


The Art of Transference: o vídeo nas produções de Iole de Freitas e Antonio Dias no início dos anos 1970

Érica Burini¹

 0000-0003-1318-645X

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11801

Resumo

A partir da investigação realizada nos fundos de arquivos dedicados a Antonio Dias e Iole de Freitas, no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), são abordados os processos de reconhecimento e legitimação pelos quais passaram Antonio Dias e Iole de Freitas durante a década de 1970, no período em que foram casados e moraram em Milão, na Itália. Será considerada a importância do campo constituído pelos então chamados *novos meios*, sobretudo o vídeo, e a rede robusta e capilarizada de exibição, divulgação e circulação no cenário europeu, que ampliou o reconhecimento dos artistas.

Palavras-chave: Iole de Freitas. Antonio Dias. Videoarte. Redes de apoio e sociabilidade.

¹ Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas.

Introdução

O presente texto busca investigar² os processos de reconhecimento e legitimação pelos quais passaram Antonio Dias e Iole de Freitas durante a década de 1970, no período em que foram casados e moraram em Milão, na Itália, com intenso trânsito a outros países europeus e aos Estados Unidos. Será considerada a importância do campo constituído pelos então chamados *novos meios*, sobretudo o vídeo, e a rede robusta e capilarizada de exibição, divulgação e circulação no cenário europeu, que ampliou o reconhecimento dos artistas.

A videoarte é introduzida neste período na produção de ambos, que a utilizam de formas muito particulares, em continuidade com a poética desenvolvida por cada um em outras linguagens, como na pintura no caso de Antonio e na dança no caso de Iole. É afirmada esta diferença pelo próprio artista segundo Aracy Amaral, curadora da ExpoProjeção 73, mostra dedicada à linguagem de vídeo:

Mas poderá ser notada, na apresentação, a diversificação de postura na abordagem pela câmera, e nisso é bem lúcido Antonio Dias quando afirma que: "já pude notar que existem algumas diferenças de atitude com relação à utilização do filme. [...] Para mim, por exemplo, me parece insuportável sentir a câmera transitando pela cena, quase que escolhendo angulações, a partir de sua própria voracidade de mídia. Ela tem que estar fixa, aceitar a minha organização de trabalho. Por isso tem sido muito difícil para mim trabalhar em colaboração com outras pessoas". E menciona uma abordagem diversa, como a feita por Iole, sua mulher: "o interesse dela é pelo espaço do filme, pelo movimento, pelo efeito ótico; ela consegue indagar o sujeito do filme numa maneira tão diferente, detalhada e movimentada, num modo que seria difícil de fazer com uma outra mídia que não o super-8. (...) isso quer dizer que, por enquanto, existem filmes que entram em determinado circuito, cinematográfico: enquanto outros preferem funcionar em pequenos centros, com um público destinado ao estudo dos novos sistemas de comunicação".³

De fato, os vídeos de Antonio Dias possuem a câmera parada. Mas ambos (dele e dela) são feitos em ambientes internos, dentro do apartamento em que moravam. Ainda assim, o vocabulário que se usa para comentá-los é muito diverso. Os trabalhos de Iole são aproximados do feminino, da dimensão interior, enquanto de Antonio são lidos na chave de uma crítica do sistema de arte, compatível com a série *The Illustration of Art*, ainda que seja tematizada uma tarefa doméstica em *The Illustration of Art / Working Class Hero / Eating / Washing*.

² A pesquisa foi realizada a partir da Bolsa de Formação em Pesquisa promovida pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), com a orientação de Galciani Neves.

³ AMARAL, Aracy. *ExpoProjeção73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. n.p.

Através de exposições, mostras de vídeo, revistas, livros, catálogos e publicações, os vídeos que produziram entre 1971 e 1974 puderam circular e alcançar diversos críticos, curadores, galeristas e colecionadores que ampliaram os círculos atingidos pelos seus trabalhos, que passaram a participar de mostras e bienais de escopo internacional, obtiveram representação em galerias, entre outros índices de reconhecimento. Deve ser considerado que, apesar da pequena diferença de idade entre eles, apenas 1 ano (sendo Dias o mais velho), os artistas se encontravam em etapas distintas de suas carreiras, tendo lido o marco do início da sua carreira como artista plástica, o ano de 1973, enquanto o seu então marido participa de mostras coletivas e individuais desde 1962.

O exame das trajetórias destes dois artistas possibilita revisitar o modelo dos núcleos de reconhecimento de Nuria Peist⁴, que por sua vez utiliza das retificações de Nathalie Heinich⁵ sobre a teoria de Alan Bowness⁶. Segundo este último autor – que também foi diretor de museu, o que influencia a sua teorização –, em linhas gerais, o processo de consagração de artistas durante o Modernismo seguiria uma sequência organizada em etapas de consagração, sendo a primeira, a conquista da aceitação dos pares, ou seja, o reconhecimento de outros artistas, que seria seguido pelos críticos especializados, junto aos curadores e comissários de museus. O terceiro passo seria composto pelo mercado, representado na figura dos colecionadores e *marchands* e, por fim, cumprindo estes ritos, o artista alcançaria o reconhecimento do público.

A proposta de retificação de Peist, que incorpora as considerações de Heinich, apresenta um ganho na análise ao incluir todos os atores em cada núcleo de reconhecimento e retirar o reconhecimento público ao final, considerando que o público da arte são seus próprios agentes. Assim, pondera as dimensões de espaço (proximidade espacial do artista) e tempo (quanto mais distante, mais tempo leva) e, à medida que o artista se torna mais reconhecido, a escala de atuação dos agentes também se amplia, do local, ao regional, ao nacional, ao internacional. Em seus estudos de caso, são apresentados percursos em que o reconhecimento acontece no início da carreira, ou em outros, em que ocorre de maneira tardia, ou ainda, em que há um reconhecimento sem mercado, ampliando a gama de expectativas sobre as trajetórias dos artistas, e as noções de legitimação, reconhecimento e consagração, produzindo uma ferramenta de síntese e análise, levando em conta o específico: o tipo da produção e a transgressão que

⁴PEIST, Nuria. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. **Matèria: Revista Internacional d'Art**, n. 5, p. 17-43, 2005. Disponível em: <<https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83226/112447>> Acesso em 2 jul. 2024.

⁵HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**, v. 04, n. 02, p. 373-390, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752014V424>> Acesso em 3 jul. 2024.

⁶BOWNESS, Alan. **The condition of success: how modern artists rise to fame**. New York: Thames and Hudson, 1989.

oferece, o contexto, o gênero e questões geopolíticas relacionadas ao deslocamento do artista ou da artista, entre outros elementos.

Nos percursos de Antonio Dias e Iole de Freitas, nota-se a reiteração em parte dos casos analisados pela autora. Em nossa pesquisa, foi possível perceber uma outra perspectiva de interação entre os atores do campo, que é lida como um advento do novo paradigma apresentado pela contemporaneidade, que possui a possibilidade – ou a necessidade – da interação entre jovens artistas e críticos estabelecidos⁷. Assim, é fraturado o processo progressivo, gradativo e linear da legitimação conjunta de artistas, críticos, curadores e colecionadores apresentado pela teoria nuclear de consagração de Alan Bowness⁸, mas também em Nuria Peist⁹.

No caso dos artistas analisados, as duas conjunturas podem ser observadas, a partir da relação destes com distintos agentes, como Pierre Restany, que escreve o texto de apresentação da segunda exposição individual de Antonio Dias, então aos 20 anos. O crítico e filósofo que cunhou o termo *Nouveau Réalisme* já possuía amplo reconhecimento quando entrou em contato com a obra de Dias, ainda jovem artista e em início de carreira. Por outro lado, há figuras cujo processo de reconhecimento foi concomitante, como Paulo Sérgio Duarte, que acompanha os artistas desde 1971, quando os conheceu em Milão, durante o exílio¹⁰.

A ideia de um processo de consagração linear também é ferida quando se coloca a questão a escala global. Em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, Iole de Freitas comenta sobre a decisão de voltar a fixar residência no Brasil em 1978, em um momento de transição em sua produção, do vídeo e da fotografia às esculturas monumentais e instalativas:

Foi uma atitude de muito risco e eu tinha consciência disso. Lembro bem das palavras de Lygia Clark: "O que você está fazendo aqui? Seu trabalho está começando a se estabelecer lá, ainda faltam no mínimo uns seis anos para que ele se firme definitivamente no meio europeu. Então, para que voltar?" Ela fez uma apreciação muito lúcida. Mas voltei porque precisava encontrar uma saída para o processo criativo. Eu não conseguia produzir porque estava num curto-circuito. Acho que a gente tem que ter uma integridade profunda com a obra e, colada à da obra, está a integridade com você mesmo. Descobrir por onde você pode impulsionar a sua obra da maneira mais vital e intensa. Foi muita perda do ponto de vista profissional, de

⁷ HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**: Sociologie des Arts Plastiques. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998. É apontado o mecanismo de retroalimentação entre a elite artística e a vanguarda, em que há um ciclo de transgressão, reação e integração dos gestos artísticos, de modo que, para manter a renovação de todo o sistema, é necessário o contato com obras e artistas que desafiam as fronteiras do que é artístico, de modo a perpetuamente ampliar a definição de arte.

⁸ BOWNESS, op. cit.

⁹ PEIST, op. cit., 2008.

¹⁰ DIAS, Antonio. Antonio Dias. In: LOPES TORRES, Fernanda; TELLES, Martha. **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2023. p. 116.

relações com galerias, museus e críticos. Até hoje sinto profundamente. Foi uma opção. O principal é que, vindo para o Brasil, garanti a continuação da linguagem do trabalho.

Na Itália o meio artístico é extremamente ativo. As referências são muito concretas, você sabe exatamente em que está resultando seu esforço: você pode medir o reconhecimento do trabalho, perceber em que contexto a obra está sendo inserida e avaliar, nitidamente, as possibilidades de sucesso da obra.

Lá, além de ter que manter a coerência interna do trabalho, o que é um dado de realidade da arte em qualquer tempo e lugar, você tem de responder por aquilo que já colocou no campo cultural do ponto de vista até mercadológico. Todo o movimento de crescimento e mutação tem de ser dosado para não dificultar o processo de percepção da obra por parte do público e, conseqüentemente, poder ser assimilado, aceito e adquirido. Aqui não se tinha esse parâmetro, mas havia abertura para um novo instante no processo. Vim buscando uma saída que, no fundo, sabia que iria encontrar.¹¹

O depoimento apresenta pontos valiosos para a presente discussão. Primeiramente, a leitura da situação feita por Lygia Clark ilustra uma relação de solidariedade entre atores no campo, conforme mencionada por Pierre Bourdieu¹², como uma das possibilidades de interação, além da dominação e da concorrência. Neste momento, Clark estava afastada do cenário artístico, realizando terapia em sua casa em Copacabana, mas já havia conquistado amplo reconhecimento no Brasil e no exterior. A sua observação, aconselhando a artista em posição mais frágil, é fruto da sua experiência e do entendimento dos capitais operativos no jogo social configurado pelo campo, em termos bourdieusianos.

Em seguida, a fala de Iole produz um diagnóstico rico sobre a posição do artista brasileiro frente ao mercado internacional, a distribuição desigual de poder e a instabilidade das conquistas alcançadas por artistas, sobretudo mulheres e do Sul Global. Em um circuito ávido por novidades, a consolidação da carreira de um artista através do tempo também se mostra um desafio de manutenção de um contínuo estímulo e fomento da relação com os diversos agentes e instituições que compõem o circuito, de maneira a manter a visibilidade e a notoriedade.

Nos anos iniciais de seu retorno ao Brasil, Iole ainda participa de algumas exposições na Itália relacionadas à sua produção em fotografia e vídeo, como *Camere incantate-espansione dell'immagine*, no Palazzo Reale, e *Quasi cinema*, no Centro Internazionale di Brera, em Milão, com curadoria de Antonio Dias e Ligia Canongia, ambas em 1980. Enquanto isso, é reativada a sua rede no Brasil, com a participação na IX Bienal de São Paulo em 1981, com curadoria de Walter Zanini e nas edições de 1988 e 1991 do Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM-SP.

¹¹ DE FREITAS, Iole. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do artista) p. 52-53.

¹² BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

Outro ponto trazido pelo relato de Iole se relaciona com uma questão levantada por Larissa Buchholz¹³, que apresenta aspectos de expansão multidimensionais da teoria de Pierre Bourdieu sobre o conceito de campo em um âmbito global. Apesar da distinção entre o sucesso nos subcampos mercadológico e o de crítica, compondo um modelo dual para a economia cultural global, é subentendida uma ideia de *coerência* em relação à obra, ou, como afirma Iole, sobre como o trabalho deve ser "assimilado, aceito e adquirido". A obra dos artistas analisados neste artigo, Antonio Dias e Iole de Freitas, certamente resiste a esta clausura e aprisionamento formal, como comprovam as alterações bruscas que propõem e a renúncia de Iole da sua carreira internacional, tal como construída até aquele momento, em nome da mutação do trabalho.

A partir do trecho transcrito da entrevista com Iole de Freitas, sobretudo o segundo parágrafo, em que descreve o meio artístico italiano, é possível depreender o duplo aspecto do exílio do casal para a Europa, no que se configura com o que Dária Jaremtchuk cunha como "exílio artístico":

Tornou-se frequente na historiografia compreender o fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 como provocado pela ditadura militar. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é possível identificar ainda outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as "políticas de atração" dos Estados Unidos. Nesse sentido, para a análise desse deslocamento, o uso da expressão "exílio artístico" mostra-se mais apropriado, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio quanto a singularidade do meio das artes.¹⁴

No entanto, contrário ao que a autora sinaliza em seu artigo sobre o cenário nova iorquino, a cena milanesa se mostra mais aberta e inclusiva em relação às produções de Dias e de Freitas, que conseguem penetrar em círculos de reconhecimento de artistas, críticos, galerias e editorial. O casal manteve amizade com atores do campo artístico italiano, como os artistas Luciano Fabbro, Mario Merz, Marisa Merz, Alighiero Boetti e a crítica Annemarie Sauzeau Boetti, bem como Tommaso Trini, crítico e criador da revista *Data*; Luciano Inga-Pin, crítico, galerista da *Diagramma* e editor da revista *Prospects*, notório apoiador da *body art* em ambas iniciativas; Giancarlo Politi, crítico e fundador da revista *Flash Art*,

¹³ BUCHHOLZ, Larissa. **The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy**. Princeton University Press, 2022.

¹⁴ JAREMTCHUK, Dária. "Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS*, v. 14, n. 28, p. 282-297, 2016. p. 284. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124997>> Acesso em 3 jul. 2024.

Catherine Millet, da revista *Art Press*. As revistas citadas publicaram múltiplas vezes o trabalho de Dias e de Freitas durante a década de 1970, em panoramas que destacavam sobretudo a produção de fotografia, vídeo e *body art* no momento.

O campo editorial da arte italiana nos anos 70

Nos anos 70, no auge da chamada arte desmaterializada, as revistas de arte contribuíram para transformar a visibilidade em um valor econômico. Denis Viva¹⁵, professor assistente de História da Arte Contemporânea na Universidade de Trento, na Itália, analisa o cenário editorial de seu país neste período. Os artistas enfocados pelo presente artigo, ao aparecerem em diversas edições de revistas, também tem seu trabalho circulando nesta rede de visibilidade e valoração.

O autor afirma que, neste contexto na Itália, as revistas de algum modo ocupam o espaço hierárquico de instituições artísticas que então não existiam, no tocante ao processo de reconhecimento dos artistas. Falta a validação equivalente ao museu, visto que os dedicados à arte contemporânea abririam somente na década seguinte no país, a partir de 1980. Portanto, as publicações se tornaram uma ferramenta de internacionalização da arte italiana, contribuindo na construção da reputação de artistas, regulando sua visibilidade¹⁶.

As revistas de arte deixam de ser arenas para o debate entre críticos e se tornam um terreno para aplicar a seletividade, gerando indicadores de prestígio aos artistas, como a quantidade e a qualidade do espaço dedicado a eles. Os periódicos ativamente contribuíram para o reconhecimento público de uma obra de arte e motivaram avaliações preliminares de seu possível valor comercial ou futura musealização¹⁷.

O autor identifica as revistas apontadas como detentoras de uma abordagem militante e neo-vanguardista da arte e que capitanearam uma tentativa de criar uma comunidade internacional de leitores. No período pós-guerra, apesar do desenvolvimento da mídia de massa, a informação sobre arte contemporânea era monopolizada por publicações especializadas, que por sua vez não tinham interesse em aumentar a sua distribuição, tendo em vista que se mostrou mais eficiente se endereçar a uma comunidade artística internacional restrita e seletiva, do que ao público geral. As edições eram distribuídas entre os países ocidentais mais estratégicos, logo demandando traduções para o inglês. O

¹⁵ VIVA, Denis. *Circularity and Visibility in Italian Art Periodicals (1960-1970)*. *Artl@as Bulletin*, n. 1, v. 10, p. 98-107, 2021. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol10/iss1/8/>> Acesso em 2 jul. 2021.

¹⁶Ibidem, p. 99.

¹⁷Ibidem, p. 100.

alto custo de envio internacional impactou o preço destas revistas, que já eram caras, dotadas de um design gráfico exclusivo e altos padrões de qualidade de reproduções, transformam-se em um produto de distinção social. De modo a sustentar os gastos, os editores recorreram à venda de espaço nas páginas impressas para anunciantes, já que aumentar o valor unitário penalizaria sobretudo os leitores estrangeiros, que eram o público-alvo do empreendimento. As revistas contavam principalmente com o apoio de galerias privadas, já que, na Itália, a indústria de bens de consumo de luxo ou de museus quase não aderiu aos anúncios.

Denis Viva¹⁸ realiza um gráfico das fontes de anúncios na revista *Data*, mostrando o papel central das galerias de arte privadas, com 64,7% do investimento, 15,3% de editoras, 12,6% de outras iniciativas na área artística, 4,2% de outros em geral, 3,2% de fundações e instituições públicas. Um círculo virtuoso e vicioso que demanda negociação e equilíbrio por parte dos editores: se de um lado as revistas poderiam aumentar a reputação internacional de agentes e instituições do campo artístico, o apoio que recebiam de atores privados, especialmente galerias, poderia ser uma forma de interferência na sua independência crítica, minando a autonomia do campo.

A partir dos fundos de Iole de Freitas no IAC, foi possível reconstruir um fragmento da aparição dos artistas em uma rede de revistas que ativa seus editores, galerias e demais autores e colaboradores. Apesar de não ser um levantamento definitivo, a extensão da tabela permite aferir o trânsito dos artistas no meio editorial italiano na década de 1970.

Tabela 1. Participação de Iole de Freitas e Antonio Dias com obras em vídeo em revistas europeias entre 1972 e 1981, no Instituto de Arte Contemporânea

Ano	Revista	Cidade, País	Atores envolvidos	Participação
1973	Prospects, n. 6	Milão, Itália	Luciano Inga-Pin (editor)	Iole de Freitas
1974	<i>arTitudes international</i> , n. 12/14	Paris, França	Luca M. Venturi, François Pluchart (editor)	Iole de Freitas e Antonio Dias
1974	<i>Data</i> , n. 13	Milão, Itália	Barbara Radice, Tommaso Trini (editor)	Iole de Freitas
1975	<i>Il Diaframma: Fotografia italiana</i>	Bolonha, Itália	Adriano Altamira	Iole de Freitas e Antonio Dias

¹⁸Ibidem, p. 102.

1975	<i>Flash Art</i> , n. 56-57	Milão, Itália	Georges Boudaille, Giancarlo Politi (editor)	Iole de Freitas
1975	<i>Proposta</i> , n. 18-19	Milão, Itália	Luciano Inga-Pin	Iole de Freitas
1975	<i>Data</i> , n. 15	Milão, Itália	Tommaso Trini (editor)	Iole de Freitas
1975	<i>Flash Art</i> , n. 52-53	Milão, Itália	Luciano Inga-Pin, Giancarlo Politi (editor)	Iole de Freitas e Antonio Dias
1975	<i>Dove quando</i>	Lombardia, Itália		Iole de Freitas e Antonio Dias
1975	<i>Casabella</i> , n. 401	Milão, Itália		Iole de Freitas e Antonio Dias
1976	<i>Studio International</i> , vol. 191, n. 979	Londres, Inglaterra	Barbara Radice, Anne- Marie Sauzeau-Boetti	Iole de Freitas
1976	<i>Data</i> , n. 23	Milão, Itália	Tommaso Trini (editor), Gabrielle Usberti	Antonio Dias
1977	<i>La Tradizione del Nuovo</i> , n. 1, ano 1	Ravena, Itália	Marisa Vescovo	Iole de Freitas
1978	<i>Segno</i> , n. 8	Pescara, Itália	Anne Marie Boetti e Gian Battista Salemo	Iole de Freitas
1978	<i>La Tradizione del Nuovo</i> , n. 2, ano 2	Ravena, Itália	Vittorio Fagone	Iole de Freitas e Antonio Dias

Fonte: Tabela compilada a partir da consulta no fundo Iole de Freitas no Instituto de Arte Contemporânea.

Como um afunilamento da análise, a opção pela revista *Data* parte da metodologia legada por Nuria Peist¹⁹, sob a perspectiva dos círculos de reconhecimento. O ranking *Kunstkompass* aparece como um marco na evidenciação do valor econômico da visibilidade, relacionando com a circulação a partir de uma pontuação dada a cada instituição, incluindo revistas. Embora Alain Quemin²⁰ aponte em sua pesquisa a parcialidade deste método de hierarquização, o autor reitera a importância dada à esta classificação no mercado de arte contemporânea até a atualidade. Dos periódicos italianos, apenas a

¹⁹ PEIST, op. cit., 2005.

²⁰ QUEMIN, Alain. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the "Top Artists in the World". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 18-51 abr. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p18-51>> Acesso em 4 jul. 2024.

revista *Data* conta pontos neste ranking no ano de 1977, de modo que a visibilidade dos artistas brasileiros, Dias e de Freitas, neste veículo é um indicativo de reconhecimento dentro do campo.

A revista *Data* foi publicada entre 1971 e 1978, compreendendo o período analisado no presente artigo. Tommaso Trini, seu fundador e editor, concebeu a revista como um veículo que acompanhasse a evolução das linguagens criativas, tendo como ponto de partida a experiência da Arte Povera e da Arte Conceitual, de modo a oferecer um testemunho da cena artística em curso nas cidades de Milão, Turim, Roma, Paris e Nova Iorque. Teve colaboradores notórios como Giulio Carlo Argan, Anne Marie Boetti, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Lucy Lippard, Seth Siegelaub e Lea Vergine.

Sob o ponto de vista dos *novos meios*, a revista dedica a seção *Multipli e Grafica* do número 11, de 1974, às iniciativas de difusão de obras em fotografia, vídeo e outros múltiplos, entrevistando os galeristas de *Jabik/Centro d'Arte Moltiplicata* e *Multicenter* em Milão, *Art/Tapes* em Florença e *Multipli* em Turim. Não se pode ignorar a informação que Denis Viva²¹ traz, que aponta Jabik e Galleria Multipli em primeiro e segundo lugar como maiores investidores em anúncios na revista.

A editora de múltiplos Jabik tangencia a colaboração do então casal Antonio e Iole, que é expressa de várias formas. Dias faz a sonorização de *Elements*, e filma parte de *Exit*, ambos vídeos de de Freitas. Em *My Three Inches Comet*, a artista realiza uma sequência fotográfica da luz passando sobre uma obra de Antonio Dias, com o sinal gráfico em cruz, o “X” característico. Em *The Art of Transference*²² (obra que dá nome a essa apresentação), Antonio Dias é fotografado por Iole de Freitas, e escreve seu nome (IOLE) no canto inferior esquerdo, de modo a ser lido de qualquer direção (esquerda, direita, cima, baixo). Este múltiplo foi editado pela Jabik.

Conclusão

A partir do panorama traçado das trajetórias dos artistas na década de 1970, é possível depreender o acidentado caminho de reconhecimento traçado pelas figuras, segundo uma reconsideração da teoria de Nuria Peist²³, que lida com artistas pertencentes ao cânone artístico ocidental. A distribuição desigual de poder dentro do campo artístico contemporâneo resulta na

²¹ VIVA, op. cit., p. 104.

²² Posteriormente, o título é usado para diferentes trabalhos de Dias referentes ao casal. Alguns com as fotografias de Iole, outros com materialidades distintas.

²³ PEIST, op. cit., 2005.

continuidade, pouca variação e na persistência da fama localizada no Norte Global, segundo aponta a pesquisa de Alain Quemin²⁴.

Apesar disso, demonstra-se que a trajetória dos artistas alcança algum reconhecimento internacional, após um processo de construção e reconstrução, como no caso de Iole de Freitas, cuja produção é inicialmente reconhecida pelo circuito como setorizada dentro de vocabulários específicos, do vídeo, da fotografia, da *body art* e do feminismo, situação que a artista abandona, ao se recolher de volta ao âmbito nacional nos anos 1980, quando empreende uma reconstrução de redes, ou uma construção de novas redes que passa a acessar e restituir a sua presença, visibilidade e reconhecimento no cenário internacional.

Em Antonio Dias, percebe-se uma maior liberdade de trânsito e leitura de sua obra, embora durante os anos 70 lute com a definição da arte brasileira e a ideia de representação ou identidade nacional. Apesar de ter se aproximado de movimentos mais amplos como o grupo Fluxus, a Arte Povera ou a Arte Conceitual, sua produção não se fixou nestes rótulos de modo que também não é identificado posteriormente com eles em grandes mostras retrospectivas do período, sendo antes visto como artista latino-americano, que artista povera ou conceitual.

A colaboração também se dá no casal. É expressa em anotações e esboços, em âmbito mais privado (Antonio anota que Iole filmaria algo para ele, Antonio faz a sonorização de *Elements*, e filma parte de *Exit*.), mas são escolhidas duas obras que apresentam de maneira mais frontal a colaboração do casal. Em **My Three Inches Comet**, a artista realiza uma sequência fotográfica da luz passando sobre uma obra de Antonio Dias, com o sinal gráfico em cruz, o “X” característico. Em **The Art of Transference** (que dá nome a essa apresentação), Antonio Dias é fotografado por Iole, e escreve seu nome no canto inferior esquerdo, de modo a ser lido de qualquer direção (esquerda, direita, cima, baixo). O título é usado para uma porção de outros trabalhos referentes ao casal. Alguns com as fotografias de Iole, outros com materialidades distintas. Este múltiplo foi editado pela JABIK, uma editora de múltiplos, que editava também videoarte.

As revistas aparecem como forma de visibilidade do trabalho dos artistas brasileiros que tentaram penetrar um meio novo para suas produções. Através de redes de cooperação com artistas e críticos, conseguem uma forma de inserção que é limitada pela barreira geopolítica apontada por Alain Quemin²⁵.

²⁴ QUEMIN, op. cit., 2017.

²⁵ QUEMIN, Alain. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Glaucia Kruse (org.). **Arte e Vida Social**: Pesquisas recentes no Brasil e na França. Trad.: Germana Henriques Pereira de Sousa. OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <<https://books.openedition.org/oep/1474>> Acesso em 4 jul. 2024.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. **ExpoProjeção73**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. n.p.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BOWNESS, Alan. **The condition of success: how modern artists rise to fame**. New York: Thames and Hudson, 1989.

BUCHHOLZ, Larissa. **The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy**. Princeton University Press, 2022.

DE FREITAS, Iole. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do artista) p. 52-53.

DIAS, Antonio. Antonio Dias. In: LOPES TORRES, Fernanda; TELLES, Martha. **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2023. p. 116.

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain: Sociologie des Arts Plastiques**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998. É apontado o mecanismo de retroalimentação entre a elite artística e a vanguarda, em que há um ciclo de transgressão, reação e integração dos gestos artísticos, de modo que, para manter a renovação de todo o sistema, é necessário o contato com obras e artistas que desafiam as fronteiras do que é artístico, de modo a perpetuamente ampliar a definição de arte.

HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**, v. 04, n. 02, p. 373-390, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752014v424>> Acesso em 3 jul. 2024.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS**, v. 14, n. 28, p. 282-297, 2016. p. 284. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124997>> Acesso em 3 jul. 2024.

PEIST, Nuria. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. **Matèria: Revista Internacional d'Art**, n. 5, p. 17-43, 2005. Disponível em: <<https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83226/112447>> Acesso em 2 jul. 2024.

QUEMIN, Alain. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Glaucia Kruse (org.). **Arte e Vida Social: Pesquisas recentes no Brasil e na França**. Trad.: Germana Henriques Pereira de Sousa. OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <<https://books.openedition.org/oep/1474>> Acesso em 4 jul. 2024.

QUEMIN, Alain. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 66, p. 18-51 abr. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi66p18-51>> Acesso em 4 jul. 2024.

VIVA, Denis. Circularity and Visibility in Italian Art Periodicals (1960-1970). **Artl@as Bulletin**, n. 1, v. 10, p. 98-107, 2021. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol10/iss1/8/>> Acesso em 2 jul. 2021.