



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

A Arte Experimental e Política de Paulo Herkenhoff

Almerinda da Silva Lopes

Professora da Universidade Federal do Espírito Santo

Pesquisadora de Produtividade do CNPq e da FAPES

Membro do CBHA

Resumo: Este texto discorre sobre algumas das proposições experimentais realizadas por Paulo Herkenhoff, na década de 1970 e início do decênio seguinte, quando esse jovem artista capixaba radicado no Rio de Janeiro, se apropriou, recodificou ou interferiu em fotografias, imagens e manchetes impressas nas páginas dos jornais de grande circulação no país e no exterior, transformando-as em material, assunto ou pretexto para criar ações performáticas, vídeotapes, livros de artista, arte postal e instalações inusitadas e bem humoradas. Por meio delas ironizou o sistema artístico, a censura e a repressão social e política da época.

Palavras-chave: Arte Experimental, Conceitualismos, Desmaterialização, Anos 70.

Abstract: This paper discusses some of the experimental propositions made by Paulo Herkenhoff, in the 1970s and beginning of the following decade, when this young artist capixaba living in Rio de

Janeiro, appropriated, recoded or interfered with photos, images and headlines printed on the pages of major newspapers in the country and abroad, turning them into material, subject or pretext to create performance actions, videotapes, artist books, mail art and installations unusual and humorous. Through them joked the art system, censorship and social repression and politics of the time.

Keywords: Experimental Art, conceptualisms, dematerialization, Decade 1970.

As décadas de 1960-70 foram marcadas pelo processo de desmaterialização da arte, diversificação e não fixidez das linguagens. Com o olhar voltado para os acontecimentos internacionais, a nova geração de artistas que então emergia estabelecia conexões entre a atividade criativa e a realidade política vigente no país, no sentido de criticá-la e denunciá-la. Os conceitos de arte pela arte e de antiarte, eram substituídos pela ideia de arte total, gerando um fluxo variado de atividades e ações públicas participativas e relacionais. A arte saía do interior sacralizado dos museus e ateliês e se expandia para espaços alternativos, como ruas e praças, demovendo o velho antagonismo entre arte e vida e transformando a praxe tradicional em proposição, ação, atitude ou gesto criativo. O fetiche da obra de arte única, estável, narrativa, perene, bem acabada, daria lugar a ações experimentais e performáticas e a micronarrativas

personais que conectavam subjetividade/objetividade, mente/corpo. O artista passaria a atuar em territórios de contornos indefinidos ou pouco nítidos, desconhecidos, ambíguos, paradoxais, movediços.

Foi nesse contexto que Paulo Herkenhoff, capixaba radicado no Rio de Janeiro desde 1969 dava início a uma breve, mas marcante carreira artística. Embora mais conhecido hoje como curador de destacadas mostras e eventos, como a Bienal de São Paulo, crítico e diretor de museus, com trânsito internacional, adentrou o mundo da arte precocemente expondo desenhos, mas foi com trabalhos de natureza conceitualista ou experimental que alcançou rápido reconhecimento, no país e no exterior. Ao longo da década de 1970 e início da seguinte encontrou nas páginas impressas dos jornais o material privilegiado para criar instalações, performances, vídeos, livros de artista, arte postal, dotados de uma ironia mordaz ao sistema artístico, à política vigente no país, à alienação dos meios de informação, aos suportes, processos e linguagens artísticas tradicionais.

Fragmentos de um singular percurso criativo

Originário de família de sólida formação intelectual e cultural, na qual, segundo Paulo Estellita Herkenhoff Filho, nunca faltou informação e falar de arte era tão frequente e natural como qualquer outro assunto. O pai, professor, advogado, bibliófilo mantinha em casa uma imensa biblioteca com muitos títulos sobre arte, filosofia e

literatura, e um arquivo em que reuniu todas as informações sobre o Espírito Santo. Se esse ambiente despertou no jovem fascínio pela leitura, folheando livros na biblioteca domiciliar, antes mesmo de alfabetizado descobriu a obra dos grandes pintores. Mas os artistas modernos, como Matisse, eram os que mais o impressionavam, detendo-se longo tempo a observar, as composições e a liberdade construtiva das formas e uso das cores. Começou a desenhar precocemente, vocação que a família respeitou e incentivou.

Decidido a seguir a carreira diplomática, ao concluir os estudos secundários nos Estados Unidos, ingressou no curso de Direito da PUC. No entanto, freqüentava disciplinas de outros departamentos, como Estética e Filosofia da Arte, tornando-se leitor atento de Bachelard, Russel, Bataille, Umberto Eco, Foucault. Encontrou nas obras do último teórico, de modo especial em *História da Sexualidade e Vigiar e Punir*, personagens e situações que lhe pareciam saídos da cena político-social da época: violência, repressão social e cerceamento da liberdade, que, segundo Herkenhoff “fizeram da alma a prisão do corpo”.¹

Confirmando que o interesse pela arte foi mantido, paralelamente ao curso de Direito o jovem procurava ampliar a experiência sensível e criativa transitando pelos museus e galerias do Rio de Janeiro, e tornou-se aluno do pintor Ivan Serpa (1970-1972). Esse professor, segundo o próprio Herkenhoff, iria marcar profundamente a sua

¹ HERKENHOFF, apud CHENIER, 1983, s. p.

formação e incentivá-lo a prosseguir na carreira artística.² Não menos significativo foi conhecer Helio Oiticica, em um curso ministrado por Frederico Moraes, impressionando-se de imediato com as proposições e o efusivo pensamento criativo do colega.

Na mesma época iniciava a participação em mostras e salões com desenhos e colagens, que encontrariam receptividade crítica e conquistam importantes premiações: Salão Universitário da PUC (1971), Salão de Verão e coletiva de artistas na Galeria do IBEU (*Prêmio Aquisição*), em 1973, entre outras. Mas não iria se acomodar, considerando que encerrava esse ciclo criativo, com a realização da primeira mostra individual na Central de Arte Contemporânea (RJ), na qual além de desenhos apresentou álbuns de recortes e o que chamava de “redigramações”, que consistia em reprogramar ou inserir seus desenhos em proposições de caráter conceitualista.

Na mesma época, Herkenhoff aproximou-se de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale – integrantes da geração de artistas que iniciaram a produção de vídeoarte e super 8 no Brasil – apresentando trabalhos dessa natureza na *Prospectiva/74*, organizada por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da USP. Revelou interesse pelas performances realizadas por Antonio Manuel e Artur Barrio, artistas que transformaram as informações dos jornais em processo subversivo/crítico, e fizeram do objeto artístico uma “metalinguagem” para comunicar e difundir mensagens irônicas.

² HERKENHOFF, 2005.

O jornal tornava-se, a partir daí, matéria prima recorrente das proposições experimentais de Herkenhoff. Confirmando a sua vocação experimental explorou manchetes, imagens e a diagramação das páginas dos periódicos, afirmando que com esse material banal, precário e descartável, se propunha “questionar a sensibilidade vigente” e buscar “a aproximação entre pessoas de diferentes níveis sociais”. Por considerar que o conceito de “arte pela arte estava morto”³, bem como a ideia “tradicional de obra” destinada à contemplação, iria investir em proposições que lhe permitiriam refletir sobre o contexto “e a vida brasileira”, o que, segundo o artista, não significava produzir arte de temas brasileiros, mas arte não “voltada para padrões importados”.⁴

Para a formulação do arrojado pensamento do jovem capixaba parece ter sido importante o trânsito que empreendeu, desde muito jovem, pelos centros artísticos hegemônicos do mundo; a leitura de textos sobre Arte Contemporânea, de modo especial os de autoria de Joseph Kosuth, e o diálogo que estabeleceu com a obra e o pensamento de Joseph Beuys. Com o último iria encontrar-se em Nova York, por ocasião da abertura da mostra individual do alemão na Galeria Ronald Feldman (1975). Herkenhoff posou ao lado de Beuys, depois de ter comido uma pétala de rosa de uma obra do expositor, *Ohne Rosen tun wir's nicht* (Não vivemos sem rosas), ato que o brasileiro denominou *Retrato como artista subdesenvolvido*, e foi

³ Ib. Depoimento do Artista ao Setor de divulgação do MAM (RJ), In: Apresentação da Exposição de Arte (datilografado), texto localizado na pasta do artista no arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1975.

⁴ HERKENHOFF, Apud: BITTENCOURT, 1975, p. 7.

registrado por Alberto Ribas e Beatriz Schiller.

As imagens dessa ação performática, que Herkenhoff considerou remeter “à antropofagia da própria arte”, e afirmava ser “página da minha autobiografia”, foram recriadas em desenhos/colagens e inseridas na exposição/instalação realizada logo depois de seu retorno ao Brasil, na Sala de Arte Experimental do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1975).⁵ Denominada ironicamente pelo artista de *Exposição da Arte*, a mostra desconcertou a crítica, a exemplo de outros eventos e proposições apresentadas nessa mesma sala por outros jovens.

Revelando dificuldade de discorrer sobre os trabalhos experimentais expostos, recorrendo aos mesmos dispositivos discursivos empregados com que julgava os objetos estéticos convencionais, alguns críticos iriam se referir aos trabalhos apresentados pelo capixaba de maneira equivocada, denominando-os ironicamente de manifestações “nihilistas” e “abandono da criatividade”.⁶ Em depoimentos o artista iria afirmar que isso apenas traduzia a pela “pobreza da crítica de arte no Brasil” e a dificuldade que mostrava em abrir-se às novas linguagens.

Essa segunda mostra individual, marcava a inserção crítica de Paulo Herkenhoff no sistema artístico, fazendo do noticiário dos jornais material e suporte privilegiado dessas e de futuras proposições. Afirmava que o seu interesse ao

⁵ Criado pelo MAM em 1975, como “um espaço/projeto” denominado “Área Experimental”, para estimular e apoiar as mostras de jovens artistas marginais, que “levantariam questões pertinentes à situação atual da arte”, e “iriam acirrar o debate cultural entre nós” e se transformariam em “um teste para a crítica”. HERKENHOFF, In: FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 386.

⁶ BITTENCOURT, F. Op Cit.

utilizar tal dispositivo não se espalhava propriamente “na memória”, mas por entendê-lo como “instrumento de uma arqueologia do presente”, e possibilidade de questionar o “próprio meio ambiente físico e social do sistema de arte”.⁷

A exposição reuniu objetos e proposições díspares, alguns dos quais finalizados antecipadamente pelo artista e outros inacabados ou em processo, pois surgiram no percurso, e deveriam ser executados no próprio ambiente expositivo. Além de uma ação performática prevista para ser realizada e gravada em vídeo, integravam a mostra: quatro álbuns/livros de recortes de jornais e imagens, objetos diversos, fotografias, prospectos da cidade de Nova York e uma caixa colocada no interior de uma mesa-vitrina de vidro.

A intenção de Herkenhoff, com proposições e objetos tão distintos era ativar a percepção e a reflexão, pondo em xeque a sacralização do processo de criação e do objeto artístico voltado para o mercado. No texto do catálogo o artista destacava que a mostra articulava-se como “exercício e preocupação histórica do ato de comunicar a arte” e era uma referência ao “sistema de arte, usando um discurso interno a ele: a própria linguagem da arte”, fazendo da ideia de obra uma “metalinguagem”.⁸

A *Exposição da Arte* foi dedicada pelo jovem artista ao pintor amador Domingos Junior Rodrigues da Silva, que se auto-seqüestrou em agosto de 1975, no Rio de Janeiro, como estratégia publicitária e forçar a aceitação das telas que havia inscrito na Bienal de São Paulo.

⁷ HERKENHOFF, P. Op. Cit., nota 3.

⁸ *Ib.*, In: PONTUAL, 1975, p. 2.

Na abertura da mostra, Paulo Herkenhoff apresentou no recinto expositivo as performances *Judge Metes Out a Written Punishment to Offenders (Juiz aplicou punição escrita aos infratores)* e *Sobremesa*, que foram registradas em vídeotape, e projetadas no local até o término da mostra. Na primeira ação performática citada, cujo título foi apropriado de manchete estampada na primeira página do *The New York Times* (em 20/02/1975), sobre pena aplicada por um juiz da corte americana a um indivíduo que chegou atrasado ao tribunal, que consistiu em escrever três mil vezes a frase *I Will appear in court* (Comparecerei ao tribunal). O artista referia-se ao delito cometido pelo artista amador homenageado, escrevendo ele próprio em uma tela branca três mil vezes a mesma frase. Ao término da ação performativa, a tela escriturada foi inserida na exposição, ao lado da última pintura elaborada pelo citado pintor Domingos Junior, antes de cometer o desvairado e subversivo atentado e, conseqüentemente, de ter sido encarcerado.

O capixaba definiu a ação por ele realizada como tentativa de subverter a “grandiloqüência e a sacralidade com que costumamos envolver o ato de produzir arte e os seus resultados”, o que conduz a “diferentes níveis de fetichização”.⁹

Na segunda proposição, *Sobremesa*, realizada no dia 20 de novembro de 1975, Herkenhoff homenageava o pintor *Ivan Serpa*, seu ex-professor e amigo, falecido alguns dias antes, mastigando a obra *Pintor Ensina Deus a Pintar*, da

⁹ HERKENHOFF, Apud: PONTUAL, lb.

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, por ter sido proibido de expor a obra comida no MAM.¹⁰ Documentada em vídeotape, a ação foi projetada em tela de televisão instalada na sala expositiva, até o encerramento da mostra. Completava assim a tríade: arte/ informação/comunicação, a que muitas vezes o capixaba se referiu.

No álbum/livro *Lauda*, também parte da mostra, Herkenhoff colocou em ordem alfabético/numérica as palavras e números de uma página do Caderno B do *Jornal do Brasil* (28.12.1974), atitude que segundo o artista, equivalia a “desempenhar a própria notícia tomada como comportamento *ready-made* ou capaz de influir o leitor”.¹¹ E no álbum de recortes, *Operações Plásticas* (ou *Artimanhas Visuais*), fez interferências críticas propondo o “realinhamento e releitura de um conjunto de fatos”, extraídos de onze jornais diferentes, de 1975, e que, segundo o autor passaram despercebidos. Promovia, assim, na obra o que chamou de “transformações, diferentes situações, apropriações, operações plásticas e artimanhas visuais sofridas pela obra de arte, imagens e fotografias de pessoas”.¹²

O álbum *Museu Ausente*, reuniu fotografias de museus que haviam sido roubados, e notícias de jornais sobre

¹⁰ *Sobremesa* completava a proposição *Estômago Embrulhado*, sendo que as duas primeiras partes do projeto, *Fartura* e *Jejum*, foram apresentadas em mostra de vídeotape, realizada na Maison de France e no MAM/RJ, no mesmo ano.

¹¹ HERKENHOFF, P. Id. nota 3.

¹² *Ib.*

tais roubos, além do livro de *Ouro de Doadores de obras*, constando de recortes de fotos de ladrões. Em uma das fotografias havia um visor, através do qual se via a reserva técnica do MAM, como se cada espectador vigiasse o Museu, impedindo o roubo das obras. Finalmente, no quarto álbum/catálogo, denominado *Coleção Privada*, o artista fazia referência a diferentes conceitos de arte e processos criativos, através de fragmentos de obras de artistas como: George Segal, Robert Hauschenberg, Robwert Morris, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci, Nan June Paik, Carl Andre, entre outros lustros artísticos que admirava.

Em *Pocket New York*, o artista colocou em uma vitrina uma caixa aberta contendo 230 amostras de fotografias, notícias e imagens de jornais, edifícios e obras de arte, entre outros materiais arrancados e apropriados por ele em vários lugares de Nova York, entre 1974-75. As amostras coletadas foram embrulhadas e devidamente identificadas pelo autor, e trasladadas para o Rio de Janeiro. Herkenhoff ironizava, assim, o vandalismo, o saque e espoliação de bens culturais, em regiões economicamente pobres, para integrarem instituições culturais de países hegemônicos, invertendo metaforicamente a rota de transferência. Essa junção de elementos diversos também antecipava a ideia de arte como arquivo, bem antes do conceito se firmar como prática artística contemporânea.

A mostra denominada *Três Anos Depois* foi realizada nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1976), e tinha como proposição redimensionar e

tencionar a noção de tempo e memória. Essa instalação reuniu um pasticho de manchetes extraídas de 170 jornais, publicados em várias regiões do Brasil e em 55 países de diferentes regiões do mundo, em 30 de agosto de 1973, data do aniversário de seu irmão, e de abertura de sua exposição, três anos depois. Segundo o artista, procurava entender como cada país formulava e veiculava determinado assunto, o mesmo ocorrendo com todos os jornais cariocas que circularam no dia da abertura da mostra. Os periódicos foram solicitados por Herkenhoff, com ajuda de instituições brasileiras e de vários países, embora muitos jornais não o tivessem atendido.

Articulou a mostra em eixos temáticos: *acesso* (fotos de pessoas comprando jornais); *arqueologia* (lote de 48 jornais editados em diferentes cidades brasileiras); *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 foram instalados na suntuosa sala de jantar da antiga residência do Parque Lage, consistindo de páginas de periódicos pendendo do teto, como em um móvel, e um livro com pequenas fotografias retiradas de jornais ou de obras do artista. A altura do pé direito, a sobreposição de páginas, o acúmulo e diversidade de notícias, e o caráter fragmentário do livro geraram um verdadeiro caos visual e comunicacional, que tanto inviabilizavam a leitura, como tornavam a memória imprecisa.

Margeando esse ambiente foram colocados bancos/arcazes forrados com as edições de três jornais, sugerindo

ataúdes ou “túmulos”, pois esse material fora impresso nas oficinas de jornais que haviam sido fechados, por falência ou por determinação do governo militar e que, portanto, estavam mortos. Daí a instalação reunir as cinzas de jornais queimados e ter sido nomeada *In Memorium* (Memória).¹³

No início da década de 1980, com a carreira já consolidada, o artista realizou duas exposições em Vitória: a primeira na Galeria Homero Massena (1980), onde apresentou os vídeos de *Estômago Embrulhado* e *Retrato do Leitor*, que remetiam à questão da censura, tendo também o jornal como material básico.

O videotape *Estômago Embrulhado* apresentava ação performática em três atos: *Fartura*, *Jejum* e *Sobremesa* (1974-5), registrada por Ana Vitória Mussi. Em *Fartura*, o artista indignado com a manipulação da imprensa, comeu e engoliu a manchete: *Cruzeiro circula livre no Paraguai* em uma banca de jornal, depois de repeti-la para os transeuntes na rua e por telefone. Protestava contra a repressão, a falta de liberdade e à alienação da imprensa, dado o controle da censura.

Na ação denominada *Jejum*, o artista apresentou-se nu, sentado em uma cadeira de balanço, recortando notícias sobre a censura, de uma página de jornal, na qual era possível ler: “Censura troca de casa”, “Arte e censura”, “Cadenos de Opinião é apreendido”, “Polícia proíbe Caetano e Dedé pelados”. Depois de recortá-las mastigava as notícias sobre a “censura até ficar entalado”, o que se imbuía de forte conotação política, pois entalados com a repressão e a

¹³ HERKENHOFF, 1982.

censura estavam na verdade todos os brasileiros. Ao engolir o suco formado por sua saliva e a tinta do jornal, o autor se dizia impregnado de informações, por ter absorvido “o teor das notícias em seu corpo”.

Em *Sobremesa*, como citado, Herkenhoff comia a obra *Clandestina* de autoria de Antônio Manuel, criada para subverter ou driblar a censura.¹⁴

Retrato do Leitor era uma série de trabalhos: desenhos geométricos, colagens, livros de artista, fotografias, resultantes da interferência do artista na diagramação de jornais e imagens neles veiculadas, além de forrar o piso da galeria com jornais editados em Vitória. Usou as paredes da galeria como se fossem telas ou muros com cartazes, grafites e pichações, colando notícias e fotografias recortadas de jornais, além de frases manuscritas ao lado dessas colagens. Fazia referência às mensagens de protesto, violência ou pornografia escritas nas paredes das celas pelos presidiários ou em espaços públicos abandonados, e ao processo de manipulação, mediação, inversão de fatos e banalização de acontecimentos trágicos de tortura, violência e morte, pela imprensa, por imposição do autoritarismo ditatorial em vigor no país, estratégias que o artista chamava de “formas de velar o cinismo”.

Ao deslocar frases, manchetes e fotografias publicadas nos jornais diários, reprocessando-os e inserindo-os no contexto da arte, Kerhenhoff transgredia e punha metaforicamente em dúvida, ou sob suspeita, os discursos dominantes veiculados pela imprensa. Em jornais

¹⁴ HERKENHOFF, In CHENIER, 1980, s.p.

brasileiros e estrangeiros, assinalou ou ocultou, com lápis dermatográfico preto, as palavras que se referiam à censura, desenhou trajes e biquínis em corpos femininos nus, publicados pela imprensa sensacionalista (como *Notícias Populares*) e colocou tarjas negras sobre fotos, como se ele próprio, ironicamente, as tivesse censurado.

Como outros jovens de sua geração, Herkenhoff reafirmou o esgotamento do paradigma artístico moderno realizando propostas de caráter experimental, relacional, lúdico, efêmero, com materiais ordinários, triviais e descartáveis como o jornal, veículo de informação do cotidiano. Por fundir texto e imagem, o jornal de adequava perfeitamente ao intuito do jovem de ironizar determinados episódios e situações políticas ou sociais da época: perseguição, abandono, drogas, homossexualidade, marginalização, violência.

Em carreira artística de pouco mais de uma década, participou de exposições e bienais no Brasil e no exterior, como a Bienal de Paris, e realizou sete individuais no Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória. Para realizar uma produção à margem do mercado de arte, sobrevivia com os honorários de professor e advogado e publicava textos de Direito e Crítica de Arte. Em 1982 realizou a última exposição carioca, que embora inédita - pois o foco principal de sua ironia mordaz foi o incêndio e a campanha pela reconstrução do MAM carioca - na reflexão sobre as diferentes partes do projeto da mesma, o autor remeteu a trabalhos anteriormente apresentados por ele, o que permite afirmar que a mostra sinalizava para uma espécie de sùmula de seu processo criativo. Denominada

Geometria anárquica e má vontade construtiva nacional e mais nada, integrou o projeto ABC – Arte Contemporânea Brasileira, no Pavilhão Vitor Brecheret, no Parque da Catacumba (RJ). Poucos meses depois realizava na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, na Capela Santa Luzia (1982), em Vitória, a individual *Lá era Aqui*. Nessas duas derradeiras mostras (não analisadas dado o limite do texto), Herkenhoff reafirmava a coerência e inventividade de seu pensamento poético e retirava-se da cena artística, para assumir o cargo de diretor do, então, INAP - Instituto Nacional de Artes Plásticas, ligado à FUNARTE, por reivindicação da classe artística. Em depoimentos à imprensa esclarecia que tomou tal decisão porque “o fato de ser um artista a ocupar a direção do órgão tornava mais grave o relacionamento com o circuito de arte” e por ter consciência da responsabilidade assumida e da necessidade que se impunha de desempenhar com seriedade e dinamismo tal função.¹⁵

O Brasil perdia um dos mais talentosos e produtivos artistas de sua geração, mas ganhava um crítico, curador e administrador de instituições culturais de inegável competência, preparo intelectual, sagacidade e determinação, atributos que revelou precocemente em suas elucubrações mentais, poéticas e metafóricas. Isso explica porque conseguiu driblar e passar ileso ao controle da censura, mesmo tendo realizado, no período mais contundente da ditadura militar no país, uma forma de ativismo político de grande alcance. Evocando e revisando, com grande desenvoltura de raciocínio a obra

¹⁵ HERKENHOFF, P. In: MORAIS, F., 1983.

de teóricos, escritores, artistas e movimentos modernistas e contemporâneos, ou referindo-se a fatos e situações do submundo da delinquência, da violência e da marginalidade, Herkenhoff revelou grande sintonia com o seu tempo poético, político e social, subvertendo ou ironizando farsas e tabus, e antecipando-se a determinados conceitos e paradigmas artísticos.

Para referir-se a situações do cotidiano ou passagens da vida comum, como o incêndio do MAM carioca (1978), engendrou formas inusitadas de articular o debate e evitar que esse episódio trágico caísse no esquecimento, por meio de ações heteróclitas e bem humoradas. O artista acenava, assim, que seu interesse maior não era construir obras de arte, materializadas em objetos suntuosos, bem acabados e duráveis, mas criar e veicular ideias e conceitos que brotam da arte e transbordam para a vida.

Referências Bibliográfica:

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HERKENHOFF, P. Apud: BITTENCOURT, F. *A arte experimental quer "questionar a sensibilidade vigente"*. Tribuna da Imprensa (RJ), 6-7 dez. 1975 (Suplemento da Tribuna).

_____. Depoimento autobiográfico (digitalizado), datado de 24 de fevereiro de 2005, localizado no arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

_____. *Geometria Anárquica, a Má Vontade Construtiva e mais nada* (1982), (projeto da mostra de mesmo nome).

_____. In: CHENIER, Carlos. *Herkenhoff: a atualidade crítica*. A Gazeta (ES), 25 mar. 1980.

_____. In: Carlos Chenier. *"Lá era aqui. Uma obra permanente"*. A Gazeta, Vitória (ES), 26 mar. 1983.

_____. In: MORAES, F. Paulo Herkenhoff novo diretor do Inap: *"A arte brasileira é mais complexa e surpreendente do que eu acreditava"*. O Globo (RJ), 25 de maio 1983.

_____. In: PONTUAL, R. *Exposição da Arte*. Jornal do Brasil (RJ), 05 dez. 1975.

