internacional (1977). In. FREIRE, Cristina. **Walter Zanini: Escrituras Críticas**. São Paulo: Annablume, 2013, p. 257-261.

COCCHIARALE, Fernando. Lá era aqui: configurações do provisório, 1982. Texto datilografado, inédito, de apresentação da mostra de Paulo Herkenhoff, encontrado no arquivo da Galeria de Artes e Pesquisa da UFES, 5 páginas, não numeradas.

SOBRE A AUTORA

Almerinda Lopes é professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo e Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS), investigando a arte conceitual na América Latina, no período da repressão militar. É mestre em História da Arte pela ECA/USP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I, onde também realizou estágio pós-doutoral em Ciências da Arte.

Artigo recebido em
12 de outubro de 2019 e aceito em
11 de setembro de 2022.